

REVISTA IBEROAMERICANA DE LITERATURA

SEGUNDA EPOCA — AÑO II — Nº 2 — 1970

EL INDIVIDUO Y EL OTRO
por ALFRED J. MACADAM

A PROPOSITO DE "LAS BABAS DEL DIABLO"
por MERCEDES REIN

OTRA MIRADA SOBRE *RAYUELA*
por SILVERIO MUÑOZ MARTÍNEZ

LA MUSICA EN LA OBRA DE CORTAZAR
por ELEONORA BASSO

SER JAGUNÇO EM GUIMARÃES ROSA
por ANTONIO CÁNDIDO

LOS CUENTOS DE JOSE MARIA ARGUEDAS
por JORGE RUFFINELLI

LOS HEREDEROS DE MARTINEZ ESTRADA
por M^{ra} TERESA GRAMUGLIO

NOTA
LA INCORPORACION COMO RECURSO ESTILISTICO DEL
ESPAÑOL
por ADOLFO ELIZAINCÍN

INEDITOS
LOS AMIGOS DE ALFONSO REYES
por ERNESTO MEJÍA SÁNCHEZ

LA SITUACION ECONOMICA DE VIANA A TRAVES DE SU
CORRESPONDENCIA
por ALVARO B. LÉMEZ

DEPARTAMENTO DE LITERATURA HISPANOAMERICANA
UNIVERSIDAD DE LA REPUBLICA
MONTEVIDEO

Esteban F. Otazo.
12/11/70.

REVISTA IBEROAMERICANA DE LITERATURA*

SEGUNDA EPOCA — AÑO II — Nº 2 — 1970

Director ANGEL RAMA

SUMARIO :

	Pág.
ALFRED J. MACADAM. — El individuo y el otro	3
MERCEDES REIN. — A propósito de "Las babas del diablo"	17
SILVERIO MUÑOZ MARTÍNEZ. — Otra mirada sobre <i>Rayuela</i>	29
ELEONORA BASSO. — La música en la obra de Cortázar	51
ANTONIO CÁNDIDO. — Ser Jagunço em Guimarães Rosá	61
JORGE RUFFINELLI. — Los cuentos de José María Arguedas	73
M ^ª TERESA GRAMUGLIO. — Los herederos de Martínez Estrada	87

NOTA

ADOLFO ELIZAINCÍN. — La incorporación como recurso estilístico del español	111
--	-----

INEDITOS

ERNESTO MEJÍA SÁNCHEZ. — Los amigos de Alfonso Reyes	123
ALVARO B. LÉMEZ. — La situación económica de Viana a través de su correspondencia	135
Informaciones	143

* (Segunda Epoca de la "Revista Iberoamericana de Literatura" que publicó el Departamento de Literatura Iberoamericana de la Facultad de Humanidades y Ciencias, bajo la dirección del prof. Llamblas de Acevedo, de 1959 a 1962).

CeDInCI

UNIVERSIDAD DE LA REPUBLICA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS

Cerrito 73
Montevideo - Uruguay

DEPARTAMENTO
DE
LITERATURA HISPANOAMERICANA

Director

ANGEL RAMA

Asistente

MERCEDES REIN

Bibliotecaria

DAISY HERBON

EL INDIVIDUO Y EL OTRO

por

ALFRED J. MACADAM

Puede argüirse que la obra de Julio Cortázar es un collage de tendencias ya presentes en la literatura occidental de los últimos cien años, en particular el simbolismo y el surrealismo. El propio Cortázar conoce perfectamente sus orígenes literarios, ya que no es sólo un artista sino también un crítico literario; pero lo que Cortázar ha asimilado de la literatura, lo que da unidad a su obra, no es el manejo de cierto género, ni un determinado estilo, sino la intención: el deseo de cambiar la manera de ser del lector. Este solo propósito desplaza casi toda otra consideración de la obra de Cortázar, a excepción de aquellas que permitan a la obra atrapar la atención del lector. El estilo es una de las mayores preocupaciones de Cortázar, pero sólo porque este aspecto del acto literario le permite enmascarar sus intenciones oratorias o didácticas de una manera atractiva.

Las cualidades generales de la obra de Cortázar, esos aspectos que reaparecen constantemente, son los que ligan en él a dos corrientes que han estado históricamente en oposición constante: la literatura de la revolución y el arte por el arte. Por un lado, Cortázar dice —parafraseando al novelista Morelli en *Rayuela* (1)—: “Cada vez escribo peor desde un punto de vista estético. Me alegro, porque quizás me voy acercando a un punto desde el cual pueda tal vez empezar a escribir como yo creo que hay que hacerlo en nuestro tiempo” (2). Por otro lado, los lectores tienen frente a sí una obra literaria que logra lo opuesto a las intenciones de su autor.

Parecería que Cortázar tratara de armonizar el lenguaje literario (por lo menos el lenguaje literario argentino) con el lenguaje hablado, como medio para librarlo de la artificialidad que él ve como una carga dominante y entorpecedora para el escritor; pero simul-

(1) JULIO CORTÁZAR. — *Rayuela* (Buenos Aires, 1963), p. 538. Todas las citas son de esta edición.

(2) LUIS HARSS. — “Julio Cortázar o la cachetada metafísica”. *Los nuestros* (Buenos Aires, 1966), p. 300. Nos referiremos a este ensayo-interview como a *Harss*.

táneamente, esta armonía parece ser la primera fase de un plan completamente diferente:

Siempre me ha parecido absurdo hablar de transformar al hombre si a la vez o previamente el hombre no transforma sus instrumentos de conocimiento. ¿Cómo transformarse si se sigue empleando el lenguaje que ya utilizaba Platón? La esencia del problema no ha cambiado, quiero decir que el tipo de problemas que suscitaron la reflexión en la Atenas del siglo V antes de Cristo sigue siendo el mismo básicamente, porque nuestras estructuras lógicas no se han modificado. La cuestión es ésta: ¿Se puede hacer otra cosa, llegar a otra cosa? Más allá de la lógica, más allá de las categorías kantianas, más allá de todo el aparato intelectual de occidente —por ejemplo, postulando al mundo como quien postula una geometría no euclidiana— es posible un avance? ¿Llegaríamos a tocar un fondo más auténtico? Por supuesto, no lo sé. Pero creo que sí (3).

A Cortázar le gustaría fomentar la revolución que él ve como esencial para el futuro del hombre occidental, una revolución que cambiaría ostensiblemente no sólo el modo de expresión sino la manera de pensar del hombre.

Estas son aspiraciones, pero de todas maneras en sus obras hay un tipo totalmente distinto de material revolucionario claramente discernible. Cortázar, como Borges, es un estilista, y sobre y más allá de los planes que tenga elaborados para cambiar a la humanidad, ha creado una obra única, cuyo estilo será el que influirá en la manera como se ha de escribir el castellano en el futuro. Esta concentración de la atención en el estilo, este minucioso arreglo de palabras para lograr un efecto particular, no son sólo un subproducto de la revolución, sino también el deseo de producir una obra de arte bien concebida. Las dos intenciones no son incompatibles, pero la fusión de ambas, la mezcla de ciertos aspectos del simbolismo y del surrealismo, es una de las más singulares empresas de la literatura contemporánea.

Es a fines de la década del 40 —los años previos a la publicación de *Bestiario* (4), la primera serie de cuentos de Cortázar— cuando esta dual preocupación se manifiesta en su concepto de la literatura. Mientras sus ensayos —especialmente su nota necrológica sobre Antonin Artaud (5)— demuestran su insatisfacción con el *status quo* de la literatura argentina, su diálogo dramático *Los Reyes* (6) está estrechamente relacionado con la tradición clásica y con la última parte del simbolismo y no tiene nada del sentido revolucionario del surrealismo. En este período, Cortázar parece profundamente intere-

(3) *Ibid.*, p. 288.

(4) JULIO CORTÁZAR. — *Bestiario* (Buenos Aires, 1951).

(5) JULIO CORTÁZAR. — "Muerte de Antonin Artaud", "Sur", Año XVI, N.º 163. (Mayo, 1948), pp. 80.

(6) JULIO CORTÁZAR. — *Los reyes* (Buenos Aires, 1949).

sado en recordar a la gente que el surrealismo no está muerto sino esperando la oportunidad de reafirmarse:

Cuidado señores, al inclinarnos sobre la fosa para decirle hipócritamente adió: él está detrás vuestro y su alegre, necesario empujón inesperado puede lanzaros dentro, a conocer de veras esa tierra que odiáis a fuerza de ser finos, a fuerza de estar muertos en un mundo que ya no cuenta con vosotros (7).

Para Cortázar, el surrealismo no es una escuela (aunque haya comenzado siéndolo) o una cierta manera de escribir (escritura automática, por ejemplo), sino una manera de enfrentar la rutina cotidiana que oprime y sofoca lo que hay de único en cada ser humano. "Salto a la acción, el surrealismo propone el reconocimiento de la realidad como poética, y su vivencia legítima: así es que en último término no se ve que continúe existiendo diferencia esencial entre un poema de Desnos (modo verbal de la realidad) y un acacer poético —cierto crimen, cierto *knock-out*, cierta mujer— (modos fácticos de la misma realidad)" (8). Es del surrealismo de donde Cortázar toma su idea del propósito del arte: La restauración de lo maravilloso en la vida cotidiana. El énfasis sobre los efectos de la literatura en el lector se relacionará claramente a la revolución social un poco más tarde en la carrera de Cortázar (9) (de la misma manera que los surrealistas, que querían construir un mundo más poético, se relacionaron con una ideología social recién en la época del segundo manifiesto), pero a fines de la década del 40 él está interesado en el surrealismo como un desafío al conformismo y con la literatura como un vehículo para instrumentar ese desafío.

De todos modos, casi simultáneamente, Cortázar estaba elaborando una teoría de la ficción que, si bien estaba relacionada con la que sugería en su defensa del surrealismo, era en cierto modo diferente: "En nuestro tiempo se concibe la obra como una manifestación poética *total*, que abraza simultáneamente formas aparentes como el poema, el teatro, la narración. Hay un estado de intuición para el cual la realidad, sea cual fuere, sólo puede formularse poéticamente, dentro de modos poemáticos, narrativos, dramáticos; y eso porque la realidad, sea cual fuere, sólo se revela poéticamente" (10).

Aquí el autor no discute la revolución y se concentra en el análisis del proceso que él observa en la literatura occidental: la inva-

(7) JULIO CORTÁZAR. — "Un cadáver viviente", "Realidad, revista de ideas", Vol. 5, N.º 15 (Mayo-Junio, 1949), p. 350.

(8) JULIO CORTÁZAR. — "Antonin Artaud", p. 81.

(9) Ver: LUIS MARIO SCHNEIDER. — "Julio Cortázar", "Revista de la Universidad de México", Año XVII, N.º 9 (Mayo, 1963) p. 25: "Nunca se sintió con más fuerza que un escritor debe elegir una de las imágenes del destino humano que le proponen las corrientes ideológicas, o que debe elegir el no elegir ninguna y crear otra nueva. (Inclúyame entre estos últimos)". Desde esta nota, Cortázar ha modificado su posición frente a una ideología particular. Ver: Julio Cortázar. "Carta a Roberto Fernández Retamar", "Casa de las Américas", Año VII, N.º 45 (noviembre-diciembre, 1967) pp. 5-12.

(10) JULIO CORTÁZAR. — "Notas sobre la novela contemporánea", "Realidad, revista de ideas", Año II, Vol. 3, N.º 8 (Marzo-Abril, 1948), p. 246.

sión de la novela por la poesía. Este desplazamiento de una prosa en la que hechos y gente son estudiados, observados y analizados, por otra que —a manera de poema— presenta los hechos sin análisis, significa para Cortázar la abolición de los géneros, la sustitución de individuos monolíticos por tipos literarios y la transformación del lector de observador en cómplice. Y el lenguaje poético no es para Cortázar la prosa poética: "Aquí quiero señalar, para evitar ambigüedades, que la irrupción de la poesía en la novela no supuso necesariamente la adopción de formas verbales poéticas, ni siquiera eso que tan vagamente se llamaba en un tiempo «prosa poética», o el denominado «estilo artista» al modo de los Goncourt"(11). De acuerdo a Cortázar, la intención de esta criatura anti-novelística es la de minimizar la distancia entre el lector y el personaje, presentar al lector una acción, pero de tal manera que lo obligue a comprometerse con ella. Si las novelas fueron leídas para escapar o para oponerse a la sociedad, deberán ser leídas ahora como un medio para hallar el verdadero yo o para que el lector se vea a sí mismo sin circunstancias atenuantes (12).

En ambos ensayos parecería que Cortázar quisiera explicar lo que él entiende por ficción. En cierto sentido, estos son manifiestos y en otros son apologías y reconciliaciones. Por un lado se encuentra imbuido de nociones existencialistas (en estos ensayos se muestra muy entusiasta de Sartre, Malraux y Camus), y por el otro lado se preocupa por situarse a sí mismo en la historia literaria. En ambos ensayos Cortázar no vacila en decir que la literatura, como la historia social o política, cambia mientras se mueve en el tiempo, pero no obstante, es también claro que su comprensión del efecto y de las intenciones de la literatura contemporánea está basado en un concepto simbolista de efectos previamente calculados, que es posible rastrear hasta Poe. En su introducción a su edición de las obras de Poe (13), Cortázar dice:

Poe busca que lo que dice sea presencia de la cosa dicha y no discurso sobre la cosa. En sus mejores cuentos el método es francamente poético: fondo y forma dejan de tener sentido como tales: en *El tonel de amontillado*, *El Corazón delator*, *Berenice*, *Hop-Frog* y tantos más el ambiente resulta de la eliminación casi absoluta de puentes de presentaciones y retratos; se nos pone en el drama, se nos hace leer el cuento como si estuviéramos dentro. Poe no es nunca un cronista; sus mejores cuentos son ventanas, agujeros de palabras. Para él, un ambiente no hace como un halo de lo que sucede, sino que forma cuerpo con el suceso mismo y a veces es el suceso (14).

Estas palabras, publicadas unos años después de "Situación de la novela", reflejan sin embargo la misma idea: "Lo que importa es

(11) JULIO CORTÁZAR. — "Situación de la novela", *Cuadernos americanos*, Año IX, Vol. LII, N.º 4 (Julio-Agosto, 1950), pp. 232-233.

(12) "Situación de la novela", p. 242.

(13) JULIO CORTÁZAR trad., *Edgar Allan Poe, Obras en prosa*, 2 vol. (Madrid, 1956).

(14) JULIO CORTÁZAR. — *Poe* (introducción a las *Obras en prosa*), "El poeta, el narrador y el crítico", p. LXXVI.

mostrar una vez más que en la novela no hay *fondo y forma*; el fondo de la forma es la forma"(15). Parecería que Cortázar participara en las vidas de los personajes en las novelas de Malraux y Graham Greene y que "viviera" los cuentos de Poe de manera similar. En ambos casos él es un testigo y en ambos casos se ve envuelto en ellas y sacado de sí mismo para sentir una realidad ajena.

En estos ensayos puede observarse la necesidad que siente Cortázar: necesidad de pensar en sí mismo en los términos de la tradición literaria de occidente. El ve presentes en sí mismo elementos de Poe, del surrealismo y de los novelistas contemporáneos, y se siente impulsado a situar esos elementos en el tiempo, mientras a la vez trata de entender los motivos por los que él escribe como lo hace. Debido a que Cortázar utiliza técnicas que observa en Poe, los existencialistas y los surrealistas, siente que de alguna manera comparte el sentido del arte de aquéllos. Sin embargo, Cortázar no es simbolista, surrealista ni existencialista. Sus investigaciones literarias son arbitrarias, parciales y frecuentemente basadas en verdades a medias. Las novelas "poéticas" de Malraux y Camus, que introducen circunstancias en la mente del lector, son ya parte de la tradición de la novela y no innovaciones; son leídas como diversión y no para auto-liberarse. De todos modos, estas investigaciones son importantes en su desarrollo, porque muestran lo que Cortázar pensaba que estaba haciendo en su propio trabajo. Estos ensayos son esencialmente modelos de prueba, a través de los que Cortázar nombra sus inquietudes y las justifica relacionándolas con conceptos que para él son idénticos, en trabajos de otros autores. En cada uno de estos ensayos Cortázar parece estar defendiéndose antes de los hechos, parece estar diciendo al mundo (y en cierto modo a sí mismo) de sus aspiraciones y del origen de las mismas, antes de dejar conocer sus creaciones estéticas.

La necesidad de Cortázar de afirmar una posición frente a la literatura o a la teoría literaria, toma a menudo la forma de defensa de un lenguaje particular. En su ensayo de 1954, "Para una poética", Cortázar adopta una posición fundamentalmente imaginista cuando habla del proceso poético, pero expresa su teoría con palabras como "misterio", "magia" y "dominio", y fórmulas como, "la poesía prolonga y ejercita en nuestros tiempos la oscura e imperiosa angustia de posesión de la realidad..." o, "cada poema es una trampa donde cae un nuevo fragmento de la realidad"(16). Este ensayo se hace eco de los preceptos neo-kantianos de Susanne K. Langer y Ernst Cassirer, algunos de los cuales pueden ser resumidos en esta frase de Herbert Read: "Por lo tanto debemos concebir al poema, en cierto sentido, como a una recolección o recuperación de los gestos-palabras origi-

(15) JULIO CORTÁZAR. — "Situación de la novela", p. 234.

(16) JULIO CORTÁZAR. — "Para una poética", *La Torre*, Año II, N.º 7 (Julio-Setiembre, 1954), p. 137.

nales, de los cuales el lenguaje se desarrolla por medio de un proceso de fragmentación y elaboración" (17).

Las manifestaciones de Cortázar no modifican de manera alguna sus actitudes esencialmente simbolistas hacia la relación entre poeta y lector, pero le permiten elaborar una teoría complementaria de las relaciones entre el poeta y su mundo. Para Cortázar, la función del poeta es análoga a la del hombre primitivo —como alguien que pone nombre a las cosas— en que está constantemente encontrando nuevas relaciones entre el mundo y sí mismo. El poeta halla nuevas comunicaciones o participaciones ("Para una poética", 131) entre las cosas y entre sí mismo y las cosas. La expresión verbal de esta interrelación es un transporte posterior del poeta, más allá de sí mismo, hacia el "otro", y su imagen pasa a ser prueba de su conquista de esa esfera inexplorada fuera de él. El poema es la "celebración" de esta nueva relación entre elementos que estaban previamente disociados, la expresión de júbilo que sigue al cumplimiento de un proceso mágico. La conclusión de Cortázar no es menos regocijada: "Y por eso la imagen es *forma lírica* del ansia de ser siempre más, y su presencia en la poesía revela la tremenda fuerza que (lo sepa o no el poeta) alcanza en él la urgencia metafísica de posesión" (18).

Pero Cortázar, como poeta, es un diletante; su ensayo sobre la poética y la naturaleza de la poesía es su opinión acerca de su propio sentido de la relación entre el artista y el mundo. Cualquiera sean los propósitos y efectos de la literatura, Cortázar permanece firmemente convencido de que el proceso de creación es de alguna manera mágico. Por esta razón siente la necesidad de presentar un esquema elaborado sobre la naturaleza de la poesía: una vez más tiene que presentar en forma de ley los conceptos que él entiende son formativos de su propia obra. Curiosamente, en el ensayo no hay opiniones acerca de calidad y estilo en la poesía, así como en "Situación de la novela" se trataba de dejar a un lado las diferencias de calidad entre las obras de Camus y Dashiell Hammett porque ambos parecían reflejar el mismo tipo de acercamiento al personaje (19).

Cortázar está interesado aquí en fenómenos que él reconoce en su obra y también en sostener que ellos son características pertinentes a la literatura contemporánea. Esta búsqueda de raíces siempre toma la forma de un cuasi-manifiesto, puesto que su exploración de la novela apareció antes que sus novelas y su análisis del lenguaje poético (esto es, de las cosas a las que se refieren las palabras de un poema) apareció casi simultáneamente con sus primeros libros de cuentos cortos, relacionados con el papel del hombre como el que

(17) HERBERT READ. — *The form of Things Unknown* (Ohio, 1963), p. 116.

(18) "Para una poética", p. 138.

(19) JULIO CORTÁZAR. — "Situación de la novela": "No importa si la obra de Albert Camus es más importante que la de Dashiell Hammett, si el hombre al cual adhiere un relato como *L'Étranger* es más significativo para nuestros días que el hombre cuyo turbio itinerario explora *The Maltese Falcon*. En cambio si me parece importante que ambos, Mersault y Sam Spade, sean nosotros, sean inmediatos" (p. 242).

nombra las cosas y con las misteriosas relaciones que el mundo teje entre individuos muy distantes entre sí. El sentido de Cortázar respecto a la poética en la ficción moderna es una exteriorización de sus propios sentimientos por la presentación objetiva de hechos que el lector deberá arreglar, analizar y compartir, y que ni el autor ni sus personajes explican.

En curioso contrapunto con estos ensayos, en el trabajo publicado en 1946, sobre el poema de Keats "Oda a una urna griega", Cortázar habla del poeta inglés como de un precursor del simbolismo, mostrando que su poema no era nada menos que el descubrimiento y celebración de la belleza, y termina su ensayo refiriéndose a la relación entre Shelley y Keats:

Acaso fue Shelley el primero en asomar al mensaje de la urna griega y descubrir que sus versos finales no abolían un orden más ampliamente humano y lo sustituían por la mera adhesión hedónica. Vio allí el Bien como lo veían los artistas helénicos: no enunciado con personificaciones o erigido en una didáctica, sino emanando inefablemente de la belleza misma del poema que por eso es verdadero y por eso es bueno (20).

El ensayo explora en profundidad la relación con la cultura helénica y cómo la actitud de Keats difería de la comprensión de los ideales griegos en el siglo XVII. No obstante, cuando llega el momento de sacar conclusiones acerca del significado de urna y poema, el ensayo abandona el contexto histórico y da nociones un tanto subjetivas del poema. Es verdad que la idea es válida y coincide con los conceptos estéticos que se manejaban en la época de Keats, pero parecería que Cortázar llegara al poema con ciertos preconceptos acerca del acto poético y el significado de la poesía. Estas bien pueden ser ideas heredadas de Mallarmé, que influyó sobre Cortázar en la época en la que escribió, bajo el seudónimo de Julio Denis, los poemas de *Presencia*, a los que él mismo alude más tarde diciendo que son "muy mallarmeños" (21).

El ensayo sobre Keats no hace mención especial del simbolismo y no pone énfasis en el concepto de los efectos previamente calculados que Cortázar trae desde Poe. Aún más, muestra a Cortázar imbuido de una noción simbolista de la belleza, aislando esa misma noción en Keats; así como va a aislar, tomándola desde otro punto de vista del simbolismo, a la esencia de la poesía en el siglo XX. El ensayo sobre Keats difiere de otros ensayos posteriores porque parece ser una investigación más o menos objetiva de un poema más que una búsqueda consciente de un principio estético que el investigador pueda reclamar para sí. Los ensayos siguientes pueden ser diferentes en lenguaje y tono, pero como éste, demuestran también

(20) JULIO CORTÁZAR. — "La urna griega en la poesía de John Keats", *Revista de estudios clásicos*, Año II, Nos. 49-61 (1946), p. 91.

(21) LUIS HARSS. — *Op. cit.*, p. 257.

la necesidad de Cortázar de encontrar en el pasado los conceptos latentes en su propia sensibilidad.

La interpretación que hace Cortázar de la literatura es siempre subjetiva. Los principios que señala en obras ajenas, son aquellos que operan en su propia obra. Si bien esto puede ser interpretado como una imposición de sudamericano del imperativo de estar en consonancia con los movimientos literarios del mundo occidental, reflejan de todas maneras los procesos mentales de un hombre que se sabía capaz de renovar la literatura argentina, procesos que lo revelan como un metódico buscador de su propia imagen en la historia. Desde el principio, Cortázar se vio a sí mismo como un escritor histórico, es decir, como un escritor ligado tanto a la historia de la literatura como a la historia de la cultura sudamericana. Estos ensayos muestran cómo las preocupaciones de Cortázar lo llevan a escrutar en la literatura hasta encontrar en la tradición literaria las correspondencias necesarias para soportarlo mientras su estatura individual va en aumento.

La pregunta que nace de la lectura de los ensayos de Cortázar de la década del 40 y primeros años de la década del 50, es: ¿Cuál es la relación de Cortázar con su propia tradición argentina? En particular, puede preguntarse qué lazos existen entre Cortázar y Borges, el escritor más significativo y de más influencia de la generación anterior a la de Cortázar. En principio, puede decirse que ambos son escritores "literarios", autores que han colocado a sus propias obras en la tradición literaria. Ambos han participado directa e indirectamente en la línea literaria generalmente denominada "literatura fantástica". Los escritores agrupados bajo esta rúbrica insatisfactoria son tan heterogéneos que sería muy difícil ver qué es lo que realmente los une, y no es tanto la fantasía lo que une a Borges y Cortázar, como un igual sentido de la disciplina estilística y la negativa a sacrificar el arte al compromiso social.

En sus recientes referencias a Borges, Cortázar hace notar ese respeto por la calidad que los liga, y lo usa para defenderse contra el mismo cargo de traición intelectual usado contra Borges:

Alguna vez se me dio la gana de perder una noche en San Martín y Corrientes o en un café de Saint-Germain-des-Prés, y me entretuve en escuchar a algunos escritores y lectores argentinos embarcados en esa corriente que estiman "comprometida" y que consiste grosso modo en ser auténticos (?), en enfrentar la realidad (?), en acabar con los bizantinismos borgianos (resolviendo hipócritamente el problema de su inferioridad frente a lo mejor de Borges gracias a la usual falacia de valerse de sus tristes aberraciones políticas o sociales para disminuir una obra que nada tiene que ver con ellas) (22).

Claramente, Cortázar está defendiendo a Borges el escritor y no a Borges el hombre, y si bien Cortázar comparte con Borges ciertos

(22) JULIO CORTÁZAR. — *La vuelta al día en ochenta mundos* (México y Argentina, 1967) pp. 99-100.

temas, sus sensibilidades son completamente distintas. Ambos asumen posiciones problemáticas ante la realidad, pero mientras Cortázar se concentra en los peligros de la rutina y la amenaza de la pérdida de la dignidad humana frente a alguna presencia extraña, Borges medita sobre la monstruosidad del universo y la degradante ineficacia del hombre al relacionarse con él.

Borges y Cortázar usan el tema del laberinto y de la idea de la presencia de elementos no humanos en la vida humana. Si bien la "puesta en escena" de Cortázar difiere radicalmente de la de Borges, no es una mera coincidencia que ambos hayan utilizado el tema del Minotauro y su laberinto.

En 1949, ambos autores publicaron trabajos en los que se hablaba del Minotauro. Cortázar, un diálogo dramático, *Los Reyes* y Borges, un cuento corto titulado "La casa de Asterión" (23). Para Borges, el laberinto es la morada apropiada para el Minotauro (que el autor, engañosamente, presenta al lector bajo su verdadero nombre, Asterión): "Queda bien que en el centro de una casa monstruosa haya un habitante monstruoso" (24). Borges declara que la monstruosidad física de Asterión se refleja en su alma y sugiere que la fusión de dos naturalezas en un cuerpo ha producido un ser grotesco pero divino. Para Borges, Asterión en su "casa" es un modelo para una serie de identidades reflejas o complementarias: el universo es un laberinto, el laberinto es un simulacro del universo; el monstruo es, como el universo, no humano, y su alma, como su cuerpo, es también sobrehumana. El Minotauro de Borges, en su laberinto hecho por el hombre, es un ser patético, un modelo de inocencia salvaje, que no entiende o no recuerda por qué está donde está y anhela un salvador que lo libre de sus desdichas. Cuando el monólogo de Asterión acaba, Teseo comienza a hablar y dice a Ariadna que el Minotauro apenas se defendió.

La pieza en cinco escenas escrita por Cortázar es una anomalía cuando se la compara con el resto de su obra. Está escrita en un lenguaje que raramente vuelve a aparecer en sus cuentos y novelas (véase: *Los premios*, monólogos de Persio), un lenguaje que intenta separarse de todo contexto histórico.

Este uso ahistórico del lenguaje (lo opuesto a lo que Cortázar usa en sus cuentos y novelas), tiende a reforzar uno de los temas centrales de *Los reyes*, el paso del Minotauro a la intemporalidad, a la memoria colectiva, después que Teseo lo mata. El tiempo es anotado en los preámbulos de las dos primeras escenas, pero cuando la acción se desplaza al laberinto, el tiempo externo, el tiempo en el que la bestia o el poder que representa puede ser conjurado, ya no

(23) JORGE LUIS BORGES. — "La casa de Asterión", *El Aleph*, Vol. VII, Obras Completas (Buenos Aires, 1958).

(24) JORGE LUIS BORGES y MARGARITA GUERRERO. — *Manual de zoología fantástica* (México, 1957), p. 101.

existe, y la bestia pasa a formar parte de la psiquis humana para siempre.

Cortázar describe *Los reyes* de esta manera:

Son diálogos entre Teseo y Minos, entre Ariadna y Teseo, o entre Teseo y el Minotauro. Pero el enfoque del tema es bastante curioso, porque se trata de una defensa del Minotauro. Teseo es presentado como el héroe *standard*, el individuo sin imaginación y respetuoso de las convenciones, que está allí con una espada en la mano para matar a los monstruos, que son la excepción de lo convencional. El Minotauro es el poeta, el ser diferente de los demás, completamente libre. Por eso lo han encerrado, porque representa un peligro para el orden establecido. En la primera escena Minos y Ariadna hablan del Minotauro (tanto el Minotauro como ella son hijos de Pasifae). Teseo llega desde Atenas para matar al monstruo y Ariadna le da el famoso hilo para que pueda entrar al laberinto sin perderse. En mi interpretación, Ariadna le da el hilo confiando en que el Minotauro matará a Teseo y podrá salir del laberinto para reunirse con ella. Es decir, la versión es totalmente opuesta a la clásica (25).

Esta interpretación puede muy bien haber sido la de Cortázar cuando escribió el trabajo y cuando lo consideró más tarde, pero no revela que el esquema seguido en *Los reyes* establece una estructura que él elabora a lo largo del resto de su obra. Cortázar intenta —en este trabajo— dar una opinión general acerca de la situación del artista y de todos los individualistas; una opinión en el espíritu de las opiniones de Borges acerca del universo, el tiempo y las relaciones entre los seres humanos y el infinito. *Los reyes*, de todos modos, no es una renovación del mito con fines personales, porque los arquetipos, las figuras simbólicas que manipula, dominan la obra y la transforman en un drama alegórico de los procesos de represión. En Borges, entre otras cosas, el laberinto ha sido el símbolo del universo, una réplica del caos hecha por el hombre (“Los dos reyes y los dos laberintos”), pero en Cortázar, cuya obra rara vez se desvía de sus exploraciones en la mente individual, el laberinto funciona como un modelo de la mente. El Minotauro es un sector reprimido de la psiquis, encerrado y mantenido así mediante sacrificios periódicos. El momento del sacrificio, el momento cuando una vez más la bestia es propiciada, alimentada y mantenida presente, es crítico porque ahí se presentan tres posibilidades.

La primera es el sacrificio ritual, represión activa que envuelve la mente pero le permite continuar funcionando. La segunda es la liberación del monstruo, como el mismo Minotauro lo manifiesta, “Mira, sólo hay un medio para matar a los monstruos; aceptarlos” (escena IV, p. 64). Si al Minotauro se le permitiera salir, si la represión fuera nombrada y dejada en libertad, desaparecería, porque no tendría fuerzas y no requeriría nuevos sacrificios. La tercera posibilidad es la de Teseo que, matando a la bestia, la sumerge aún más profunda-

(25) Luis Harss. — Op. cit., pp. 263-264.

mente en la psiquis. El Minotauro de Cortázar, como el de Borges, desea solo alivio y sabe lo que pasará cuando Teseo lo mate: “Yo bajaré a habitar los sueños de sus noches, de sus hijos, del tiempo inevitable, de la estirpe. Desde allí cornearé tu trono, el cetro inseguro de tu raza... Desde mi libertad final y ubicua, mi laberinto diminuto y terrible en cada corazón de hombre” (escena IV, p. 66). Fatalmente, Teseo elige la última posibilidad y entonces toma lugar el irrevocable proceso sugerido por el lenguaje estilizado y atemporal de Cortázar. Teseo actúa como una anti-Pandora, conservando todo encerrado —hasta la esperanza— y condenando por esta causa a la raza.

El trabajo de Cortázar, que explota el mito del mismo modo que Sartre en su versión de la vida de Orestes en *Les Mouches*, describe la interacción de tres elementos: los reyes, Minos y Teseo; Ariadna y el Minotauro. Los reyes, como dice Cortázar, representan las energías dirigidas hacia el mantenimiento del *status quo*, y si bien tienen momentos de vacilación, no alteran sus intenciones básicas. Ellos, junto con Ariadna, son figuras subordinadas que contribuyen a la destrucción del protagonista, el Minotauro. Ariadna actúa por amor, pero su método la condena. En vez de liberar ella misma al Minotauro, trata de usar a Teseo como su vehículo, y sus planes son frustrados. Su monólogo, la escena central de la obra en cinco escenas, revela la naturaleza de su amor, una mezcla antinatural —como el Minotauro— del amor antinatural de su madre por el toro, e incesto, su deseo por su medio hermano. Su amor —que no es condenado en la obra— le permite elaborar un plan para liberar al monstruo, pero no le brinda el coraje para ponerlo en práctica ella misma.

El Minotauro representa un sector reprimido de la mente humana y también la presencia extraña (26) que invade las vidas de todos los personajes de Cortázar. Todos los otros personajes de *Los reyes*, excepto el Minotauro, tienen nombres y parecería que nombrar un miedo fuera la primera etapa para deshacerse de él. Así como muchos otros personajes en los cuentos de Cortázar son culpables de acomodar sus vidas de acuerdo a un miedo innombrable, los personajes secundarios de *Los reyes* se condenan a sí mismos al no permitir al Minotauro que salga a la luz y pierda de esa manera su terrorífico efecto sobre los hombres.

En *Los reyes* hay dos tragedias. El Minotauro se deja matar por Teseo porque cree que Ariadna lo ha traicionado cuando le dio el hilo a Teseo y los reyes creen que han triunfado (aún Minos), porque el monstruo ha muerto y ellos pueden ahora reinar sin miedo a los usurpadores. La mala interpretación que el Minotauro hace de la relación entre Ariadna y Teseo, precipita su muerte, primera tragedia, que desencadena la segunda —que ocurre en un nivel mucho más simbólico—, la presencia eterna de la bestia en las mentes de todos

(26) Ver nota al pie de la página 20.

los hombres. Lo que el Minotauro representa, el amor antinatural de todas clases, el individuo que no puede ser tolerado por una sociedad conformista o por un tabú, es deliberadamente ambiguo; de esta manera el drama puede revelar algo sobre sí mismo a cada miembro de la audiencia, así como puede revelar algo a la sociedad sobre sí misma. El esquema de tres elementos (realidad o presencia extraña, caracteres secundarios y la víctima) que aparece aquí por primera vez en la obra de Cortázar, se transforma en esquema básico de sus cuentos y novelas, así como el papel de la audiencia —encontrarse en el papel de víctima— es también constante a través de su obra.

A pesar de que *Los reyes* anticipa mucho de lo que Cortázar publicará más tarde, esta obra parece extrañamente fuera de lugar en el contexto de sus ensayos del mismo período. Primero, es un diálogo dramático, género al que Cortázar no se refiere, y segundo, el lenguaje es deliberadamente poético, del que el autor dice que jamás puede ser el estilo dominante en nuestro siglo. Curiosamente, el lenguaje literario no es aquí el tipo de lenguaje "poético" que envuelve al lector en el trabajo, y la obra en sí es mucho más una procesión estática de ideas, que algo que pondrá al lector en posición de protagonista. Ciertamente, en *Los Reyes* no hay un análisis psicológico de la clase que Cortázar vio en las obras de Balzac o Meredith ("Situación de la novela", p. 231), y no obstante, el lector u observador no puede "vivir" la acción de la obra, dada la distancia lingüística entre él y los personajes. *Los reyes* es un ritual, así como las tramas de las novelas de Cortázar son rituales, ritos de iniciación que pueden envolver a los que están afuera sólo por implicación y —si bien parecen contrarios a algunas de las corrientes que Cortázar observa en el mundo literario— presentan al lector algo con lo que ha estado familiarizado por muchos años: el enigma simbolista. Más que una representación de los principios estéticos de Cortázar, *Los reyes* contiene una declaración sobre la temática de Cortázar. Inmediatez y verosimilitud son aquí sacrificadas a las ideas, así como en los cuentos la individualidad de los personajes es sacrificada a los principios abstractos. La división tripartita de elementos en *Los reyes* y el sentido de la fatalidad incorporado en ella, son los factores que Cortázar recombinará con sus teorías literarias en sus cuentos y utilizará a través de los doce años más productivos de su vida, 1951 a 1963.

El elemento más significativo en la triple estructura de la *dramatis personae* es el Minotauro, que, con forma modificada, ronda el resto de la obra de Cortázar. En el drama, él es el *pharmakos*, la cabeza de turco que debe ser sacrificada a la sociedad.

El *pharmakos* no es ni inocente ni culpable. Es inocente porque lo que le sucede es mucho mayor que todo lo que ha hecho para provocarlo, como el alpinista cuyo grito provoca la avalancha. Es culpable porque es miembro de una sociedad culpable, porque vive en un mundo en el que tales injusticias son parte inseparable de la existencia (27).

(27) NORTHROP FRYE. — "Theory of modes", *Anatomy of Criticism* (Princeton, 1957), p. 41. Nos referiremos a esta obra como a *Frye*.

Distinto al *pharmakos* que Cortázar emplea más tarde en sus cuentos, distinto a los personajes de su primera novela, *Los premios*, el Minotauro es —para el resto de la sociedad— representante de una fuerza sobrenatural, un intruso, quizás el artista, que debe ser propiciado o aniquilado. En los cuentos cortos y en *Los premios*, el *pharmakos* es a menudo la víctima de una presencia extraña (28) en vez de encarnarla; por ejemplo, los pasajeros a bordo del barco en *Los premios*, no saben qué los maneja y acceden o tratan de descubrir su verdadera identidad. Los *pharmakos* de los cuentos cortos son víctimas precisamente porque no investigan esa invasión de sus vidas, porque no nombran esas fuerzas que los atacan.

Estos tres elementos, *pharmakos*, presencia extraña y personajes secundarios, que representan la sociedad o el punto de vista del *status quo*, forman el núcleo de la obra de Cortázar. Pero en *Los reyes*, los personajes secundarios pertenecen a dos grupos distintos, los reyes y Ariadna, así como el protagonista es al mismo tiempo el *pharmakos* y la presencia extraña. Esta original dualidad con que se agrupan las características, refleja la naturaleza ritual de la obra y prefigura la transformación del drama en un modelo del proceso de represión. Al comienzo la bestia es simplemente un *pharmakos*, una víctima no sólo de la prisa de los reyes por consolidar sus poderes, sino también del imperfecto amor de Ariadna. La transfiguración del Minotauro, de artístico gobernante de un mundo oculto, un ser al mismo tiempo mágico y pacífico, en un aspecto reprimido en todos los hombres, sólo ocurre una vez más en la obra de Cortázar, y en un plano muy diferente: en *Rayuela*, segunda novela de Cortázar, Horacio Oliveira, que se da cuenta de que él es un *pharmakos*, un producto y una víctima de su sociedad, precipita su propia transfiguración exigiendo que el universo lo reconozca y le restituya su dignidad individual. Las presencias extrañas que hostigan a los protagonistas de Cortázar, que destruyen al Minotauro y que emanan de él, actúan del mismo modo en todos sus trabajos. Cuando parecen ser fuerzas invaden las vidas de los personajes *pharmakos*, súbitamente se revelan a sí mismas como originadas en el interior de los personajes mismos. Sólo los personajes secundarios —en cuyas posiciones los lectores se colocan a menudo, ya que están escuchando la historia a un protagonista— permanecen constantes y proveen un lazo entre la víctima y el mundo exterior.

Los reyes constituye un curioso contrapunto a los escritos críticos de Cortázar y a su futura producción literaria. Como obra de arte no es realmente satisfactoria y como introducción a sus futuras producciones es ciertamente engañosa, dada la falta del humor y de la peculiar calidad del lenguaje oral de su obra posterior. Su lenguaje

(28) La "presencia extraña" indica los elementos extraños que irrumpen en las vidas de los personajes de Cortázar y los arrastran a crisis en las que sus formas de vida son amenazadas. Como *elemento*, es común a todos los trabajos de Cortázar, a pesar de que su naturaleza específica cambia en cada narración. (Nota del autor).

es artificial, la clase de lenguaje estético que Cortázar todavía critica a su compatriotas. Y aún así los temas y modelos son prefiguraciones de lo que ha pasado a ser la esencia de la obra de Cortázar. Una vez más, la relación apreciativa pero independiente que Cortázar tuvo con su tradición literaria, lo revela, ya que este trabajo publicado al mismo tiempo que sus ensayos sobre la situación de la novela, hace muy poco de lo que él piensa que la literatura debe hacer. La subjetividad de Cortázar al tratar de la literatura como una abstracción, se refleja en la manera como trata la leyenda del Minotauro, que él reacomoda para lograr sus propios fines, y *Los reyes*, como sus ensayos literarios, es una opinión personal y también un manifiesto. Documenta la angustiada visión de un individuo sin esperanzas, que no puede ser tolerado por su mundo y deja los cimientos sobre los que el autor construirá uno de los más imponentes edificios de las letras hispanoamericanas del siglo XX.

Princeton, 1969.

A PROPOSITO DE "LAS BABAS DEL DIABLO"

por

MERCEDES REIN

EL PENSADOR CAMALEONICO

La deliberada hostilidad hacia el lenguaje literario convencional unida a la habilidad para convertir esa agresión en renovada forma de comunicación y creación lingüística es una de las paradojas de las llamadas literaturas de vanguardia que en pocos escritores americanos se dio con tan fecundo vigor como en Julio Cortázar. A través de toda su obra se puede detectar una obsesiva preocupación por el oficio del narrador, su ubicación en el mundo, el cómo y el porqué de su quehacer literario. Pero esta inquietud no se agota en el terreno de la estética sino que se integra en otra duda más general acerca del sentido y el alcance de toda acción. ¿Puede el hombre actuar según su conciencia o simplemente es arrastrado en el mundo por las fuerzas inextricables que llamamos destino o azar? Por tradición romántica e idealista, por inclinación personal, el encuentro (o desencuentro) de Cortázar con la realidad está condicionado por un enfoque crítico del problema del conocimiento. Siguiendo esa tradición, que en la Argentina pasa, sin duda, por Borges y Macedonio Fernández, se plantea una y otra vez la pregunta que se cierra sobre sí misma: ¿Puede el hombre en última instancia obtener una respuesta, distinguir la verdad de la ficción, la realidad del sueño? En los cuentos Cortázar elude las formulaciones abstractas. En las novelas, sobre todo en *Rayuela*, se lanza por boca de sus personajes a la discusión teórica de problemas metafísicos y morales. Pero casi siempre lo más importante que tiene que decir está sugerido entre líneas, aludido mediante complejas configuraciones simbólicas. En realidad, el pensador ocupa cada vez más resueltamente el primer plano en sus últimos escritos, aunque sea un pensador elusivo, camaleónico (según su propia expresión), que se disfraza, se enmascara y borra a cada paso sus huellas.

Este declarado camaleonismo le puede jugar al crítico más avisado una mala pasada. Porque los símbolos poéticos son cambiantes, inasibles, no tienen fondo. No admiten postulados ni conclusiones

exactas. Pero son símbolos, como todo lenguaje. No se trata, claro está, de exigirle o imponerle al artista una coherencia sistemática. Como señala el mismo Cortázar, "pasa que el artista también tiene ideas, pero es raro que las tenga sistemáticamente, que se haya coleopterizado al punto de eliminar la contradicción, como lo hacen los coleópteros filósofos o políticos a cambio de perder o ignorar todo lo que nace más allá de sus alas quitinosas, de sus patitas rígidas y contadas y precisas"(1). De donde se concluye que el artista tiene ideas y conflictos con las ideas. O sea que es absurdo hablar de una literatura despojada de sentido, como pretenderían algunos formalistas.

Se diría que coexisten en Cortázar varias tendencias a la vez inseparables e irreconciliables entre sí. Ante todo, como ha señalado Luis Harss (2), todavía hoy lo persigue la sombra del esteta borgiano que fue en su juventud. Sin duda, comparte con Morelli la idea de que "el mero escribir estético es un escamoteo y una mentira"(3). Pero su encono hacia lo convencional en el lenguaje es, en parte, de origen estético; pues lo falso, lo bastardeado, la afectación pseudoliteraria, vienen a ser, después de todo, lenguaje antiestético. Oscila entre un formalismo que sólo admite un compromiso artesanal con la escritura y la vocación —un tanto dadaísta— de destruir todas las formas. Pero esta vocación implica, a la vez, un compromiso estético formal —puesto que se persigue una forma nueva— y un compromiso ético-político, que también puede ser metafísico. Su arte no es, en todo caso, para él un fin en sí, sino un medio para lograr algo que acaso pueda definirse como persecución de la autenticidad. En "El perseguidor", Cortázar se aproxima a esta definición, aunque rechaza los términos ilusoriamente precisos. Aún a riesgo de ceder al espejismo de la síntesis, digamos que se trata de un intelectual insatisfecho de la razón, con cierta inclinación al ocultismo irracionalista (resabio romántico que comparte con algunos sectores vanguardistas desde el surrealismo hasta los beatniks de San Francisco) y un rigor estético implacable. Un artista nostálgico de la vida, ávido de conocimiento y con un fondo de mala conciencia. Tal vez haya intentado una síntesis de las dos tendencias que ha observado César Fernández Moreno en la vanguardia artística europea: la línea hipervital y la línea hiperartística. Y como muchos artistas contemporáneos, tal vez sea un nihilista que se siente responsable y erige valores en el vacío y se compromete con su tiempo sin renunciar a su individualismo humano, introvertido, libertario.

(1) *La vuelta al día en ochenta mundos*. México, Siglo XXI, 1967, p. 209.

(2) LUIS HARSS: *Los nuestros*. Buenos Aires, Sudamericana, 1966, p. 255.

(3) "Me sumo a los pocos que han querido ver en *Rayuela* la denuncia imperfecta y desesperada del *establishment* de las letras, a la vez espejo y pantalla del otro *establishment* que está haciendo de Adán, cibernética y minuciosamente, lo que delata su nombre apenas se lo lee al revés: nada". (J. CORTÁZAR: *La vuelta al día en ochenta mundos*. México, Siglo XXI, 1967, p. 26).

LA MARAÑA DE SIMBOLOS

Esta personalidad conflictual que es —valga el lugar común— el estilo de Cortázar, se muestra con más fuerza en su obra más reciente, cada vez más directa y personal, a pesar de (o precisamente por) su carácter contradictorio y sibilino. Todavía en *Los premios*, la actitud crítica frente a la literatura parecía ceder ante la voluntad de escribir una "novela rollo chino", bien construida dentro de los cánones tradicionales. Pero allí aparecían unos capítulos "prescindibles" (los intermedios de Persio) que eran rupturas en el orden narrativo convencional, atisbos de la antinovela que escribiría poco después. Por otra parte, escribir una "novela rollo chino" con intriga, acción, suspenso, etc., implicaba renunciar a la exquisitez esteticista sólo apreciada en los cenáculos literarios. Se trataba de una novela entretenida, que buscaba (con innegable habilidad, con algunas concesiones) conquistar al lector-masa, inclusive al lector-hembra (tan denostado en *Rayuela*). Pero al mismo tiempo, el pensador no podía descansar. Y aunque lo niegue a posteriori (4), introducía de contrabando en su novela algunas de las dudas, que no eran sólo suyas, por cierto, sino producto de su coyuntura histórica, como argentino desarraigado y lúcido y angustiado por su país. La pintura de diversos tipos sociales apenas es un medio en *Los premios* para hacer creíble la insólita aventura de la solidaridad rebelde contra un orden absurdo, de la ruptura con el quietismo nacional, de la conciliación entre los diversos sectores sociales separados por diferencias muy nítidamente trazadas desde el comienzo. Rebeldía y reconciliación utópicas, de raíz sentimental, es cierto. Pero esa raíz se hunde en el tiempo y el lugar de un proceso histórico muy reconocible y la conclusión amargamente lúcida destruye la utopía de toda una generación: esa rebeldía concluye en un resultado absurdo, una muerte inútil, una agitación estéril. En última instancia, volvemos al quietismo, la impotencia, la verdadera coyuntura histórica de la que habíamos partido. Aunque, sin duda, Cortázar no haya visto ni previsto toda la verdad.

En *Rayuela* reaparece el problema de la solidaridad y la responsabilidad a través del sombrío nihilismo de Oliveira. Su relación con el mundo y con sus semejantes viene a ser una terca, desolada negación de la posibilidad de tender una mano a los otros, de ayudarlos, de hacer algo, por lo menos, que tenga sentido. En impulsos esporádicos, escépticos, busca ese sentido a través del amor, del sexo, de la abyección, de la amistad. Pero los pasajes más fuertes de la novela son aquellos que niegan ese posible encuentro con el otro. Por eso y no por su sujeción a formas narrativas tradicionales sentimos que el concierto de Berthe Trépas, y la muerte de Rocamadour, el episodio de Talita y el tablón tendido entre las dos ventanas o el

(4) "Los críticos tendieron a ver en *Los premios* una novela alegórica, o una novela satírica. No es ni una cosa ni la otra". (Luis Harss, op. cit., p. 276).

final de Oliveira encerrado en su habitación, negándose obstinadamente a entrar en "la zona", a compartir el mundo de los demás —son momentos culminantes y memorables. En la famosa secuencia del concierto, Oliveira se deja llevar por una absurda compasión y realiza un acto que no es más que una caricatura de la solidaridad. Es un acto gratuito, frustrado y tal vez una de esas situaciones extremas, fronterizas, de que habla Jaspers, en las que se atisba una posibilidad de realización existencial. En la muerte de Rocamadour Oliveira afirma con su terco silencio que no es posible ayudar. Se niega a actuar porque todo gesto solidario es inútil, falso, estéril. En varios pasajes de la novela declara esto mismo en forma explícita, refiriéndose, por ejemplo, a la cuestión argelina. Al final de la segunda parte de *Rayuela*, Oliveira va a encontrar en Traveler un gesto de auténtica solidaridad. Sin embargo, a pesar de reconocer esa posibilidad de la amistad que le están ofreciendo Talita y Traveler, Oliveira va a elegir el rechazo orgulloso y desolado, la evasión trágica hacia la locura y la muerte. Claro está que el final es ambiguo y se propone otra solución posible: el retorno a la realidad trivial, doméstica y decepcionante, de Gekrepten y las tortas fritas. Pero este final está presentado como una claudicación o una recaída en la inautenticidad. Se podría comparar este desenlace con el de "El otro cielo", donde el estilo marca deliberadamente ese carácter patético de la claudicación.

Por supuesto el arte no se da en estas significaciones, sino en la forma por la que se expresan. Lo que cuenta, por un lado, es la nitidez con que —inconscientemente— se reflejan estas ideas en la obra narrativa. Pero, por otro lado, el arte está en la habilidad para ocultarse, enmascararse, borrar las pistas que pudieran conducir a una explicación demasiado directa, fácil, esquemática. El lector tiene que empeñar su esfuerzo para seguir al narrador por entre una maraña de símbolos. Vale la pena intentar ese esfuerzo, aunque implique un seguro riesgo.

"LAS BABAS DEL DIABLO"

La involuntaria coherencia de las obsesiones de Cortázar encuentra una temprana confirmación en un cuento publicado en 1959 (5). Los motivos que hemos creído detectar en sus grandes novelas como líneas fundamentales de su personalidad se concentran en estas escasas páginas como ejemplo de una formidable capacidad sintética. Es de observar que esas líneas son nada menos que las coordenadas de la civilización occidental y que la crisis que expresa Cortázar es precisamente la de su tiempo.

1ª aproximación: La peripecia del fotógrafo.

"Las babas del diablo" es un relato de estructura compleja y cerrada, que se ramifica, por decirlo así, hacia adentro. Hay en él, en reali-

dad, varias líneas anecdóticas superpuestas que a su vez implican otras tantas líneas temáticas. Una lectura superficial descubre en primer plano la aventura de un fotógrafo aficionado que al fotografiar a una pareja en una placita de París determina la huida del adolescente a punto de caer en las redes de una mujer madura. Posteriormente al observar la ampliación, en su estudio, el fotógrafo siente que el tiempo vuelve a transcurrir en la foto, que la imagen detenida cobra nueva acción, pero ahora los hechos se desarrollan de otra manera: la mujer es sólo una intermediaria al servicio de un desconocido que aguardaba en un auto estacionado cerca de allí. Esta vez el fotógrafo quiere intervenir para salvar al muchacho del presunto corruptor, pero no puede, está al margen, fuera de ese tiempo; hasta que por fin, como en un milagro parece romperse el cerco de su impotencia, se pone a gritar, el chico huye y así por segunda vez se cumple (parece cumplirse) su buena acción.

Este relato que parecería bastante simple, lineal, tiene en realidad una estructura muy complicada. No sólo postula dos tiempos, dos niveles de la experiencia (uno que podría llamarse objetivo: la realidad exterior a la foto; y otro subjetivo, acaso fantástico: el tiempo recuperado por la imagen inanimada); también multiplica los niveles de la ficción, pasando de la evocación directa de lo ocurrido (que es, por decirlo así, una ficción inmediata, dentro del relato del fotógrafo) a las acciones imaginadas por el personaje-narrador (que vienen a ser ficciones dentro de la ficción). Así, por ejemplo, se anticipan varios desenlaces posibles: "El muchacho acabaría por pretextar una cita..." "O bien se quedaría fascinado..." "...a menos que él con una desazón que quizá empezara a teñir el deseo..." "Imaginé los finales posibles (...) preví la llegada a la casa (...) puse en orden la escena, los besos burlones, etc." También el retrato psicológico —en parte, descripción, en parte, narración retrospectiva— se ubica en este plano de ficción supuesta o posible, que no se postula como realidad: "Al filo de los catorce, quizá de los quince, se lo adivinaba vestido y alimentado por sus padres, pero sin un centavo en el bolsillo (...) Andaría por las calles pensando en los condiscípulos (...) llovería despacio el tiempo de estudiar, de ser la esperanza de mamá..."

Pero este juego de ficciones que se entrecruzan, avanzan, retroceden, se superponen en una complicada sintaxis de subjuntivos y condicionales, no es una exhibición de rebuscamiento gratuito. Es un lenguaje concentrado que expresa dos motivos esenciales (en medio de una maraña de sugerencias secundarias): por un lado el tiempo, en un enfoque muy bergsonianos que opone el devenir a la imagen estática; por otro lado, la buena acción, involuntaria, accidental, en una primera instancia, e intencional en la segunda versión (soñada, fantástica, no imposible) del episodio.

La máquina y la foto son símbolos muy claros de la conciencia y la imagen, que quieren apresar la realidad deteniendo el tiempo

(5) "Las babas del diablo", en *Final de juego*, Buenos Aires, Sudamericana, 1959.

y al hacerlo deforman esa realidad. "Todo mirar rezuma falsedad". Pero en el mirar humano todavía el tiempo está vivo —de ahí la alegría, la voluptuosidad inicial: "el sol estaba también ahí, cabalgando el viento y amigo de los gatos..." "me senté en el parapeto y me sentí terriblemente feliz". Con todo, esa felicidad implica una angustia (aún antes de llegar al "aura inquietante" de la escena captada en la foto). Es la angustia de perder esa realidad pasajera, irreversible, que se disuelve en la nada. La máquina (como la memoria) es un intento (inútil, por cierto) de retener el instante. Cortázar lo dice rehuendo deliberadamente el pathos de una envejecida retórica: "Entre las muchas maneras de combatir la nada, una de las mejores es sacar fotografías..." "hay como el deber de estar atento, de no perder ese brusco y delicioso rebote de un rayo de sol en una vieja piedra..." Al hacerlo, por supuesto, se distorsiona el objeto: "el fotógrafo opera siempre como una permutación de su manera personal de ver el mundo por otra que la cámara le impone insidiosa..." La realidad queda entonces fuera de la foto, fuera de la conciencia que la persigue inútilmente, que se revuelve en su juego de espejos delirantes, hasta recaer en la contemplación inerte, desesperada — todo el que contempla está marginado, está "muerto", en el sentido insinuado al comienzo del cuento y reencontrado al final: "Lo que queda por decir es siempre una nube..." Las nubes son en todo el relato presencia del devenir que fluye a través o por encima de los esquemas, las figuras, que el relator intenta dibujar. El trasfondo de ese tiempo es la nada. Todo es un fluir que se vacía. Cada instante, que llamamos "ahora", es una "estúpida mentira".

Sobre esta vivencia dramática (no dramatizada) de su condición temporal erige el fotógrafo su ilusoria o incierta actividad. Ya el acto de sacar la foto implica una decisión, una actitud no puramente pasiva frente a la realidad: en lugar de dejarse vivir, quiere de pronto retener, enmarcar, definir, conocer, en una palabra. Pero ese acto, involuntariamente, incide en la realidad al punto de alterarla: el muchacho huye, la escena se desbarata. Michel deduce que, sin proponérselo, ha cometido una "buena acción". Cortázar, en cambio, se abstiene cuidadosamente de afirmar la realidad del hecho imaginado por su personaje. En varios pasajes, la salvación del muchacho (la presunta buena acción del fotógrafo) aparece comentada con ironía, con reticencias, con dudas, que le quitan validez definitiva. La complicada técnica del relato, en gran parte, obedece a esta intención de postular una esencial ambigüedad.

Esta ambigüedad se da en la persona del narrador, que se presenta, en una primera instancia, como un escritor a quien podría confundirse con Julio Cortázar, pero que no deja de ser un personaje de ficción, que, a su vez, se confunde por momentos con Roberto Michel, a quien se refiere alternativamente en primera y en tercera persona. La primera persona se impone, ante todo, como condición de inmediatez en el relato, cuyo campo es la conciencia del fotógrafo.

García Márquez se permite estampar frases como ésta: "Y a él le pareció que nunca había conocido tanta dureza de corazón". Es el narrador omnisciente, que acepta y nos hace aceptar gozosamente los legítimos derechos de la convención literaria. El narrador de "Las babas del diablo", en cambio, empieza reconociendo la falsedad esencial de la ficción y postulándose a sí mismo como única realidad del relato. Claro está que Cortázar tiene conciencia del carácter convencional de esta primera persona: el narrador siempre está inventando personajes, aunque hable de sí mismo, aunque diga "yo" y aluda a hechos reales. Para romper la ilusión del realismo subjetivo, pasa arbitrariamente a la tercera persona, otra convención tan válida como la primera (6). Pero este salto no es tan sólo una acrobacia formal; también destaca el distanciamiento entre el narrador y el personaje, permite enfocar con ojos críticos las ilusiones o fantasías que éste se forja. Roberto Michel se siente satisfecho por haber "salvado" al adolescente. El narrador observa esa actitud con marcado escepticismo. No sólo pone en tela de juicio la realidad, sino también el sentido, el valor de la supuesta buena acción.

La primera persona sirve en definitiva para situar la presunta buena acción en un plano subjetivo que no compromete al narrador: la salvación del muchacho bien puede no ser más que una de las tantas fantasías del personaje. ("Michel es culpable de literatura, de fabricaciones irreales"). El propio fotógrafo tiene conciencia de no manejar hechos sino precarias suposiciones: "esto en caso de que mis teorías fueran exactas, lo que no estaba suficientemente probado, pero la fuga en sí parecía demostrarlo". El relato parece postular el carácter subjetivo de toda verdad hasta culminar en una especie de delirio solipsista. Precisamente en las últimas páginas del cuento, concretamente a partir del momento en que Michel ve acercarse al hombre del auto (que no está en la foto) se utiliza sólo la primera persona, que nos mantiene así dentro de la visión delirante, sin prestarle la objetividad del relato en tercera persona (7).

En última instancia, por tanto, el problema de la acción se subordina al problema del conocimiento. ¿Cómo actuar en un mundo inasible donde todo mirar rezuma falsedad, donde todo conocimiento deforma el objeto porque vuelve estático lo que deviene? La inversión de este proceso, al final de la doble peripecia del fotógrafo (o sea, la foto reintegrada al devenir) queda bajo el mismo signo de ambigüedad que su precario triunfo final. El delirio es un nivel posible de realidad, tan plausible como toda ficción, como toda existencia. Pero no se postula su objetividad; queda condicionado por

(6) "Hay un lector con el cual no puedo conciliarme: el que quiere lo que han codiciado para su descrédito todos los novelistas, lo que le dan éstos a ese lector: la Alucinación. Yo quiero que el lector sepa siempre que está leyendo una novela y no viendo vivir, no presenciando evidas". (Macedonio Fernández, *Museo de la novela de la Eterna*, Buenos Aires, C.E.D.A.L., 1967, p. 39).

(7) "La locura en arte es una negación realista del arte realista". (Macedonio Fernández, op. cit., p. 66).

la subjetividad de la primera persona. Lo mismo sucede con el supuesto triunfo del fotógrafo. Afirma: "Y fui feliz porque el chico acababa de escaparse". Pero a continuación toda la foto (la conciencia, la realidad) es invadida por la imagen del hombre en un gesto ominoso que sugiere el triunfo del horror, la derrota, el fracaso de la bondad o la pureza: "de frente estaba el hombre, entreabierta la boca, donde veía temblar una lengua negra, y levantaba lentamente las manos, acercándolas al primer plano, un instante aún en perfecto foco, y después todo él un bulto que borraba la isla, el árbol y yo cerré los ojos y no quise mirar más, y me tapé la cara y rompí a llorar como un idiota".

Esta ambigüedad llega a socavar el sentido mismo de la "buena acción", del gesto humano, generoso, intentado (o soñado) por el fotógrafo. Ante todo, el autor se abstiene de comprometerse con la actitud ética que implica ese gesto. Con marcada ironía comenta: "Michel es a ratos puritano". Es decir, "a ratos", sin saber por qué, sin ningún tipo de convicción o justificación definida, se resiste a aceptar la corrupción, la prostitución, como hecho normal y cotidiano. De ahí su repugnancia, su llanto final, que él mismo reconoce como "idiota". Porque "los hilos de la Virgen también se llaman babas del diablo". Esta imagen que alude a la ambigüedad del muchacho está dando desde el título la clave del relato. La intervención de Michel deja de tener sentido si el adolescente se prostituye por su propia voluntad. En ese caso, el fotógrafo no es más que un entrometido, un moralista un tanto ridículo que no ayuda ni salva a nadie, simplemente pospone el hecho inevitable. También cabe la posibilidad de que la víctima se ofrezca de un modo inconsciente. Michel sugiere esa posibilidad al describir, con obvias reminiscencias freudianas, al muchacho como "la perfecta víctima que ayuda a la catástrofe".

En definitiva, si toda verdad es ambigua quedan las imágenes de la destrucción (el rostro del hombre en primer plano, su lengua negra, sus manos que se acercan y crecen), la impotencia (el llanto de Michel) y la nada (las nubes, el cielo perfectamente limpio, la vaciedad del tiempo acentuada por algunos detalles triviales, monótonos, efímeros: la lluvia, las palomas, uno que otro gorrión).

2ª aproximación: *La peripecia del escritor.*

Pero a su vez toda esta historia del fotógrafo no es sino una ficción dentro de otra ficción. La ficción básica del cuento es, en realidad, la peripecia de un escritor que quiere contar algo y no sabe por qué ni cómo hacerlo. Cortázar busca presentar esta ficción con la mayor espontaneidad, como si realmente estuviéramos asistiendo a su que-hacer literario y no a una escena preparada para los lectores.

Este motivo no aparece sólo al comienzo, a manera de un prólogo acaso prescindible, sino que está sutilmente entretejido a lo largo de todo el relato. Los constantes cambios de persona del narra-

dor no sólo cumplen la función expresiva a que hicimos referencia al comentar la peripecia del fotógrafo, sino que también están recordando al lector la presencia de ese escritor que lucha con el idioma, con las convenciones literarias, que tiene ganas de contar algo y se pregunta por qué y desprecia o finge despreciar su oficio. También el lenguaje coloquial, el empleo irónico de fórmulas narrativas convencionales, las rupturas sintácticas (bruscos cambios de tono, reflexiones intercaladas, acotaciones señaladas generalmente por paréntesis) están apuntando en el mismo sentido. Así por ejemplo, la "peripecia del fotógrafo" tiene por lo menos dos comienzos. Uno, deliberadamente inconexo, insólito, metafórico, da, en medio de una frase, un salto brusco del plano del escritor al de su ficción: "Y ya que vamos a contarle pongamos un poco de orden, bajemos por la escalera de esta casa hasta el domingo siete de noviembre, justo un mes atrás". Pero a la página siguiente vuelve a empezar, sin saltos espacio-temporales, sin aparentes improvisaciones coloquiales, sin ambigüedades lógicas: "Roberto Michel, franco-chileno, traductor y fotógrafo aficionado a sus horas, salió del número 11 de la rue Monsieur-le-Prince el domingo siete de noviembre del año en curso (ahora pasan dos más pequeñas, con los bordes plateados)". El paréntesis nos vuelve, sorpresivamente, al punto de vista del escritor, rompe la ilusión, acentúa el carácter paródico del estilo realista tradicional.

Ese escritor —personaje inicial del cuento— se plantea ante todo la pregunta acerca del cómo, para luego llegar a plantearse el sentido, el porqué de su oficio de narrador. "Nunca se sabrá cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural o inventando continuamente formas que no servirán para nada". Se trata de mostrar al escritor como artesano del lenguaje, luchando con las convenciones, con la gramática, con el sistema, del que, sin embargo, no puede liberarse. Las formas nuevas "no servirán para nada". Parece postular la imposibilidad última de la comunicación, pero el intento contradice sus propias palabras. A medida que avanza el cuento va imponiéndose un orden. Incluso las formas sintácticas más anormales responden en última instancia a un sistema, acatan una serie de convenciones: "tú la mujer rubia eran las nubes que siguen corriendo delante de mis tus sus nuestros vuestros rostros. Qué diablos". En esta confusa secuencia de palabras están anudados todos los hilos del relato. Ese "tú" es el interlocutor al que nunca se nombra, pero que es el complemento del narrador, el otro, sin el cual no llega a existir el relato, no llega a realizarse como comunicación. Ese "tú" puede aludir a alguien en particular, sin dejar de ser genérico. Puede, por ejemplo, referirse a la sombra del propio Cortázar, pero ésta será una de tantas referencias posibles. "La mujer rubia", en cambio, es el personaje del cuento, la clave de la intriga que no se revela y que como todo lo demás se diluye en la fugacidad de esas nubes que anticipan el motivo del tiempo, nuevo avatar del río heraclítico. "Mis tus sus nuestros vuestros", lo uno se

confunde con lo múltiple. Pero en seguida surge la exclamación que rompe el tono grave, los resabios de antiguas metafísicas: "¡Qué diablos!" Hay que buscar la sencillez, la espontaneidad. Conseguir a todo trance la simpatía cómplice del lector. De ahí, el coloquialismo, la interjección fuerte, antirretórica.

De esta manera, el lector toma conciencia del carácter convencional del lenguaje, de la necesidad de trabajar con fórmulas ya elaboradas que arrastran al narrador ("Michel se bifurca fácilmente, no hay que dejarlo que declame a gusto") e impiden el acto vivo de la comunicación verbal que intenta ser la obra de Cortázar. Este hablante, el narrador, no se presenta desde el comienzo, sino que da algunos rodeos antes de usar la primera persona. El cuento se inicia con una forma impersonal: "Nunca se sabrá..." "Si se pudiera decir..." "si se pudiera ir a beber un bock..." El mismo fondo, la misma intención de despersonalizar el relato tiene la expresión: "Puestos a contar". Aunque la forma ya introduce una alusión a la primera persona del plural. El sujeto de ese "puestos a contar" sería "nosotros", lo que establece cierto vínculo de complicidad con el lector; vínculo reiterado un poco más abajo en la frase: "Uno de nosotros tiene que escribir, si es que esto va a ser contado". Pero ya antes ha surgido la primera persona del narrador enmarcada en un paréntesis: "(porque escribo a máquina)".

Ese yo del narrador es y no es Julio Cortázar. La literatura profesional postula como objetivo básico la sinceridad, al par que juega con la ficción. (Rousseau tal vez sea el arquetipo). Es una versión subjetiva, idealista, de la literatura-verdad. La literatura como medio del conocimiento ha sido la ambición común y el origen de la mala conciencia de la mayoría de los escritores contemporáneos. (Por supuesto, se excluye toda la tendencia del "Arte por el Arte"). En muchas tiendas literarias, ya no se escribe la palabra arte con mayúscula; se trata de contar, de informar. De ahí la otra corriente paralela a ésta (pero ya no subjetiva, sino objetiva) que también se inscribe en lo que llamaríamos literatura-verdad: el arte documental.

Pero todas las formas de ocultar el arte y hacer pasar la ficción por verdad no son sino otros tantos artificios. Cortázar lo sabe muy bien y no trata de engañar a nadie. De entrada declara que se trata de contar un cuento, muestra al lector los instrumentos, los recursos de su taller literario: una máquina de escribir, palabras, fórmulas, convenciones. Pero ese escritor con su Rémyngton y sus ganas de contar cosas, es también una ficción, un personaje que inventará, a su vez, otro personaje, Roberto Michel, reflejo simbólico de su autor e indirectamente de Cortázar, con quien tiene varios rasgos en común: es traductor, vive en París, observa a la gente, se hace preguntas...

Estos malabarismos con la ficción y la verdad, esta actitud reflexiva y autocrítica ante el oficio de escritor, proceden, sin duda, de Borges. Pero el verdadero maestro de esta actitud antiilusionista fue,

en Buenos Aires, Macedonio Fernández. En Europa, claro está, la reacción contra el realismo ilusionista ya se había extendido antes de llegar a estas tierras, no sólo en la narrativa, sino también y acaso con más vigor, en el teatro (Pirandello, Brecht, etc.). Pero en Buenos Aires el más notorio y admirado ejemplo de escritor que repudia la ficción en tanto ilusión de realidad y la presenta como invención y sustituye el relato coherente por la reflexión intermitente, la abstracción, la eterna introducción a la novela que nunca se realiza, fue, sin duda, Macedonio Fernández.

Pero no se trata sólo de contar cómo un escritor se enfrenta con la dificultad de escribir. La pregunta fundamental es: "¿Por qué tengo que contar esto?" Viene a ser el problema que plantea Sartre, la mala conciencia que éste supo remover y que ya se enturbiaba en los pozos interiores de Kierkegaard. "¿Con qué fin escribes? ¿A qué empresa te has lanzado y por qué necesita ella recurrir a la escritura?" (8). Sartre da por sentado que la literatura —la prosa, al menos— es compromiso, porque implica una acción que está modificando el mundo. Hay que elegir, tomar posición, porque, quiéralo o no, el que escribe influye, actúa en el mundo. Esto lo lleva a afirmar que "en el fondo del imperativo estético discernimos un imperativo moral" (9).

Cortázar sugiere, en cambio, en "*Las babas del diablo*" —sibilina, indirectamente— la falsedad y la inutilidad de la literatura. El fotógrafo (como el escritor) quiere apresar un trozo de realidad; intenta, en vano, retener lo que fluye, lo que se pierde a cada instante en la nada. No se trata por tanto del arte por el arte ni de un imperativo moral. Simplemente reconoce una necesidad casi fisiológica de comunicarse, de romper el aislamiento individual, de encontrar un interlocutor. Es evidente el propósito de quitarle trascendencia al acto creador. Se lo compara con los hechos más triviales: respirar, ponerse los zapatos, "quitarse esa cosquilla molesta del estómago". El intento de asir la realidad e incluso de influir sobre ella aparece como una ilusión muy precaria. ¿Se trata de hacer literatura a pesar de todo? ¿De consagrarse al culto de la Belleza o la Forma? Tampoco esa convicción se sobrepone a la ironía, al espíritu crítico que a través de Cortázar expresa a más de una generación de rioplatenses escépticos, abúlicos, angustiados, como el narrador de "*Las babas del diablo*". Sólo se salva el intento de entablar el diálogo con el lector. La meta del narrador es darle nueva vida al lenguaje; pero no por un prurito romántico de originalidad, sino por devolver al arte su verdadera función social: la comunicación. Todos los géneros —narrativa, lírica, ensayo, teatro— tienden hoy a convertirse en diálogo vivo con el público o quizá mejor, con el prójimo, a quien se trata de convertir en interlocutor activo, sa-

(8) JEAN PAUL SARTRE: *Situations II*. Paris, Gallimard, 1948, p. 71.

(9) JEAN PAUL SARTRE: *Op. cit.*, p. 111.

cándolo de su pasividad de consumidor apenas receptivo. Esto se advierte ya en "Las babas del diablo", donde la presencia del narrador, contando, comentando, desdoblándose en crítico y observador, atenta contra la pureza de la forma narrativa, pero no llega a destruir la narración, como sucede en el caso de Macedonio Fernández. La vuelta al día en ochenta mundos era el libro —acaso el callejón sin salida— en donde tenía que desembocar esta búsqueda.

OTRA MIRADA SOBRE "RAYUELA" (*)

por

SILVEIRO MUÑOZ MARTÍNEZ

Aun mucho antes de escribir novelas, Cortázar vio que la dicotomía fondo forma marchaba hacia la anulación desde que la poesía es como la música su forma (1). Se situaba, ya entonces, en abierta ruptura con un orden que elevaba a supuesto la descripción de lo ya existente. Para ser fiel con sus especulaciones, la novela que crease con los años necesariamente habría de usar territorios; dispuesto a reflejar el mundo en el espíritu de un narrador, concebirá uno que busque la ficción como tal ficción y que vaya al arte precisamente porque le reconocerá como farsa (2).

(*) Buenos Aires, Sudamericana, 1963; 2.^a ed. 1965; 3.^a ed. abril 1966; 4.^a ed. diciembre 1966; 5.^a ed. julio 1967; 6.^a ed. noviembre 1967; 7.^a ed. marzo 1968. Traducciones: Gallimard, Francia; Einaudi, Italia; Pantheon Books, USA; Luchterhand, Alemania. Citaremos por la tercera edición de Sudamericana.

(1) JULIO CORTÁZAR. — "Notas sobre la novela contemporánea", en: *Realidad*, Buenos Aires, vol. III, N.º 8, marzo-abril 1948, pp. 240-246; "La novela antigua nos enseña que el hombre es; los comienzos de la contemporánea indagán cómo es; la novela de hoy se preguntará su para qué y su por qué".

Héctor Schmucler: "Günter Blöcker, hablando de Robert Musil y de su novela *El hombre sin cualidades*, se refiere a la positiva frustración que entraña esta obra en cuanto a su forma novela, y encuentra la positividad de esta frustración en la dimensión poética que engendra su fragmentariedad. En efecto, la novela inconclusa de Musil, semejante a *Rayuela* de Cortázar por su informalismo estructural, posee esa apertura a lo poético que una obra que lo dice todo no puede lograr. El poema es siempre algo a concluir. *Rayuela*, novela al fin y al cabo hasta que sigamos necesitando distinguir en la poesía las distintas maneras como está escrita, se asemeja en mucho a las meditaciones de Ulrico, para quien la finalidad de la vida humana se parece tanto a ciertos problemas matemáticos que no tienen solución general, si bien se prestan a soluciones parciales, cuya combinación le permite a uno acercarse a la solución general". En: *Pasado y Presente*, "Rayuela: juicio a la literatura", N.º 9, año 3, abril-septiembre 1965, pp. 29-45.

Lezama Lima: "Esta novela americana ha dependido de la manera de la poesía, de su ascendente análogo y de la imagen como resistencia de un cuerpo total, de su asombroso centro de absorción, tragaluz, estómago de ballena, de sus incesantes mutaciones en el centro de la fuerza del espejo invisible, pues sólo la poesía logra destruir la antitesis realidad e irrealidad, formando una esperada médula de sáuco. Metáfora como realidad que arranca e incorpora e irrealidad de la imagen en el nuevo cuerpo de la novela. Estamos ya muy alejados de aquel tratamiento goethiano de situar lo habitual como misterioso, para que lo misterioso llegue a ser lo cotidiano. Aquel imponente morfólogo de la cultura veía la columna vertebral como una causalidad autógena, ya hoy sabemos que es un relámpago". En: *Casa de las Américas*, "Cortázar y el comienzo de la otra novela", julio-agosto, N.º 49, La Habana, Cuba, 1968, p. 58.

(2) "Nunca demuestra el arte mejor su mágico don que en esta burla de sí mismo.

1. En la novela tradicional, la reflexión se convierte en obstáculo fundamental contra la pureza objetiva. Mas al perderse luego el carácter ilusorio de lo representado, este principio preflaubertiano se disuelve en el seno de otra reflexión orientada ahora a destruir la pura immanencia formal. En este aspecto, la obra de Cortázar no hace más que integrarse a una forma narrativa configurada primero por Sterne en su *Tristram Shandy* y asumida posteriormente por Jean Paul, Veltman, Tieck y Gógol, entre otros. Warren la denomina romántico-irónica y la describe como un engrandecimiento intencionado de la función del narrador, quien al deleitarse en destruir toda posible ilusión de que aquello es vida y no arte, se desprende del hecho de estar creando realidad. También la ironía, en su función constitutivo-formal, se halla presente en *Los monederos falsos*, *Contrapunto*, *Feria de vanidades*, obra esta última en donde la advertencia reiterada de que los personajes son marionetas que el autor ha fabricado, configura sin duda una especie más de esa ironía literaria: la literatura recordándose a sí misma que no es más que literatura.

Cuando Austin Warren define esta forma narrativa como romántico-irónica, procede con exactitud puesto que lo irónico es una categoría romántica y casi siempre se presenta en relación con ecos románticos. Ahora bien, los estetas de los comienzos del Romanticismo —que son a su vez los primeros teóricos de la novela— llamaron ironía al movimiento por el cual la subjetividad se reconoce y se anula. Georg Lukacs, en su *Teoría de la Novela*, esclarece así este movimiento: “Como constituyente formal del género novelesco, significa que el sujeto normativo y creador se disocia en dos subjetividades: una que, en tanto que interioridad,

Porque al hacer el ademán de aniquilarse a sí propio sigue siendo arte, y por una maravillosa dialéctica, su negación es su conservación y triunfo.

Dudo mucho que a un joven de hoy le pueda interesar un verso, una pincelada, un sonido que no lleve dentro de sí un reflejo irónico.

Después de todo no es esto completamente nuevo como idea y teoría. A principios del siglo XIX, un grupo de románticos alemanes dirigidos por los Schlegel proclamó la ironía como la máxima categoría estética y por razones que hoy coinciden con la nueva intención del arte. Este no se justifica si se limita a reproducir la realidad, duplicándola en vano. Su misión es suscitar un irreal horizonte. Para lograr esto no hay otro medio que negar nuestra realidad, colocándonos por este acto encima de ella. Ser artista no es tomar en serio al hombre tan serio que somos cuando no somos artistas. (...) La primera consecuencia que trae consigo ese retraimiento del arte sobre sí mismo es quitar a éste todo patetismo. En el arte cargado de “humanidad” repercute el carácter grave anejo a la vida. Era una cosa muy seria el arte, casi hierática. A veces pretendía no menos que salvar a la especie humana —en Schopenhauer y en Wagner.

Ahora bien, no puede menos de extrañar a quien para en ellos mientes que la nueva inspiración es siempre, indefectiblemente, cómica. Toda ella suena en esa sola cuerda y tono. La comedia será más o menos violenta y correrá desde la franca clownería hasta el leve guiño irónico, pero no falta nunca. Y no es que el contenido de la obra sea cómico —esto sería recaer en un modo o categoría del estilo “humano”—, sino que, sea cual fuere el contenido, el arte mismo se hace bromista”. José Ortega y Gasset, en: *La Deshumanización del Arte*, Irónico destino; Revista de Occidente, Madrid, 8.ª ed., 1964; pp. 57-60.

afronta los complejos de poderes que le son extraños y se esfuerza por impregnar un mundo extraño, con los contenidos mismos de su propia nostalgia; el otro, que ilumina el carácter abstracto y por consiguiente, limitado de los mundos, extraños uno al otro, del sujeto y el objeto; este último los comprende en sus límites captados como necesidades y condiciones de su existencia y, gracias a esa lucidez, dejando subsistir la dualidad del mundo, percibe, no obstante y forma un universo dotado de unidad, por un proceso donde se condicionan recíprocamente elementos de esencia heterogénea”.

Pero esa unidad, sin embargo, continúa siendo puramente formal: “el carácter extraño y hostil que el mundo exterior y el mundo interior presentan uno para el otro no es olvidado, sino solamente reconocido como necesario; y el sujeto que lo reconoce como tal no es menos empírico, menos cautivo del mundo y menos restringido a la interioridad que aquellos que han devenido sus objetos”.

Lukacs ha visto que semejante situación quita a la ironía esa superioridad fría y abstracta que reduciría la forma objetiva a una forma subjetiva —la de la sátira— y la totalidad a un simple aspecto, “pues obliga al sujeto que contempla y que crea a aplicarse a sí mismo, tanto como a sus criaturas, por libre objeto de una libre ironía, en una palabra, mudarse en sujeto puramente receptivo, ese mismo que está normativamente prescripto en la gran literatura épica”.

Esa ironía es la autocorrección de la fragilidad: “las relaciones inadecuadas pueden metamorfosearse en una ronda fantástica y ordenada de malentendidos y de desconocimientos mutuos donde todo es visto bajo múltiples fases; como aislado y como ligado, como soporte de valores y como nada, como separación abstracta y como vida autónoma concreta, como decoloración y como floración, como sufrimiento infligido y como sufrimiento sufrido”.

Estas consideraciones de Lukacs sobre la función de la ironía como constituyente formal del género novelesco, nos sitúan arteramente en la intelección de la ironía romántica, ironía que Friedrich Schlegel, autor también de una “Epístola sobre la novela”, conceptualiza en sus “Fragmentos” como una conciencia clara de la agilidad eterna, del caos infinitamente lleno.

Los románticos, que esperaban de la novela que reuniese en ella todos los géneros e hiciera igualmente lugar en su estructura al puro lirismo y al pensamiento puro, hacen de la ironía la más auténtica expresión de la energía creadora, la cual representaba la única posibilidad de eludir la norma, el camino, el método. En contraposición con la ironía clásica —donde surge como un camino seguido por la razón con el paradójico propósito de alcanzar, a través de la niebla de su mirar entornado, una mayor luminosidad (3)—, esta

(3) “La ironía concreta de Sócrates es más bien una manera o un recurso de la conversación, a que se recurre para animarla un poco, y no una risa sardónica ni la

conciencia clara de la agilidad eterna de la que nos habla Schlegel quiere proceder a la disolución de las cosas, único medio de que se nos ofrezcan luego bajo la especie de su verdad radical: el estar disueltas. Así, cualquiera que fuese su forma particular (4), la ironía se caracteriza siempre entre los románticos por su tendencia a confundir todos los límites, tendencia enteramente distinta de la voluntad de perfil y claridad socráticas.

Incorporada a la novela como constituyente formal, "sobreviene una perspectiva donde se entrelazan inextricablemente la autonomía relativa de las partes y su ligazón con el todo. Con la única reserva de que las partes, a pesar de esa ligazón, no pueden jamás perder la rigidez de su autonomía abstracta. Del mismo modo su relación con la totalidad, por próxima que sea de lo orgánico, sólo constituye una relación conceptual sin cesar abolida y no una realidad auténtica y nativamente orgánica" (Lukacs, op. cit.).

Los elementos en tensión —un "continuo orgánico y homogéneo" y un "discontinuo heterogéneo y contingente"— reflejan, en última instancia, la fluctuación entre un sistema de conceptos que deja escapar la vida constantemente y un complejo viviente siempre incapaz de alcanzar el descanso de un acabamiento de sí donde la utopía deviniera inmanencia.

Visible programáticamente a partir del Romanticismo, la conciencia de la agilidad eterna encarna de un modo maravilloso, totalmente único, en el narrador del *Tristram Shandy*, obra que Wolfgang Kayser califica de novela sobre la novelística. Pues bien, esta obra de Sterne que eleva al absurdo las categorías con que el siglo XVIII interpretaba el mundo, no sólo ha influido al Gide de *Los monederos falsos*, al Huxley de *Contrapunto* y al Thackeray de *Feria de Vanidades*: ahora hace posible, entre nosotros, el surgimiento de la más provocadora, displicente y escandalosa obra de escritor americano. Al igual que su homóloga inglesa, *Rayuela* aborda la crisis de la cultura y del hombre

hipocresía de quien se burla de la idea o la toma a broma. Su ironía trágica es el reverso de sus reflexiones subjetivas frente a la moralidad existente: no la conciencia propia del hombre que se cree por encima de ella, sino el fin inocente de quien se propone llegar, a través del pensamiento, al bien verdadero, a la idea general.

...No es sino un modo de comportarse en el trato de persona a persona, es decir, una forma subjetiva de la dialéctica únicamente, en tanto que la verdadera dialéctica versa siempre sobre los fundamentos de la cosa misma". En: *Historia de la Filosofía*, G. W. F. Hegel; Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires, 1955; T. II, pp. 55-56.

(4) Solger descubre, en la llamada "ironía trágica", la expresión de la mayor y más angustiosa contradicción existente en el mundo: la que se deriva de la contraposición entre una belleza divina y una belleza terrena.

V. *Historia de la crítica moderna (1750-1950) El Romanticismo*, René Wellek; Gredos, Madrid, 1962; p. 334 y ss.: (Karl Wilhelm Ferdinand Solger —1780/1819—) "su profundo sentido de las contradicciones de la existencia le hizo sacar la audaz conclusión de que la ironía es el principio de todo arte, y con ello dar una nueva interpretación de la tragedia que afianzó, en su extensa labor crítica, en la tragedia antigua, en Shakespeare y en Calderón principalmente. Esa idea artística cardinal de la ironía es idea tan sorprendente que sólo por ella merece Solger ser resucitado hoy día, en que la ironía —cierto que en otro sentido— vuelve a ser instalada en el mismo corazón de la teoría poética".

Además, el ensayo de José Ferrater Mora en *Cuestiones Disputadas*, Revista de Occidente, Madrid, 1955.

actuales y se propone cuestionar, en la unidad de un mismo acto, la razón dialéctica y la moral tradicional. Su autor ha visto que tanto nuestra filosofía como nuestra moral terminaron deviniendo una mera repetición de conceptos que cada día nos oscurecen más los grandes problemas del hombre y la naturaleza:

¿Por qué tan lejos de los dioses? Quizá por preguntarlo. ¿Y qué? El hombre es el animal que pregunta. El día en que verdaderamente sepamos preguntar, habrá diálogo. Por ahora las preguntas nos alejan vertiginosamente de las respuestas. ¿Qué epifanía podemos esperar si nos estamos ahogando en la más falsa de las libertades, la dialéctica judeocristiana? Nos hace falta un *Novum Organum* de verdad, hay que abrir de par en par las ventanas y tirar todo a la calle, pero sobre todo hay que tirar también la ventana, y nosotros con ella. Es la muerte, o salir volando. Hay que hacerlo, de alguna manera hay que hacerlo. Tener el valor de entrar en mitad de las fiestas y poner sobre la cabeza de la relampagueante dueña de casa un hermoso sapo verde, regalo de la noche, y asistir sin horror a la venganza de los lacayos. (*Rayuela*, p. 616).

Presente ya en Nietzsche, Spengler, Ortega y Gasset, la discusión de los valores de nuestra cultura subyace incluso en la primera obra de Julio Cortázar, *Los Reyes*, obra que recibida el año de su publicación (1949) con un silencio cavernoso, aparece esclarecida hoy cuando se la entiende como una indagación "de la verdad de cada personaje en ausencia de reglas suprapersonales" (5). La ironía, enmarcada entonces en un correlato mítico que le permite a su autor "eludir un asfixiante contorno —la Argentina de 1949— y abstenerse de encarnar hic et nunc el drama moral de sus monarcas", yergue su aguijón desacralizante cuando "desaloja a reyes y héroes de su sitial marmóreo y los instala de nuevo en el pobre reino de los hombres". Más tarde, en *Rayuela*, la esgrimirá sobre suelos más concretos, suelos que ya en su primera novela, *Los Premios*, empiezan a configurarse. Allí, Persio, personaje sibilino que se constituye como una especie de superconciencia argentina, se reviste de un lenguaje que luego en *Rayuela* cubrirá prácticamente toda su extensión:

Noche del sábado, resumen de la gloria, ¿es esto sudamericano?

En cada gesto de cada día, ¿repetimos el caos irresuelto? En un tiempo de presente indefinidamente postergado, de culto necrofílico, de tendencia al hastío y al sueño sin ensueños, a la mera pesadilla que sigue a la ingestión del zapallo y el chorizo en grandes dosis, ¿buscamos la coexistencia del destino, pretendemos ser a la vez la libre carrera del ranquel y el último progreso del automovilismo profesional? De cara a las estrellas, tirados en la llanura impermeable y estúpida, ¿operamos secretamente una renuncia al tiempo histórico, nos metemos en ropas ajenas y en discursos vacíos que aguantan las manos del saludo del caudillo y el festejo de las efemérides, y de tanta realidad inexplorada

(5) LUIS BOCAZ Q. — "Los Reyes o la irrespetuosidad ante lo real de Cortázar", en: *Atenea*, N.º 419, 1968; pp. 47-55.

elegimos el antagónico fantasma, la antimateria del antiespíritu, de la antiargentinidad, por resuelta negativa a padecer como se debe un destino en el tiempo, una carrera con sus vencedores y vencidos? Menos que maniqueos, menos que hedónicos vividores, ¿representamos en la tierra el lado espectral del devenir, su larva sardónica agazapada al borde de la ruta, el antitiempo del alma y el cuerpo, la facilidad barata, el no te metas si no es para avivarte? Destino de no querer un destino, ¿no escupimos a cada palabra hinchada, a cada ensayo filosófico, a cada campeonato clamoroso, la antimateria vital elevada a la carpeta de maeramá, a los juegos florales, a la escarapela, al club social y deportivo de cada barrio porteño o rosarino o tucumano? (*Los Premios*, p. 320).

Al final de este libro, primera incursión del autor por el género novelesco, una nota intempestiva se tiñe de sutil detracción cuando Cortázar aclara, para curarse en salud según dice, que al escribir este libro no le movieron intenciones alegóricas ni mucho menos éticas (6). También los primeros 36 capítulos de *Rayuela* (Del lado de allá) vienen precedidos de un epígrafe maledicente tomado de una carta que Jacques Vaché dirige a André Breton: "Rien ne vous tue un homme comme d'être obligé de représenter un pays". Frase que Cortázar utiliza irónicamente

...y creo que se nota en lo que he escrito, en el sentido de que jamás me he considerado un escritor autóctono (7).

El problema no reside en el hecho de adaptarse a un país sino de aclimatarse en el universo. Empresa que finalmente logra a la perfección en *Rayuela*, donde, sin dejar de soslayar la radical inautenticidad de las ideas e instituciones de su propio país, presenta un mundo cuyos fines se destruyen porque carecen de una base sólida y verdadera. Mundo que Hegel, en su *Estética*, reconoce como conveniente para la comedia; mundo que como el nuestro no puede redimirse porque en su seno pulula una burguesía egoísta, bulliciosa, frívola, fanfarrona que se destruye en su propia estupidez. Es el mismo mundo que posibilitó la existencia de Aristófanes quien, para poner en relieve los falsos valores e ideales de su época, ridiculizó en sus comedias a las asambleas ciudadanas llenas de retóricos y demagogos, a los sofistas, comerciantes enriquecidos, militares ufanos, sicofantes, jueces venales, malos poetas y homosexuales (8).

(6) Fragmento de una carta de Cortázar a Néstor García Canclini: "Nada en mí, como escritor, es consciente. Escribí la novela (*Los Premios*) sin la menor intención. Realmente la escribí para divertirme, sin ironía ni amargura ni llamadas de atención. Es evidente que, por debajo, los temas simbólicos, los arquetipos que me rondan, se fueron abriendo paso. Si eso pudiera llamarse algo así como intenciones profundas o subliminales, entonces sí es obvio que esas intenciones existieron. Pero esa novela no fue escrita con el estado de ánimo que dictó, por ejemplo, "Adán Buenosayres". Creo que no lo venceré como no he convencido a ningún crítico con esa nota final". Reproducida en: *CORTÁZAR Una antropología poética*. Nova, Buenos Aires, 1968; p. 38.

(7) Cortázar (en entrevista) a Luis Harss, en: *Los Nuestrós*, Sudamericana, Buenos Aires, 1966; p. 290.

(8) V. "Notas sobre la comedia y lo cómico", Nelson Osorio Tejeda, en: *Revista del Pacífico*. Instituto Pedagógico-Universidad de Chile, Valparaíso, año III, N.º 3, 1966; pp. 35-54.

Rayuela, a su manera, utiliza también la crisis axiológica de nuestra época y crea, sobre esa base, un mundo poético que por el hecho de estar fundado en una degradación de valores encuentra en la risa su vitalidad desencadenante; sujeto (9) necesario para poder efectuar el juego de la ironía que es constante para enhebrar las contradicciones que saltan a cada instante donde no se logra descubrir dónde empieza la maldad y termina la inocencia, dónde el amor, dónde el odio, y todos los elementos primarios que afloran en cada una de las tristes marionetas estigmatizadas en la obra. Y así la Maga, Babs, Gregorovius, Etiemble, Oliveira, "forman la evaporación constante que se ordena y desordena en la extensión de la masa harinosa. Luego ofrecen episodios, situaciones, para una visibilidad irónica. A veces, me causa la impresión de una Corte de los Milagros convertida en una inmensa escenografía. Un primer plano vacío, y luego, infinitos murmullos, entreoídos, voces que retroceden para que el gesto no las guíe o interprete. Cuando Oliveira reemplaza a La Maga por Talita, tiene que ascender en un andamio y descender en la casa de la enajenación. El episodio o entrecruzamiento ha perdido su carnalidad sombría, están condenados a trasladarse incesantemente con el rostro vuelto y apretándose las manos, ya las manos crispadas son la obsesión más reiterada en la última etapa de Kafka" (10).

El mismo espíritu jugueteo superficial, casi frívolo, pulula a través de toda *Rayuela*. A ratos el juego del escondite, escudándose con el autor y retirándose detrás de su figura convencional, luego el transitar de un estilo a otro, el litote, la exageración sistemática, la broma dicha con un aire triste, el estilo sublime para tratar un asunto trivial; en fin, la asunción arbitraria de toda suerte de formas artísticas.

En todo caso, las interrupciones, el desorden, los saltos de acá para allá, aparecen estructurados con un talento artifice que recuerda tanto al autor de *Vigilia* como al de *Tristram Shandy*. El narrador de su homóloga inglesa tampoco logra permanecer en su narración ni mucho menos ser claro en la sucesión y en el avance continuo. Espíritu desordenado como el de *Rayuela*, Kayser lo reconoce singularísimo dentro de la novelística de todos los tiempos. Siempre interrumpe las relaciones —escribe (11)—, se adelanta a un presente narrativo o a un pasado. De igual manera se mezclan los tonos y la escala de perspectivas es incomparablemente más rica que la que Fielding ha descubierto para el narrador del Quijote: el narrador

(9) Utilizado en el sentido de estructura narrativa, V. Wellek y Warren, "Naturaleza y formas de la ficción narrativa", en: *Teoría Literaria*, Gredos, Madrid, 3.ª ed., 1962; p. 262.

(10) LEZAMA LIMA. — Op. cit., p. 58.

(11) En: "Entstehung und Krise des modernen Romans". Citamos por la traducción de Eladio García Carroza, *Mapocho*, año III, t. III, N.º 3, vol. 9, 1965, p. 68; versión completa según la tercera edición de la J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1961. Existe también una traducción de Aurelio Fuentes Rojo en *Cultura Universitaria*, XLVII, Caracas, enero-febrero 1955.

salta de lo emotivo a lo sarcástico, de lo satírico a lo patético y a menudo se superponen al mismo tiempo, de manera que el lector no sabe dónde quiere ir a parar el narrador y cae en un torbellino de sentimientos contradictorios.

Los encuentros prosiguen cuando Kayser agrega sobre la marcha que el lector, incorporado desde el principio, e incluso escuchándose hablar, se ve continuamente burlado, engañado, una y otra vez, en sus esperanzas.

Goethe, maravillado, dirá de Sterne: "es el más hermoso espíritu que haya actuado; quien lo lee se siente al mismo tiempo libre y hermoso", o bien, "él fue el primero que se liberó y nos liberó de la pedantería y del aburguesamiento". Cortázar, reconociendo y reconociéndose, dirá lo suyo en un pasaje de sus *Ochenta Mundos*:

El tiempo de un escritor: diacronía que basta por sí misma para desajustar toda sumisión al tiempo de la ciudad. Tiempo de más adentro o de más abajo: encuentros en el pasado, citas del futuro con el presente, sondas verbales que penetran simultáneamente el ante y el ahora y los anulan (12).

2. Schlegel: "Le roman est le livre romantique". Solger: "Tout l'art d'aujourd'hui repose sur le roman, non sur le drama". Sin incurrir en los motivos, Virginia Woolf caracteriza a la novela contemporánea como el más hospitalario de los anfitriones. Escritores que ayer hubieran sido poetas, dramaturgos, panfletistas o historiadores, se ven atraídos hoy hacia una forma artística que, al disociarse por ese hecho en una infinidad de creaciones extrañas entre sí, revalida, consumando, una vieja aspiración romántica: ser la forma poética por excelencia.

(12) Prosigue: "Cuando fui también un tal Morelli y lo dejé hablar en un libro, no podía saber que hoy, años después, una lectura imperdonablemente aplazada me lo devolvería desde el siglo diecinueve con el nombre de Ignaz-Paul-Vitalis Troxler, filósofo". Cortázar se refiere a la obra de Albert Béguin "El alma romántica y el sueño" ("L'ame romantique et le rêve"), un ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa; Fondo de Cultura Económica, México, 1954. La primera edición en francés data de 1939.

Los escritos de Troxler se componen casi exclusivamente de breves fragmentos. Béguin ve en ellos una especie de pre-bergsonismo: el puro conocimiento intelectual no aprehende sino lo que carece de vida. Esa "consciencia", que excluye todo el dominio del sentimiento, no es para él sino "una esfera limitada dentro del conocimiento total que el hombre tiene de la naturaleza". A este conocimiento incompleto se opone el pensamiento vivo: (Troxler) "El pensamiento humano no corresponde al ser de los objetos, sino a su devenir en la naturaleza; el sistema y el proceso de nuestro pensamiento no es sólo una copia o un reflejo del mundo exterior tal como es, inanimado, en el término de su devenir; puesto que corresponde a la esencia y a la vida del mundo exterior, es un devenir en sí y fuera de sí mismo. De tal manera que todas las formas y todos los movimientos que están dentro del devenir de las cosas dejan caer sus velos en el conocimiento humano, y, de modo inverso, todo lo que se revela en éste se realiza en el mundo.

Por consiguiente, la admirada frase de Haller, "ningún espíritu creador puede penetrar en el corazón de la naturaleza", pierde toda significación. Pues la vida interior de la naturaleza no es un objeto exterior para el espíritu creador... La naturaleza es un objeto exterior impenetrable sólo para quien no ha llegado a sí mismo, o para quien no ha reconocido en sí mismo el espíritu creador".

Entre nosotros los americanos, nadie había logrado asumir con propiedad tal aspiración. Recién ahora, con *Rayuela*, poseemos una obra cuya estructura reúne, aparte de una simbiosis genérica, al puro lirismo y al pensamiento puro. Será precisamente el carácter discontinuo de la realidad —escribe Lukacs en su obra ya citada— lo que, en el interés de la significación épica de la obra y de su validez sensible, requiera semejante incorporación de elementos esencialmente extraños, unos a la literatura épica, otros a toda creación literaria. La función de esos elementos, lejos de limitarse a crear la atmósfera lírica o la significación intelectual que confieren a acontecimientos que, sin ellos, serían prosaicos, aislados e insenciales, es en ellos y sólo en ellos que puede aparecer la última base de todo, la que asegura la cohesión de todas las partes: el sistema de ideas reguladoras que constituyen la totalidad (13).

II

El Tablero de Dirección preside un extenso cuerpo de 155 capítulos distribuidos en tres sectores: Del lado de allá (1-36), Del lado de acá (37-56), De otros lados (57-155). Entre éstos y el Tablero dos inserciones a manera de epígrafes: una cuyo contenido alude a la publicación de un libro de máximas escrito con la esperanza de ser particularmente útil a la juventud; otra, donde César Bruto, humorista argentino, cuenta lo que le gustaría ser si no fuera lo que es. Más adelante, encabezando el primer sector, una cita de Jacques Vaché que reza "nada mata más rápidamente a un hombre que verse obligado a representar a un país". Luego, pero esta vez de Apollinaire, otra cita sumariando la segunda parte: "hay que viajar lejos sin dejar de querer su hogar". Finalmente, los 99 capítulos que forman el tercer sector no llevan epígrafe, sólo una nota entre paréntesis que los califica de prescindibles. Compendiando todo el cuerpo, la palabra que da título al libro: rayuela.

El esquema que de esto resultaría sería:

Tablero de Dirección - Epígrafes Centrales -

DEL LADO DE ALLA, pp. 14-253 - DEL LADO DE ACA, pp. 255-404 -
caps. 1-36 caps. 37-56

DE OTROS LADOS, pp. 405-635
capítulos
prescindibles, 57-155

1. Según proceda del creador, del objeto creado o del sujeto apreciante, la ironía, en tanto supremo comportamiento del espíritu.

(13) LUKACS. — Op. cit., p. 76.

concurrirá como conciencia simultánea de lo imposible y lo necesario que es dar una reseña íntegra de la realidad. Forma de la paradoja, supone un conflicto entre lo absoluto y lo relativo y postula la ambivalencia como una manera de abarcar el mundo en su contradictoria totalidad. Veamos ahora cómo funciona en tanto apunta a cada uno de estos tres niveles: el proceso creador, el objeto creado, la relación lector-obra:

a) El logos creador ha instituido su mundo de dos maneras, directa e indirectamente. Mientras los primeros cincuenta y seis capítulos sitúan el acontecer en una fluencia tempoespacial y psicológica que permite ubicar a la novela dentro de los esquemas narrativos básicos, la incorporación de los capítulos prescindibles eleva a principio la lesión de la forma. Esta coexistencia, en la unidad de un mismo acto, de lo unívoco y lo controvertido, permite a su autor elevarse por encima de ambas y desde allí dominar, indeterminado, sobre la contingencia de la una y de la otra. Su característica más entrañable es la *lucidez*, conciencia suma ante la reversibilidad de un mundo que no acepta adhesiones totales, ni la instalación en un centro ni la instalación en la periferia. La ironía, en este caso, da cuenta de esas tensiones y acude como elemento unificador. Para qué volver sobre el hecho de que tanto la una como la otra descansa en diversas formas de apreciar el mundo y de situarse ante las cosas. La organización unívoca del contenido supone, por ejemplo, un cosmos ordenado, una jerarquía de entes y de leyes que el discurso poético puede aclarar en varios niveles pero que ha de entenderse en el único modo posible instituido por el creador. Este, al prescribir los modos definitivos de la organización de la obra gozada, instaura una singularidad que en ningún caso podría ser alterada a pesar de una multitud de interpretaciones posibles, interpretaciones que inevitablemente tenderán a revivir la perspectiva original.

La utilización del desvío supone, asimismo, una definida imagen del mundo. Como en el caso anterior, la técnica empleada para expresar esa imagen del mundo necesariamente nos remitirá a la metafísica del novelista, al conjunto último de ideas que respaldan su actitud creadora. El centro podrá estar ahora en cualquier parte e incluso fuera del tablero, pero si lo alcanzamos tendrá sólo un valor relativo, así como relativas son nuestras apprehensiones de la realidad, inevitablemente condicionadas por una escala de referencias a su vez espejo de situaciones culturales que son otros tantos grados de acercamiento. Y así el Libro-Vida, como lo quería Mallarmé, ni comienza ni termina; a lo más adquiere un semblante. Monumento móvil, genera un sentido que tiene la riqueza del cosmos, deviniendo un mundo en constante fusión que se renueva continuamente a los ojos del lector mostrando siempre nuevos aspectos de ese carácter poliédrico de lo absoluto (14).

(14) MERLEAU-PONTY. — "Cómo podrá una cosa presentarse verdaderamente a nosotros, puesto que la síntesis nunca es completa?... ¿Cómo puedo tener la experiencia

Concentración y expansión coexisten, sin embargo, en la unidad de un mismo acto. Coexistencia que primero se expresa afirmando y luego negando, creando un objeto positivo pero que no tiene otro ser que su nada.

b) En tanto proceso creador, la ironía unificaba, sin reducir el uno al otro, dos comportamientos del logos creador. Ahora, en tanto objeto creado, serán dos tipos de poética las que coexisten ilícitamente: una poética de la intriga y una poética del corte a lo ancho.

En efecto, los primeros cincuenta y seis capítulos estructuran un sistema basado en la concatenación verosímil de los acontecimientos importantes. Los hechos aparecen seleccionados y organizados de acuerdo a un punto de vista que establece entre ellos una necesaria jerarquía. Entre uno y otro acontecer, la ilación lógica o psicológica, el condicionamiento causal, la presencia, en fin, de una conciencia que discierne basada en exigencias de verosimilitud. Conciencia que va llevando al héroe del Club de las Serpientes a un Circo, del circo a una casa de Enajenación, de allí al sitio donde un loco con una Paloma conversa con una Muerta. Enseguida el reaparecimiento por el centro de la rayuela, especie de *aleph* donde no hay verdad ni error, afirmación ni negación, lugar privilegiado donde la armonía dura increíblemente, instante terrible y dulce "en el que lo mejor sin lugar a dudas hubiera sido inclinarse apenas hacia afuera y dejarse ir, *paif* se acabó". Y también la palabra fin, pero no la palabra, tres estrellas que como tres letras dejan sin decir un fondo más profundo.

Esto es, la narración como obra de arte, el orfebre que elimina, pule, perfecciona atemperado por la *g r a v e d a d d e l i n s t a n t e*.

La contrapartida no se deja esperar. Ahora la novela no tiene tema, tampoco tiene forma. Lo que el narrador va sabiendo de sus personajes por vía imaginativa, se concretará inmediatamente en acción, sin ningún artificio destinado a integrarlo en lo ya escrito o por escribir, correspondiéndole al lector la presunción e invención de los nexos entre una y otra instancia de esas vidas tan vagas y poco caracterizadas: "El libro debía ser como esos dibujos que proponen los psicólogos de la Gestalt". Socarronamente el narrador agrega: "presumir e inventar hasta la manera de peinarse si el autor no la menciona". Socarronamente, puesto que esa factura fragmentaria surge amalgamada con la asunción, en pleno derecho, de todos los actos tontos de

del mundo como de un individuo existente en acto, dado que ninguna de las perspectivas de acuerdo con las cuales lo miro logra agotarlo y que los horizontes están siempre abiertos?... La creencia en la cosa y en el mundo no puede sino sobrentender la presunción de una síntesis completa, y sin embargo esta completud se hace imposible por la naturaleza misma de las perspectivas correlativas, dado que cada una de ellas remite continuamente a través de sus horizontes a otras perspectivas... La contradicción que nosotros encontramos entre la realidad del mundo y su falta de completud, es la contradicción misma entre la ubicuidad de la conciencia y su fijación en un campo de presencia... Esta ambigüedad no es una imperfección de la conciencia o de la existencia, sino que es su definición... La conciencia, que pasa por ser el lugar de la claridad, es por el contrario el lugar mismo del equívoco". En: *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945; pp. 381-383.

la vida cotidiana como materia narrativa. La ironía, también en esto, desacraliza un orden: el concepto tradicional de esencialidad narrativa, concepto que rechaza, por ejemplo, el sonado de nariz, a menos que este acto sea significativo para el fin de la acción. Aquí ya no interesa que sea o no significativo. Aún más: muchas veces se convierten en el centro de la acción, lo que naturalmente provoca el estupor del lector-hembra quien, demasiado insuflado de leso purismo, rechaza escandalizado ese renunciamento a la elección y organización jerárquica de los hechos:

The Sunday Times, Londres: Inválidos. Del Hospital del Condado de York informan que la Duquesa viuda de Grafton, que se rompió una pierna el domingo último, pasó ayer un día bastante bueno. (*Rayuela*, p. 619).

Lectura de una hoja de la libreta de Traveler: "Esperando turno en la peluquería, caer sobre una publicación de la UNESCO y enterarse de los nombres siguientes: Opintotoveri/Tyolaisopiskelija/Tyovaenopisto. Parece que son títulos de otras tantas revistas pedagógicas finlandesas. Total irrealidad para el lector. ¿Eso existe? Para millones de rubios, Opintotoveri significa el Monitor de la Educación Común. Para mí... (cólera). Pero ellos no saben lo que quiere decir "caficho" (satisfacción porteña). Multiplicación de la irrealidad. Pensar que los tecnólogos prevén que por el hecho de llegar en unas horas a Helsinki gracias al Boeing 707... Consecuencias a extraer personalmente. Me hace una media americana, Pedro". (*Rayuela*, p. 600).

Profanaciones: partir de supuestos tales como el famoso verso: "La perceptible homosexualidad de Cristo", y alzar un sistema coherente y satisfactorio. Postular que Beethoven era coprófago, etc. Defender la innegable santidad de Sir Roger Casement, tal como se desprende de The Black Diaries. Asombro de la Cuca, confirmada y comulgante. (*Rayuela*, p. 601).

Modelo de ficha del Club, Gregorovius, Ossip. Apátrida. Luna llena (lado opuesto, invisible en ese entonces pre-sputnik): ¿cráteres, mares, cenizas? Tiende a vestir de negro, de gris, de pardo. Nunca se lo ha visto con un traje completo. Hay quienes afirman que tiene tres pero que cambia invariablemente el saco de uno con el pantalón de otro. No sería difícil verificar esto. Edad: dice tener cuarenta años. Profesión: intelectual. Tía abuela envía módica pensión. (*Rayuela*, p. 423).

Careciendo estos hechos de una distribución jerárquica, pasan a ser todos insignificantes o igualmente importantes. Ningún vínculo mutuo entre uno y otro acontecer: sólo el flujo incoherente de su sobrevenir. Tal vez Musil (15), acaso Hoffmannsthal: "Así como había

(15) "Sumamente hormiga, Wong acabó por descubrir en la biblioteca de Morelli un ejemplar dedicado de "Die Verwirrungen des Zöglings Törless", de Musil, con el siguiente pasaje enérgicamente subrayado:

¿Cuáles son las cosas que me parecen extrañas? Las más triviales. Sobre todo, los objetos inanimados. ¿Qué es lo que parece extraño en ellos? Algo que no conozco. ¡Pero es justamente eso! ¿De dónde diablos saco esa noción de "algo"? Siento que está ahí, que existe. Produce en mí un efecto, como si tratara de hablar. Me exaspero, como quien se esfuerza por leer en los labios torcidos de un paralítico, sin conseguirlo. Es como si tuviera un sentido adicional, uno más que los otros, pero que no se ha desarrollado del todo, un sentido que está ahí y se hace notar, pero que no funciona. Para mí el mundo está lleno de voces silenciosas. ¿Significa eso que soy un vidente, o que tengo alucinaciones?". (*Rayuela*, p. 520).

visto cierto día con un vidrio de aumento la piel de mi dedo meñique, semejante a una llanura con surcos y hondonadas, así veía ahora a los hombres y sus acciones. Ya no conseguía percibirlos con la mirada simplificadora de la costumbre. Todo se descomponía en fragmentos que se fragmentaban a su vez; nada conseguía captar por medio de una noción definida".

La novela puede seguir la vida, puede amontonar detalles, ¿mas puede también elegir, simbolizar, darnos un extracto como un catálogo? No pudiendo aprehender la acción sino tan sólo sus fragmentos eleáticamente recortados, dar coherencia a esos fragmentos sería rellenar con literatura, presunciones, hipótesis e invenciones los hiatos entre una y otra foto.

A partir de esto podrán esgrimirse una serie de interpretaciones, pero por ahora sólo interesaba señalar un hecho: la ilícita coexistencia, en la unidad de un mismo acto, de ambas poéticas.

c) En tanto objeto creado, la ironía unificaba, sin reducir la una a la otra, dos tipos de poética. Ahora, en tanto relación lector-obra, serán dos clases de percepciones las que coexistan ilícitamente dentro del lector ficticio incorporado a la obra (16): una pasiva y otra perceptivo-instauradora.

La pasiva, naturalmente, estará en relación con los pasajes femeninos de la novela, aquellos que sitúan el acontecer en un transcurrir unívoco del tiempo dentro de un espacio homogéneo. La intelección perceptivo-instauradora, asimismo, se conectará con esa otra novela que nace cuestionando las discriminaciones monocéntricas, novela que genera un mundo en constante fragmentación y en donde las partes aparecen todas revestidas de igual valor y autoridad. Situado el lector ante este mundo en movimiento que requiere actos de invención, que se sustrae a la costumbre del canon, que actúa disociando los hábitos psicológicos y culturales y que reproduce objetivamente la ambigüedad del mundo como lo ve y lo siente —todo esto que ya Verlaine enuncia en "L'Art Poétique"— no cabe, como tal, un comportamiento lector-hembra (aquel que no quiere problemas sino soluciones): cabe únicamente la complicidad y la participación:

... (el autor) le da como una fachada, con puertas y ventanas detrás de las cuales se está operando un misterio que el lector cómplice deberá buscar (de ahí la complicidad) y quizá no encontrará (de ahí el copadecimiento). Lo que el autor de esa novela haya logrado para sí mismo, se repetirá (agigantándose, quizá, y eso sería maravilloso) en el lector cómplice. (*Rayuela*, p. 454).

El lector-hembra en cambio, apeteente obstinado de escrituras demólicas,

...se quedará con la fachada y ya se sabe que las hay muy bonitas, muy "trompe l'oeil", y que delante de ellas se pueden seguir represen-

(16) V. W. KAYSER. — Op. cit., p. 67.

tando satisfactoriamente las comedias y las tragedias del "honnête homme". Con lo cual todo el mundo sale contento, y a los que protestan que los agarre el heriberi. (*Rayuela*, p. 454).

La burla cuestiona una vez más la estructura de la novelística usual, novelística que procediendo con detenciones forzosas en los diversos grados de lo dramático, psicológico, trágico, satírico o político, malogra la búsqueda al limitar al lector a su ámbito, más definido cuanto mejor sea el novelista:

Como todas las criaturas de elección del Occidente, la novela se contenta con un orden cerrado. Resueltamente en contra, buscar también aquí la apertura y para eso cortar de raíz toda construcción sistemática de caracteres y situaciones. Método: la ironía, la autocrítica incesante, la incongruencia, la imaginación al servicio de nadie. (*Rayuela*, p. 452).

También a su hora la espiritualidad barroca, "en su juego de llenos y vacíos, de luz y oscuridad, con sus curvas, sus quebraduras, sus ángulos de las inclinaciones más diversas", niega la definición estática e inequívoca de la forma clásica del Renacimiento, del espacio desarrollado en torno a un eje central, delimitado por líneas simétricas y ángulos cerrados que convergen en el centro, de modo que más bien sugiere una idea de eternidad esencial que de movimiento. En vez de eso, la búsqueda de lo móvil y de lo ilusionístico hace que las masas plásticas barrocas nunca permitan una visión privilegiada, frontal, definida, sino que induzcan al observador a cambiar de posición continuamente para ver la obra bajo aspectos siempre nuevos, como si estuviera en continua mutación. Más tarde, entre clasicismo e iluminismo, va configurándose una idea de "poesía pura" precisamente "porque la negación de las ideas generales, de las leyes abstractas, realizada por el empirismo inglés viene a afirmar la libertad del poeta, y anuncia por consiguiente una temática de la creación".

Se llega así a las afirmaciones de Novalis sobre el puro poder evocador de la poesía como arte del sentido vago y del significado impreciso. Una obra, para ser interesante, para ser la expresión acabada de una personalidad deberá presentar muchos pretextos, muchos significados y sobre todo muchas facetas y muchas maneras de ser comprendida y amada.

Sin embargo, sólo en el simbolismo de la segunda mitad del siglo XIX aparece, por primera vez, una poética consciente de la obra abierta. Mucho antes, durante el medioevo, se desarrolla una teoría del alegorismo que prevé la posibilidad de leer las Sagradas Escrituras —y seguidamente también la poesía y las artes figurativas— no sólo en su sentido literal, sino en otros tres sentidos, el alegórico, el moral, y el anagógico. Pero en este caso apertura no significa en absoluto indefinición de la comunicación, infinitas posibilidades de la forma, libertad de la fruición; se tiene sólo un conjunto de resultados de goce rígidamente prefijados y condi-

cionados, de modo que la reacción interpretativa del lector no escape nunca al control del autor. Así, el significado de las figuras alegóricas y de los emblemas que el medieval encontrará en sus lecturas está fijado por las enciclopedias, por los bestiarios y por los lapidarios de la época; el simbolismo es objetivo e institucional (17).

Sintetizando todo lo anterior obtenemos el esquema siguiente:

a) PROCESO CREADOR:

creación unívoca
creación controvertida

b) OBJETO CREADO:

poética de la intriga
poética del corte a lo ancho

c) RELACION LECTOR-OBRA:

percepción pasiva
percepción activa

ilícita coexistencia en la unidad de un mismo acto

Aún es posible constreñir este esquema reduciéndolo a dos términos dinamizadores del conjunto: afirmación y negación. El inverso así no es más que el instante todavía no contaminado de latencias, simetrías, polarizaciones y catálisis. Frente al continuo orgánico un discontinuo inorgánico, la realidad disociándose en fragmentos que son totalmente heterogéneos los unos con respecto a los otros pero que manipulados por un magister Iudi bien pudieran contener la cifra secreta del mundo. O bien sólo su danza, como en estos versos de Henri Franck:

Si el arca donde piensas encontrar la ley está vacía,
Nada es real sino tu danza (18);
Puesto que ella no tiene objeto, es imperecedera
Danza por el desierto, y danza por el espacio.

(17) Para estas consideraciones sobre la poética de la obra abierta, nos hemos auxiliado en el libro de Umberto Eco, *Obra Abierta*, Seix Barral, Barcelona, 1963.

(18) "Morelliana: ¿Por qué escribo esto? No tengo ideas claras, ni siquiera tengo ideas. Hay jirones, impulsos, bloques, y todo busca una forma, entonces entra en juego el ritmo, escribo por él y no por eso que llaman el pensamiento y que hace la prosa, literaria u otra. Hay primero una situación confusa, que sólo puede definirse en la palabra; de esa penumbra parto, y si lo que quiero decir (si lo que quiero decirse) tiene suficiente fuerza, inmediatamente se inicia el swing, un balanceo rítmico que me saca a la superficie, lo ilumina todo, conjuga esa materia confusa y el que la padece en una tercera instancia clara y como fatal: la frase, el párrafo, la página, el capítulo, el libro. Ese balanceo, ese swing en el que se va informando la materia confusa, es para mí la única certidumbre de su necesidad, porque apenas cesa comprendo que no tengo ya nada que decir. Y también es la única recompensa de mi trabajo: sentir que lo que he escrito es como un lomo de gato bajo la caricia, con chipas y un arquearse cadencioso. Así por la escritura bajo al volcán, me acerco a las Madres, me conecto con el Centro —sea lo que sea. Escribir es dibujar mi mandala y a la vez recorrerlo, inventar la purificación purificándose; tarea de pobre shamán blanco con calzoncillos de nylon". (*Rayuela*, p. 458).

Los versos de Henri Franck: tomados de la obra ya citada de Lukacs, p. 114.

Los elementos en tensión son, en último término —de acuerdo a los postulados de Schlegel—, el resultado de un constante juego del yo libre. La ironía juega con todo y no se entrega definitivamente a nada, caracterizándose —como lo indicará luego Hegel— por dominar cualquier contenido.

2.

a) La risa contra el espejo

Hay un capítulo en que se comienza a hablar con un lenguaje sumamente elegante. Oliveira se acuerda de su pasado en Buenos Aires, y lo hace con un lenguaje pulido y acicalado:

Había sido tan hermoso, en viejos tiempos, sentirse instalado en un estilo imperial de vida que autorizaba los sonetos, el diálogo con los astros, las meditaciones en las noches bonaerenses, la serenidad goethiana en la tertulia del Colón o en las conferencias de los maestros extranjeros. Todavía lo rodeaba un mundo que vivía así, que se quería así, deliberadamente hermoso y atildado, arquitectónico. Para sentir la distancia que lo aislaba ahora de ese columbrario, Oliveira no tenía más que remedar, con una sonrisa agria, las decantadas frases y los ritmos lujosos del ayer, los modos áulicos, de decir y callar. En Buenos Aires, capital del miedo, volvía a sentirse rodeado por ese discreto allanamiento de aristas que se da en llamar buen sentido y, por encima, esa afirmación de suficiencia que engloba las voces de los jóvenes y los viejos, su aceptación de lo inmediato como lo verdadero, de lo vicario como lo,

En un momento dado, después de media página, Oliveira empieza a reírse. Como había estado pensando todo eso delante del espejo, ahora toma el jabón de afeitado y empieza a hacer marcas y dibujos en el espejo, tomándose el pelo. Creo que ese pasaje resume bastante bien la tentativa del libro (19):

como lo, como lo (delante del espejo, con el tubo de dentífrico en el puño cerrándose, Oliveira una vez más se soltaba la risa en la cara y en vez de meterse el cepillo en la boca lo acercaba a su imagen y minuciosamente le untaba la falsa boca de pasta rosa, le dibujaba un corazón en plena boca, manos, pies, letras, obscenidades, corría por el espejo con el cepillo y a golpe de tubo, torciéndose de risa, hasta que Gekrepten entraba desolada con una esponja, etcétera). (*Rayuela*, p. 444).

Este pasaje ilustra a la perfección el tono de renuncia y desencanto que envuelve a toda la obra. En un cierto sentido, podría entenderse como una confluencia de niveles contrastantes, esto es, como una intersección del plano literario con el vital. Más exactamente, sin embargo, se adivina la autoparodia, la conciencia que sonrío de las imperfecciones de su instrumento así como ríe el personaje bufonesco de su papel cómico. Pero no sólo el narrador, también Oliveira se suelta la risa sobre el rostro. También él se descubre atrapado, debatiéndose a lo más con nostalgia dentro de su

(19) JULIO CORTÁZAR a LUÍS HERR, op. cit., p. 286.

propio círculo. Veamos en qué sentido el uno y el otro expresan su íntima contradicción.

b) El gran salto hacia lo otro

Hubiera sido tan fácil organizar un esquema coherente, un orden de pensamiento y de vida, una armonía. Bastaba la hipocresía de siempre, elevar el pasado a valor de experiencia, sacar partido de las arrugas de la cara, del aire vivido que hay en las sonrisas o los silencios de más de cuarenta años. Después uno se ponía un traje azul, se peinaba las sienas plateadas y entraba en las exposiciones de pintura, en la Sade y en el Richmond, reconciliado con el mundo. Un escepticismo discreto, un aire de estar de vuelta, un ingreso cadencioso en la madurez, en el matrimonio, en el sermón paternal a la hora del asado o de la libreta de clasificaciones insatisfactoria. Te lo digo porque yo he vivido mucho. Yo que he viajado. Cuando yo era muchacho. Son todas iguales, te lo digo yo. Te hablo por experiencia, m'hijo. Vos todavía no conocés la vida. (*Rayuela*, p. 339).

La actividad de Oliveira se reduce, esencialmente, a corroer el espíritu de seriedad, espíritu que somete al hombre a una escala de valores, normas y significaciones que la sociedad instituye y que transmite a través de la convención. Dominado por él, el hombre considera los valores como elementos trascendentes, independientes de la subjetividad humana, hecho éste que le releva de la responsabilidad de elegirlos y que le ayuda a ocultarse a sí mismo su angustia. Un enfoque existencialista podría, a este respecto, determinar a Oliveira como una existencia auténtica, en la medida en que hace de cada acto una creación original, pero una indagación de ese tipo escapa a las intenciones de nuestro trabajo. Aquí únicamente nos interesa señalar, desde la perspectiva del personaje, otra de las contradicciones internas de la obra: si bien la actividad de Oliveira se reduce a destruir toda suerte de círculos concéntricos, el otro lado al que aspira es también un círculo, un círculo purificado de toda propiedad singular, pero círculo de todas maneras:

Así vinieron el circo, las mateadas en el patio de don Crespo, los tangos de Traveler, en todos esos espejos Oliveira se miraba de reojo. Hasta escribió notas sueltas en un cuaderno que Gekrepten guardaba amorosamente en el cajón de la cómoda sin atreverse a leer. Despacio se fue dando cuenta de que la visita al Cerro había estado bien, precisamente porque se había fundado en otras razones que las supuestas, Saberse enamorado de la Maga no era un fracaso ni una fijación en un orden caduco; un amor que podía prescindir de su objeto, que en la nada encontraba su alimento, se sumaba quizá a otras fuerzas, las articulaba y las fundía en un impulso que destruiría alguna vez ese contacto visceral del cuerpo hinchado de cerveza y papas fritas. Todas esas palabras que usaba para rellenar el cuaderno entre grandes manotazos al aire y silbidos chirriantes, lo hacía reír una barbaridad. Traveler acababa asomándose a la ventana para pedirle que se callara un poco. Pero otras veces Oliveira encontraba cierta paz en las ocupaciones manuales, como enderezar clavos o deshacer un hilo sisal para construir con sus fibras un delicado laberinto que pegaba contra la pantalla de la lámpara y que Gekrepten calificaba de elegante. Tal vez el amor

fuera el enriquecimiento más alto, un dador de ser; pero sólo malográndolo se podía evitar su efecto bumerang, dejarlo correr al olvido y sostenerse, otra vez solo, en ese nuevo peldaño de realidad abierta y porosa. Matar el objeto amado, esa vieja sospecha del hombre, era el precio de no detenerse en la escala, así como la súplica de Fausto al instante que pasaba no podía tener sentido si a la vez no se lo abandonaba como se posa en la mesa la copa vacía. Y cosas por el estilo, y mate amargo. (*Rayuela* p. 338).

Su gran salto hacia lo otro se parece demasiado a un punto inmóvil. Todo lo corroe con el pensamiento y quisiera escapar a sí mismo pero no hace sino permanecer en ese juego del pensamiento. Una insuficiencia de las palabras lo atormenta, la conciencia vaga de que las palabras son sólo escapatorias causales para lo que perciben los sentidos. Continuamente está comenzando, desarrollando y situándose frente a los problemas y desprendiendo consecuencias de las disyuntivas a que dan lugar, que vuelven a aparecer como situaciones iniciales de nuevos problemas, o de los mismos, pero jamás en calidad de soluciones, sino en un eterno círculo vicioso.

El final (si es que pudiera hablarse de final) lo muestra sin un camino definitivo, todavía en desarrollo, cambiando continuamente, en eterno retorno y en búsqueda constante. ¿Un vidente? ¿Un alucinado?

Tampoco el autor quisiera detenerse en la escala. Oliveira podrá, finalmente, renunciar a las palabras y pasar a los hechos pero esos actos continuarán siendo palabras para el autor. De ahí la renuencia constante: "Hay una paradoja terrible en que el escritor, hombre de palabras, luche contra la palabra. Tiene algo de suicidio. Sin embargo, yo no me alzo contra el lenguaje en su totalidad o su esencia. Me rebelo contra un cierto uso, un determinado lenguaje que me parece falso, bastardeado, aplicado a fines innobles. Un poco, si se quiere, lo que se dijo en su día —y equivocadamente, al fin y al cabo— contra los sofistas. Desde luego, esta lucha tengo que librarla desde la palabra misma, y por eso *Rayuela* desde un punto de vista estilístico, está muy mal escrito" (20).

El final también lo muestra a él sin un camino definitivo, experimentando continuamente, mirándose de reojo en cada uno de esos espejos, autotestigo y autojuez, autobiógrafo irónico entre dos cigarrillos.

La novela, que dejará sin decir un fondo más profundo, se terminará reconociendo en ese juego de víctima y verdugo en cuyo reverso quedan, como nuevos Tannhäuser, atados autor y héroe al Monte de Venus de su cultura.

3. Una valoración de *Rayuela* como obra idiomática deberá describir los medios estilísticos y de composición empleados para

(20) *Ib.*, p. 286 y ss.

expresar su idea más dominante, aquella renuencia que subyace incluso en las partes más ínfimas del todo (21). La individuación de los pensamientos, situaciones y caracteres nos colocaría en el centro mismo de esa atractiva simetría de contradicciones que informa todo su estilo. Contradicciones basadas esencialmente, como en el shandismo, en una sistemática violación de la convención literaria que mezcla inextricablemente en digresiones disolventes el mundo ficticio de la obra y el mundo interior del autor. Pero una empresa de este tipo daría, ella sola, para otro trabajo sin duda más extenso y valioso que el presente, donde únicamente se han querido sensibilizar los contrastes más llamativos que la configuran.

Ya una rápida lectura podrá descubrir los juegos de palabras, las trasposiciones estilísticas, la burla reiterada de las situaciones, usos, ademanes y frases, los enlaces abstracto-concretos, las antítesis, los coloquialismos, las ideas paradójicas, las elipsis, el empleo desconcertante de algunos giros idiomáticos, los medios técnico-estilísticos para llamar la atención, las alusiones, los alegatos contra las reglas de la ortografía, la puntuación y la sintaxis, en fin, toda suerte de eufemismos, empezando por lo que en estilística se llama litote. Difícilmente podrá haber una frase que no tenga doble sentido y segunda o tercera intención.

La parodia y autoparodia constante de la literatura (22), ya está referida a la técnica, al estilo o al mundo de la novela en cada una

(21) a. "Las ideas a vela, impulsadas por el viento primordial que sopla desde abajo (pero abajo es sólo una localización física). Basta un cambio de brisa (¿pero qué es lo que cambia de cuadrante?) y al segundo están aquí las barquitas felices, con sus velas de colores. «Después de todo no hay razón para quejarse, chee, ese estilo». (*Rayuela*, p. 426).

b. "El tipo que ha llegado vagando hasta el puente de la Avenida San Martín y fuma en una esquina, mirando a una mujer que se ajusta una media, tiene una idea completamente insensata de lo que él llama realización, y no lo lamenta porque algo le dice que en la insensatez está la semilla, que el ladrido del perro anda más cerca del omega que una tesis sobre el gerundio en Tirso de Molina. Qué metáforas estúpidas. Pero él sigue empuerado, es el caso de decirlo. ¿Qué busca? ¿Se busca? No se buscaría si ya no se hubiera encontrado. Quiere decir que se ha encontrado (pero esto ya no es insensato, ergo hay que desconfiar. Apenas la dejás suelta, La Razón te saca un boletín especial, te arma el primer silogismo de una cadena que no te lleva a ninguna parte como no sea a un diploma o a un chalecito californiano y los nenes jugando en la alfombra con enorme encanto de mamá". (*Rayuela*, p. 560).

c. "...No se trata de perfeccionar, de decantar, de rescatar, de escoger, de librealbedirizar, de ir del alfa hacia el omega. Ya se está. Cualquiera ya está. El disparo está en la pistola; pero hay que apretar un gatillo y resulta que el dedo está haciendo señas para parar el ómnibus, o algo así.

Cómo habla, cuánto habla este vago fumador de suburbio". (*Rayuela*, p. 562).

(22) "...el escritor tiene que incendiar el lenguaje, acabar con las formas coaguladas e ir todavía más allá, poner en duda la posibilidad de que este lenguaje esté todavía en contacto con lo que pretende mentar. No ya las palabras en sí, porque eso importa menos, sino la estructura total de una lengua, de un discurso.

—Para todo lo cual se sirve de una lengua sumamente clara —dijo Perico.

—Por supuesto, Morelli no cree en los sistemas onomatopéyicos ni en los letrismos. No se trata de substituir la sintaxis por la escritura automática o cualquier otro truco al uso. Lo que él quiere es transgredir el hecho literario total, el libro, si querés. A veces en la palabra, a veces en lo que la palabra transmite. Procede como un guerrillero, hace saltar lo que puede, el resto sigue su camino. No creas que no es un hombre de letras". (*Rayuela*, p. 509).

de sus tres facetas (mundo expresado, mundo representado, mundo apelado), convierte a *Rayuela* en una obra típica de la ironía. Pero si independientemente de esto se quisieran reunir ejemplos individuales de ironía, estaría bien arrancar de su simple concepto retórico como expresión lingüística de una cosa por su opuesto.

Epílogo. EL SUJETO IRÓNICO

Aquella realidad dada que en un tiempo determinado se mantiene como incuestionable, será la válida para el individuo y para quienes la ven y se mantendrá en tanto tal mientras no sea desplazada por otra, en tanto no se la reconozca en crisis. El ir y venir, así de la una como de la otra realidad, muestra el camino evolutivo que sigue la historia, en constante y necesaria negación para que lo nuevo elija su lugar, su puesto, su ubicación, que habrá también de quebrantarse ante la sospecha de su precariedad, ante los atisbos de nuevos extrañamientos que aproximan al hombre hacia eso otro que deviene siempre distante y siempre llamando.

Pues bien, estos cambios se expresan con matices propios y provengan del sujeto irónico, del individuo profético o del héroe trágico. Este último, por ejemplo, acepta el futuro como futuro de la actualidad y lucha no por la destrucción sino por lo nuevo, a través de su estar consciente de los fenómenos que experimenta. Junto con el individuo profético, aparece recién en el punto clave en el cual la historia experimenta un cambio.

No así el sujeto irónico, del que pueden predicarse por lo menos dos características básicas: ser tanto ignorante como sabio. Ignorante, por cuanto no conoce el nombre de lo nuevo, y sabio, por cuanto sabe que lo nuevo no puede ser de la misma forma que lo antiguo (23).

(23) "Después que leí la novela de Cortázar, llegué a esta conclusión: su novela es esencialmente patética. A mí me causó una impresión de algo trágico, porque Cortázar me causa la verídica sensación de que es un hombre que habita su propio secreto. Es decir, que es un hombre que está dentro de su secreto. Pero eso no le basta y él quiere romper con eso. Pero habita una nueva isla, una nueva región, penetra en una zona oscura, con lo que puede considerarse que tiene una verdadera fiesta inaugural. Ahí está la cuestión. La novela tiene suficiente nitroglicerina para reventar la literatura antigua. Sin embargo, no creo que llegue a habitar una nueva isla, una nueva región. Es decir la novela parece poderosa en la dimensión en que habita su propio secreto. Sin embargo, como dice Valéry, la otra mitad que se supone en sombras, ahí es donde me parece que la obra decrece.

Es patética. Cortázar tiene ojos de Argos. Domina mucho su material visualmente. Sabe lo que hace, y sabe también que entra en el juego patear el balón. Pero Cortázar, ¿es un hombre de ocaso, o un hombre inaugural? ¿Nos trae una nueva palabra? ¿Hay algo que verdaderamente él desconozca, que lo zarandee? Yo, realmente, no he llegado a una conclusión todavía en eso.

Sus dotes críticos me parecen que son superiores a sus dotes de creador. Lo que sabe, en él es más poderoso que lo que desconoce, y en un escritor grande, poderoso, lo que desconoce tiene que ser mucho más fuerte que la corriente crítica.

Es a la última conclusión a la cual yo llego en el caso de Cortázar.

El mundo que él domina es demasiado cenital; entonces, en esa dimensión, ¿llega hasta el final? Quiere vulnerar, quiere romper ese mundo, pero al final, ¿qué es lo que encuentra, y qué es lo que encuentra el lector? ¿Estamos en una nueva Isla de Pascua? ¿Ahí mantenemos nuestra duda?". José Lezama Lima, en: *Cinco miradas sobre Cortázar*, Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1968; pp. 47-48.

En él, la destrucción sin lucha del estar consciente de lo viejo la resuelve una conciencia que aniquila, en la unidad de un mismo acto, aquello mismo que pone, afirmando para negar y negando para afirmar, creando un objeto positivo pero que no tiene otro ser que su nada. Como no conoce el nombre de lo nuevo, destruye experimentando a lo existente como existente y manteniéndose en esta destrucción libremente flotando sobre sí mismo. Las realidades que él asuma tendrán siempre ese carácter: el de realidades experimentadas.

En efecto, Oliveira hace todo lo que puede para que las cosas le renuncien a él, mas no tiene nada para oponer frente al mundo que reconoce en crisis. Se mira hacer de reojo, como el narrador, en cada uno de los infinitos espejos de la obra pero ninguna certeza más allá de ese afán disolvente que le hostiga y empuja, nuevo Ulrich en una aventura diferida al infinito.

En realidad no tiene conciencia de que busca la llave —dice de él Gregorovius—, ni de que la llave existe. Sólo sospecha sus figuras, sus disfraces, y así permanece, como el autor, en un desgarramiento continuo entre el monstruoso error de ser lo que somos como individuos y como pueblos en este siglo, y la entrevisión de un futuro en el que la sociedad humana culminaría por fin en ese arquetipo del que el socialismo da una visión práctica y la poesía una visión espiritual (24).

La aventura degradada del héroe ha trazado un camino que lo trasciende. Pues bien, en él alcanza la obra su plena significación.

(24) JULIO CORTÁZAR. — "Carta a Fernández Retamar", reproducida en: *Cinco miradas sobre Cortázar*, p. 109.

LA MUSICA EN LA OBRA DE CORTÁZAR

por

ELEONORA BASSO

Los elementos musicales tienen una presencia notable en la obra de Cortázar, adquiriendo diversas inflexiones, significados y grados de importancia, ya se presenten como tema central, como motivo funcional dentro de la estructura de un relato o como materia de elaboración metafórica.

Cortázar es, a lo sumo, un oyente culto, no un especialista de la música. Sin embargo, las implicancias valorativas que le confiere, la comprensión que demuestra de los más diversos géneros, sus adhesiones explícitas, revelan hacia ella una apertura de su sensibilidad que sólo supera su vocación literaria.

Tomada en abstracto, independientemente de su manifestación concreta, de su calidad o su género, la música es objeto en la obra de Cortázar de valoraciones opuestas. En ocasiones es sinónimo de evasión, sucedáneo persuasivo, engaño; en otras se presenta como medio de superación y liberación humana. En esto hay sólo aparente contradicción. Cortázar ve en la música, como en el arte en general, un instrumento, un medio de acceso o simple aproximación a una realización vital, identificada con el descubrimiento de una verdad capaz de dar razón de la existencia, germen de eterna nostalgia e infatigable búsqueda del hombre. El arte será auténtico mientras no pervierta su naturaleza convirtiéndose en fin en sí mismo. Debe ser camino tortuoso en la búsqueda de un orden, no pretender suplantarlo. Aunque la desesperación de alcanzar la meta lleve a Cortázar a "descubrir que los órdenes estéticos son más un espejo que un pasaje para la ansiedad metafísica"⁽¹⁾, luego dirá: "Sólo hay una belleza que todavía puede darme ese acceso:" —acceso a una realidad absoluta y satisfactoria— "aquella que es un fin y no un medio y lo es porque su creador ha identificado en sí mismo su sentido de la creación humana con su sentido de la creación artística. En cambio el plano meramente estético me parece eso: meramente. No puedo explicarme mejor"⁽¹⁾.

(1) J. CORTÁZAR: *Rayuela*. Ed. Sudamericana. Buenos Aires, 1965.

El arte es uno de los caminos, aunque no el único. Menos mediatizador que el conocimiento discursivo, en cuyas categorías ve Cortázar constantemente un riesgo de falacia. Por un filo difícil debe andar la literatura que trabaja con palabras-conceptos. Más libre es la poesía que, sirviendo a la palabra, le da una consistencia en sí misma que hace más compleja su referencialidad al mundo exterior. Exenta por completo de este mal está la música. Dice Schloeser en su Introducción a J. S. Bach: "En música lo significado es immanente a lo significante, el contenido a la forma, a tal punto que, rigurosamente hablando, la música no tiene un sentido, sino que es un sentido".

En la medida que toda aproximación es un logro, Cortázar puede admitir la función autotélica del arte, pero siempre estará en guardia contra toda sacralización o mistificación del hecho estético que detiene su dinámica trascendente y la vacía de sentido.

En "El Perseguidor", refiriéndose a la música de Johnny Carter, que ha llamado metafísica, Bruno dice: "veo ahí la alta paradoja de su estilo, su agresiva eficacia. Incapaz de satisfacerse, vale como un aceite continuo, una construcción infinita cuyo placer no está en el remate sino en la reiteración exploradora, en el empleo de facultades que dejan atrás lo prontamente humano sin perder humanidad".

En el Capítulo 12 de Rayuela, Oliveira siente que la música lo acerca a un "centro" que no acierta a definir, a una inmortalidad, pero queda en el umbral de un atisbo evanescente. La desesperación lo lleva a rechazarla y a llamarla "niebla torpemente propicia".

El aspecto engañoso contra el cual se rebela Cortázar, puede deberse a una actitud para él éticamente errónea ante el arte, o ser producto de la cultura de masas, pronta a desvirtuar las obras auténticas convirtiéndolas en mercancías, instrumentos de evasión, o a segregarse sus propias formas espúreas.

El cuento "Las Ménades" (2) es una ilustración fehaciente de lo literal y siniestro en que puede convertirse el carácter de consumidor que impone sobre su público la mentira y la mezquindad utilitaria del artista.

El narrador es la única persona un poco lúcida, aunque le toca de reflejo la adoración mística de los oyentes por el maestro, suavizada en simpatía y condescendencia. Le choca la grosería extrema del público y no puede identificarse con él. Sin embargo conserva la sensación de estar en falta por ser mero espectador y hacia el final no se sustrae del todo a la histeria colectiva.

En forma distorsionada por la hipérbole, pero conservando sus caracteres típicos, el público representa la burguesía chata y conformista que prefiere malo conocido a bueno por conocer y exige ante

(2) J. CORTÁZAR: *Final del juego*. Ed. Sudamericana. Buenos Aires, 1965.

todo un profundo respeto por su digestión; que es capaz de vaciar de contenido todo hecho de cultura y convertirlo en signo de pertenencia a un status social; que es incapaz de recibir algo más moderno que la música impresionista.

El rosario de cursilerías que desploman los oyentes en sus comentarios es típico del ensañamiento irónico de Cortázar contra las formas más chabacanas de lo convencional. Representa el modo más común de desvirtuar lo específico de la música mediante la transposición pictórica, que la aleja de su significado, immanente a la materia misma con que se expresa. No está en discusión aquí la validez del recurso poético de la sinestesia para transmitir más ricamente una experiencia subjetiva; Cortázar lo utiliza en nombre propio en otras oportunidades. Pero esto quedará siempre fuera de la comprensión del objeto musical.

La capacidad crítica de los oyentes no transpone el límite de las asociaciones superficiales con imágenes o ideas y de la adjetivación superlativa y vacua. El narrador pone de relieve este fenómeno sustitutivo de la percepción auditiva por la visual: "Me pareció curiosa esta sustitución progresiva de la luz por el ruido y cómo uno de mis sentidos entraba en juego justamente cuando el otro se daba al descanso"... "a la derecha, dos o tres plateas más allá, vi a un hombre que se estaba inmóvil, con la cabeza gacha, un ciego sin duda. Sólo él y yo nos negábamos a aplaudir".

También aquí encontramos la comunión mágica que es capaz de operar la música, pero en forma viciada y caricaturesca: "No se producían altercados, la gente se sentía de una bondad infinita, era más bien como un gran reblandecimiento sentimental en que todos se encontraban fraternalmente". "Ahora que la música quedaba olvidada y no se aplaudía a Don Juan ni a La Mer, sino solamente al maestro y al sentimiento colectivo que envolvía la sala, la fuerza de la ovación empezaba a alimentarse a sí misma, crecía por momentos y se tornaba casi insoportable". La música permanece totalmente ajena a la banal monstruosa. No es ella la que importa, ya que el público no termina de escuchar el concierto para abalanzarse sobre el maestro.

Un papel diametralmente opuesto juega la música en "Reunión" (3), en que aparece asociada a los más altos valores éticos. El devenir psíquico del personaje se ordena según la trama que urde en su imaginación el cuarteto "La caza" de Mozart. La organización sonora informa la percepción visual, transponiendo a la dimensión espacial un itinerario de tiempo. La música es imagen de un orden superior, es plenitud de conciencia, encuentro del personaje consigo mismo y reconciliación con el mundo. Bajo su influjo todo el universo espiritual se clarifica convirtiendo la desazón y el desconcierto en serenidad y lucidez. Adquiere una cualidad tan alta que puede

(3) J. CORTÁZAR: *Todos los fuegos del juego*. Ed. Sudamericana. Buenos Aires, 1967.

convertirse en símbolo del ideal que lo mueve, de la "razón primordial que aniquila con su evidencia y desmesura todas las prudentes razones temporales".

Cortázar parece permeable a la totalidad de los estilos de la música llamada culta o clásica. Aún está dispuesto a aceptar la autenticidad de las manifestaciones más desconcertantes del arte contemporáneo. Aunque se manifieste incapaz de seguirlas literalmente, su vocación de futuro y su horror por las operaciones digestivas de la crítica, hacen que rehúse unirse al coro de los que de afuera las condenan o se muestran condescendientes con ellas: "En París, basta consultar los enormes falos de latón donde se fijan los programas de los conciertos semanales para comprender con toda su esperanza esa liquidación de un instrumento que sólo puede ser escuchado históricamente (Desde Schumann, desde Bartok, pero ya no desde usted mismo parado en 1967 en el exacto punto de mira de la bomba)"(4).

En cuanto a la música popular, dos manifestaciones son objeto de especial interés para Cortázar, que les asigna una jerarquía similar, si no superior a la de la música clásica: el jazz y el tango. En ellos encuentra una especie de arcadia ruda y primitiva, donde las cualidades de pureza y perfección académica pasan a segundo plano.

El jazz difiere esencialmente de la música clásica por un tratamiento particular del sonido y una valoración específica del ritmo. No se lo puede reducir a una serie de procedimientos de escritura —que tampoco desdena—, pues nace con la ejecución y muere con ella. De allí que la mejor composición de Ellington no sea jazz si se la interpreta de acuerdo con las reglas que se enseñan en los conservatorios. El folklore negro norteamericano se constituye a partir de la fusión de elementos procedentes de la tradición musical africana y europea. El primer criterio que permite definir su estilo es cierta elaboración del sonido, ausente en la técnica blanca tradicional. Al entrar en contacto con los instrumentos de música el negro trató de trasladar a ellos los efectos de la voz de los cantores de blues mediante diversos procedimientos. Esto abre un nuevo universo sonoro. En lugar de buscar la pureza del sonido los solistas se esfuerzan por hacerlo expresivo y oponen así, a una sonoridad límpida, una sonoridad llena de riqueza y sentido humano. En la misma medida el ritmo difiere del de la música clásica porque está organizado según el swing. La armazón armónica más bella, la melodía mejor dibujada no bastan cuando se trata de jazz. Dice el crítico francés Lucien Malson: "En realidad, el jazz, mejor que el cubismo ha logrado dirigirse a aquello que en nosotros tenía sed de vigor; mejor que

(4) J. CORTÁZAR: *La vuelta al día en ochenta mundos*. Ed. Siglo XXI. Madrid, 1968.

el surrealismo —que fue un callejón sin salida— solicita, según una expresión de J. P. Sartre, la parte más libre de nosotros mismos. Expresando el drama negro, ha representado las inquietudes y los anhelos de un mundo trastornado"(5).

Cortázar representa un caso poco común de adhesión total a una manifestación estética cuya sensibilidad es de por sí extraña a su herencia cultural. No solo por ser blanco, ya que desde hace tiempo el jazz ha dejado de ser patrimonio exclusivo del negro norteamericano y ha sido universalmente acogido (aunque cabría distinguir los fenómenos del snobismo y las imposiciones exteriores de la moda y los distintos grados de comprensión y sensibilización a que se puede llegar en este terreno), sino por tratarse de un literato, de un no especializado en la materia, dotado de una vasta erudición e imbuido como pocos de los hábitos intelectuales y estéticos de la tradición occidental. No se trata de mayor o menor información, ya que el aprendizaje del jazz, como ya se dijo, no podría ser nunca producto exclusivo de la formación académica. Es algo que tiene que ver con la personalidad de Cortázar, genuino exponente del cosmopolitismo rioplatense, y con su capacidad de abarcar los registros más heterogéneos de expresión cultural y mentalidad social.

El tema del jazz tiene una presencia importante en *Rayuela* a través de muchos capítulos, principalmente los comprendidos entre el 10 y el 18, el 87 y el 106; en "El Perseguidor" y en los capítulos de *La vuelta al día...* dedicados a L. Armstrong, T. Monk y Clifford. Los jazzmen se inscriben sin excepción del lado de sus caros cronopios, empezando por Louis Armstrong, primero y "enormísimo cronopio".

En *Rayuela* el jazz ocupa el centro de las reuniones del "Club de la Serpiente". Es el bajo continuo, la trama en que se insertan los diálogos inconexos y gratuitos, o más bien monólogos concertados que disimulan la soledad, la angustia, y el sentimiento de fracaso comunes. Oliveira intuye que algo lateral al "verdadero centro" (se llame vodka, amor o música) establece el territorio precario de los intercambios. La situación es tan marginal y absurda que por momentos la música pasa a primer plano y emerge como única realidad; "...era casi sencillo pensar que eso que llamaban realidad merecía la frase despectiva del Duke: It don't mean a thing if it ain't that swing..." (Cap. 16). "De cuando en cuando ocurría que las palabras de los muertos coincidían con lo que estaban pensando los vivos (si unos estaban vivos y otros muertos)" (Cap. 16). Vemos aquí presente la reiterada paradoja cortazariana que borra los límites de lo real e irreal y los torna irreversibles. El fenómeno corriente de una grabación cobra a los ojos de Oliveira una dimensión inusitada de irrealidad, tal como podría hacerlo un acontecimiento fantástico.

La música es también el único lugar de encuentro, de reconciliación silenciosa que el diálogo niega con su carga de agresividad, in-

(5) L. MALSON: *Los maestros del Jazz*. Eudeba, 1968.

diferencia y sarcasmo: "...esa atmósfera donde la música aflojaba las resistencias y tejía como una respiración común, la paz de un solo enorme corazón, latiendo para todos, asumiéndolos a todos". (Cap. 16).

El jazz es lucha dramática y efímera, repentina luz que se abre en medio de lo inútil, lo incomprensible y lo vulgar, hecho de esta misma materia y capaz de "inventar una isla de absoluto en medio del desorden" con su vitalidad agresiva, su ruda ternura y su intenso erotismo: "Y después la llamarada de la trompeta, el falo amarillo rompiendo el aire y gozando con avances y retrocesos y hacia el final tres notas ascendentes, hipnóticamente de oro puro, una perfecta pausa donde todo el swing del mundo palpitaba en un instante intolerable, y entonces la eyaculación de un sobreagudo resbalando y cayendo como un cohete en la noche sexual, la mano de Ronald acariciando el cuello de Babs y la erección de la púa mientras el disco seguía girando y el silencio que había en toda música verdadera se desarrimaba lentamente de las paredes, salía de debajo del diván, se desplegaba como labios o capullos". *Ver nota* (1).

La materia musical se transmuta en un constante fluir de imágenes, ideas, sentimientos. Los personajes alternan sus monólogos interiores como solí sostenidos por un tema recurrente al que vuelven una y otra vez. Así, en el capítulo 16, el monólogo de Horacio forma una constelación a partir de un verso de blues: "You so beautiful, but you gotta die some day", unido a "Je ne veux pas mourir sans avoir compris pourquoi j'avais vécu". La Maga desarrolla el suyo a partir de otro verso: "I ain't nobody, and nobody cares for me".

En el capítulo 17 Oliveira realiza una larga reflexión sobre el jazz en que la prosa adquiere una notable cualidad rítmica y se desarrolla siguiendo una dinámica musical. Una curva amplia describe un poderoso crescendo y una distensión final: El jazz crece desde el ámbito rudo de los show-boats y de las noches de Storyville —orquesta barata, pésima grabación, trompeta anónima— y se convierte en fuerza cósmica, la lluvia, el pan y la sal del mundo, remansándose al final en la letra melancólica de un blues: "I could sit right here and think a thousand miles away./Since I had blues this bad, I can't remember the day".

La misma plasticidad tienen los numerosos pasajes en que Cortázar intenta "describir" una experiencia musical, transponiendo en lenguaje poético las impresiones y asociaciones que ésta le suscita. Los ejemplos más notables y extensos los tenemos en "La vuelta al piano de T. Monk" y "Louis, enormísimo cronopio" de *La vuelta al día en ochenta mundos*. Estas correspondencias no son casuales. Si bien no podemos comprobar si han sido fruto de elaboración consciente o si han surgido en forma espontánea, revelan, en todo caso, la fuerte incidencia de la sensibilidad musical de Cortázar en su obra. Tenemos, por otro lado, formulaciones explícitas que muestran

claramente la gran importancia que asigna al elemento rítmico en la técnica de elaboración literaria:

"¿Por qué escribo esto? No tengo ideas claras, ni siquiera tengo ideas. Hay jirones, impulsos, bloques, y todo busca una forma, entonces entra en juego el ritmo y escribo dentro de ese ritmo, escribo por él y no por eso que llaman pensamiento y que hace la prosa literaria u otra. Hay primero una situación confusa, que sólo puede definirse en la palabra; de esa penumbra parto, y si lo que quiero decir (si lo que quiere decirse) tiene suficiente fuerza, inmediatamente se inicia el swing, un balanceo rítmico que me saca a la superficie, lo ilumina todo, conjuga esa materia confusa y el que la padece en una tercera instancia clara y como fatal: la frase, el párrafo, la página, el capítulo, el libro. Ese balanceo, ese swing en el que se va informando la materia confusa, es para mí la única certidumbre de su necesidad, porque apenas cesa comprendo que no tengo ya nada que decir. Y también es la única recompensa de mi trabajo: sentir que lo que he escrito es como un lomo de gato bajo la caricia, con chispas y un arquearse cadencioso". *Ver nota* (1).

"Lo malo es si no hay oreja, como decía Unamuno, si no hay ritmo verbal que corresponda a una armonía intelectual y estética..." (No hay peor sordo que el que...). *Ver nota* (4).

"Sánchez tiene un sentimiento musical y poético de la lengua: musical por el sentido del ritmo y la cadencia que trasciende la prosodia para apoyarse en cada frase, que a su vez se apoya en cada párrafo y así sucesivamente, hasta que la totalidad del libro transmite la resonancia como una caja de guitarra" (No hay peor sordo que...). *Ver nota* (4).

En "El Perseguidor" (6) aparece de la manera más nítida la vinculación de la música a ciertos temas cortazarianos, tales como el tiempo, el desorden necesario como camino hacia el orden, el arte puente hacia otra realidad, la fidelidad del creador con su propio arte, etc.

No es raro que Cortázar haya elegido como base argumental la vida de Charlie Parker, ser marginal, excepcional artista, máximo representante del estilo "bop" que marca un hito en la historia del jazz con la asimilación de técnicas revolucionarias provenientes de la música culta. Dice L. Malson del be-bop: "Un fondo rítmico inestable, una melodía de contornos sinuosos en que una lógica implacable se colocaba de buenas a primeras la máscara del absurdo y derrotaba a la razón: tal era la música del bop". Y sobre Ch. Parker: "Al principio el arte de Parker desconcierta. Se piensa en esos equilibristas sobre la cuerda floja, que sólo parecen trastabillar o agitarse para convencernos mejor de su seguridad. Pero Parker no se propone deslumbrar. Su música es lo más anticomercial que se pueda pedir. *Ver nota* (5).

Cortázar se apoya en algunos datos verídicos de la vida de Charlie Parker: la protección de la marquesa (en realidad la baronesa

(6) J. CORTÁZAR: *Las armas secretas*. Ed. Sudamericana. Buenos Aires, 1966.

de Rothschild) sus violentas crisis, producto de las drogas, la muerte de su hija (llamada Pree), la internación en el Sanatorio de Camarillo, su gira por Europa, las circunstancias de su muerte, etc. El nombre sustitutivo que da a su personaje probablemente sea una combinación de nombre y apellido correspondientes a los más grandes alto-saxofonistas de la historia del jazz junto con él: Benny Carter y Johnny Hodges.

Johnny vive atormentado por la idea del tiempo. Percibe oscuramente la falsedad del tiempo cronológico, de los relojes y siente poderosamente que un presente puede contener en sí un pasado y un futuro y anular sus barreras. En el capítulo de *La vuelta al día...* titulado "Diálogo con Maories", Cortázar enuncia la misma idea relacionada a su concepto de "realidad enriquecida": la confluencia de ondas provenientes de distintos tiempos termina por anular el tiempo. Johnny le dice a Bruno: "Cuando empecé a tocar de chico me dí cuenta de que el tiempo cambiaba. Yo me dí cuenta cuando empecé a tocar que entraba en un ascensor, pero era un ascensor de tiempo, si te lo puedo decir así". Johnny añora una plenitud que ignore el antes y el después. La sucesión se le presenta como una amenaza a la identidad de su yo: "Qué gracia va a tener darse cuenta de que uno ha pensado algo. Para el caso es lo mismo que si pensaras tú o cualquier otro. No soy yo, yo. Simplemente saco provecho de lo que pienso, pero siempre después y eso es lo que no aguanto". En otro pasaje, refiriéndose a un momento de plena inspiración, dice: "Era la seguridad del encuentro, como en algunos sueños, cuando todo está resuelto. Lo que había a un lado era como yo mismo pero sin ocupar lugar y sin tiempo, sin después. Por un rato no hubo más que siempre".

Acerca de la música dodecafónica, con la cual se emparenta el Bop en el tratamiento armónico y rítmico, Adorno dice: "Una vez más la música somete al tiempo: no ya dominándolo después de haberlo llenado con ella, sino negándolo, gracias a la construcción omnipresente, a la suspensión de todos los momentos musicales". "El Schoenberg de la última época comparte con el jazz y con Stravinsky la disolución del tiempo musical. La música bosqueja la imagen de una constitución del mundo que, para bien o para mal, ya no conoce la Historia". Y en otro pasaje, relacionable con el estilo de Parker: "La brevedad deriva de la exigencia de una densidad suprema. La música coagulada en el instante es verdadera como el éxito de una experiencia negativa refleja el dolor real" (7).

La angustia del tiempo parece ser inherente al jazz, en que el carácter de irreplicable de la improvisación produce la sensación de pérdida constante de la música. En "Louis, enormísimo cronopio", leemos: "Como si Louis necesitara decirle todo el tiempo adiós a esa

(7) T. Adorno: *Filosofía de la nueva música*. Ed. Sur. Buenos Aires, 1966.

música que crea y se deshace en el instante, como si supiera el precio terrible de esa maravillosa libertad que es la suya".

La música ayuda a Johnny a comprender el problema del tiempo, aunque no se trate de una aprehensión racional (Johnny dice que en realidad él no comprende nada). La música ayuda a Johnny, pero Johnny es a la vez el autor de esa música. De él parte la búsqueda apuntando a algo que va más allá. Pero queda a mitad de camino. Es el impulso del salto, la esperanza de la ruptura, pero no la meta. Esto hace la grandeza de la música de Johnny a despecho de sus imperfecciones formales y es también lo que la limita, lo que por momentos la hace aparecer a sus ojos incompleta e inútil. Eso es lo que la muestra alternativamente sublime y despreciable: "El jazz no es solamente música, yo no soy sólo Johnny Carter". "Yo no sé si hay Dios, yo toco mi música, yo hago mi Dios, no necesito de tus inventos...". Pero luego la inevitable decepción: "Te digo que he querido nadar sin agua. Me pareció... pero hay que ser idiota... me pareció que un día iba a encontrar otra cosa". "Bruno, yo creo que Lan y el Jazz, sí, hasta el jazz, eran anuncios en una revista, cosas bonitas para que me quedara conforme como te quedas tú porque tienes París y tu mujer y tu trabajo...". "Trampas, querido... porque no puede ser que no haya otra cosa, no puede ser que estemos tan cerca, tan del otro lado de la puerta..."

Cortázar incluye en *La vuelta al día en ochenta mundos* un artículo dedicado a Gardel y al tango en que reivindica al Gardel de la primera época y al tango en general frente al pedante desdén académico y frente a otras manifestaciones de la música popular —el bolero y la música tropical— a las que atribuye turbias razones eróticas.

Aparte de las innumerables referencias y citas sobre el tema que se encuentran en su obra, el tango juega como motivo muy importante en "Las puertas del Cielo" (8).

Al entrar en el Santa Fe Palace el narrador registra la existencia de tres círculos infernales, dominados respectivamente por tres orquestas: una típica, una característica y una nortea, y se ubica en una posición equidistante de cada uno. Luego sólo reparará en el tango. Este define la atmósfera más genuina del mundo de los "monstruos". El cielo de Celina no se puede situar en otro círculo. El baile es más que una diversión. Tiene la gravedad de un rito: "Los monstruos se enlazan en grave acatamiento, pieza tras pieza giran despaciosos sin hablar, muchos con los ojos cerrados, gozando al fin la paridad, la completación".

El tango tiene de común con el jazz la necesidad de cierta rudeza e imperfección musical inherente a la eficacia de su expresión: "Anita Lozano recibía ahora los aplausos cerrados del público... Yo

(8) J. Cortázar: *Bestiario*. Ed. Sudamericana. Buenos Aires, 1967.

SER JAGUNÇO EM GUIMARÃES ROSA

por

ANTONIO CANDIDO

la había oído cantar en el Novelty, cuando se cotizaba alto; ahora estaba vieja y flaca pero conservaba toda la voz para los tangos. Mejor todavía porque su estilo era canalla, necesitado de una voz un poco ronca y sucia para esas letras llenas de diatriba". Inmediatamente asocia a Celina: "Celina tenía esa voz cuando había bebido, de pronto me dí cuenta cómo el Santa Fe era Celina, la presencia insoponible de Celina". El tango es el que prepara, crea e impone definitivamente la presencia de Celina. Sólo en virtud de esa música el mundo monstruoso parece transfigurarse y acceder a su condición de cielo. El climax del cuento coincide con la apoteosis del tango. La música concentra la tensión emocional de la escena e irradia sobre ella un aura de gravedad y dignidad imprevistas: "Ahora Anita se ponía a cantar quebrado, las parejas bailaban casi sin salir de su sitio y se veía que escuchaban la letra con deseo y desdicha y todo el negado placer de la farra". "Sobre la pista parecía haber descendido un momento de inmensa felicidad, respiré hondo como asociándome y creo que Mauro hizo lo mismo".

Sólo la magia de esa música puede asociar al narrador, a Mauro y a los monstruos y realizar el milagro del encuentro con Celina: "Tanto como fuiste mío, curiosa crepitación que le daba el parlante a la voz de Anita, otra vez los bailarines se inmovilizaban (siempre moviéndose) y Celina que estaba sobre la derecha, saliendo del humo y girando obediente a la presión de su compañero, quedó un momento de perfil a mí, después de espaldas, el otro perfil, y alzó la cara para oír la música. Yo dígo: Celina; pero entonces fue más bien saber sin comprender, Celina ahí sin estar, claro, como comprender eso en el momento".

El cuento, en suma, manifiesta vigorosamente los caracteres esenciales del tango, música agresiva, vehemente, patética, llena de ternura sombría y erotismo, desilusión y resentimiento; música que sólo adquiere su expresión acabada en la entrega ritual de la danza.

Grande Sertão: Veredas, de João Guimarães Rosa, pertenece aparentemente ao gênero regionalista, habitual nas literaturas latino-americanas, que ainda não puderam superar a apresentação pitoresca da realidade. Mas o seu significado é mais largo, porque nele o quadro local e sua cor, apesar de expostos com uma capacidade prodigiosa de observação e informação, servem de veículo para dramatizar aspectos que não são próprios de um determinado tipo de homem brasileiro do sertão de Minas Gerais; mas formam a textura da alma de todos os homens. Este livro baseado na documentação mais real, atrai prolongamentos para uma esfera super-real; e sendo uma história de bandidos, de jagunços do sertão, é além disso uma parábola metafísica, onde os dados da observação constituem pontos de partida para criar o sentimento da transcendência, — que justamente por ser invenção do homem, é um dos resultados mais altos da arte e da literatura.

Esta circunstância parece decorrer da razão que ordena a estrutura do livro, e que, noutro ensaio, julguei poder chamar de "princípio de reversibilidade". Por obra deste, assim como a geografia desliza para o mistério e a paisagem simbólica, o jagunço oscila entre o bandido e o cavaleiro-andante, unindo-se tudo na chave de abóbada que é a mulher-homem, Diadorim, cujo nome se constitui por um deslizamento imperceptível e reversível entre masculino e feminino, justificado pelos hábitos fonéticos do homem rural, que pronuncia *Diadoro* por Deodoro e *Tiadoro* por Teodoro:

(Deodoro) ⇒ Deodorina ⇒ Deadorina ⇒ Diadorina ⇒ Diadorim ⇒ (Deodorinho).

Para compreender o jagunço fluido e ambíguo de Guimarães Rosa, comecemos pelo plano elementar, que o prende ao universo das relações correntes. Como se forma êle no sertão? Quais os motivos por que alguém adota a condição de jagunço? Vários motivos, arrolados numa passagem magnífica, sobre os grandes chefes de bando:

"Êses homens! Todos puxavam o mundo para si, para o concertar concertado. Mas cada um só vê e entende as coisas dum seu modo.

Montante, o mais supro, mais sério — foi Medeiro Vaz. Que um homem antigo... Seu Joãozinho Bem-Bem, o mais bravo de todos, ninguém nunca pôde decifrar como êle por dentro consistia. Joca Ramiro — grande homem príncipe! — era político. Zé-Bebelo quis ser político, mas teve e não teve sorte: raposa que demorou. Sô Candelário se endiabrou, por pensar que estava com doença má. Titão Passos era o pelo preço de amigos: só por via dêles, de suas mesmas amizades, foi que tão alto se ajagunçou. Antônio Dó — severo bandido. Mas por metade; grande maior metade que seja. Andalécio, no fundo um homem-de-bem, estouvado, raivoso em sua tôda justiça. Ricardão, mesmo, queria era ser rico em paz: para isso guerream. Só o Hermógenes foi que nasceu formado tigre, e assassim”(1).

No tipo especial de mundo, que é o sertão, cada um tem pois os seus motivos e ninguém nasce bandido, salvo o traidor Hermógenes, — princípio negativo do mal, oposto ao anjo Diadorim, até uma luta em que ambos se destróem mutuamente, para ficar, na alma do protagonista narrador, Riobaldo, nem o mal nem o bem, mas o seu tecido inextricável. Casos superiores são homens como Joca Ramiro, rico e político; ou, sobretudo, Medeiro Vaz, fazendeiro de família antiga, que, ante a desordem e a brutalidade do sertão, queimou a casa, espalhou as cinzas e, “relimpo de tudo, escorrido dono de si, montou em ginete, com cachos d’armas, reuniu chusma de gente corajada, rapaziagem dos campos, e saiu por êsse mundo em roda, para impor justiça”(2). Quer dizer que, naquele universo, o jaguncismo pode ser uma forma de estabelecer e fazer observar normas, o que torna o jagunço um tipo especial de homem violento e, por um lado, o afasta francamente do bandido.

Por isso é que, sendo as condutas tão relativas e o mundo tão cheio de reversibilidade, não há barreiras marcando separação. O mesmo homem pode ser hoje soldado e amanhã jagunço, ou o inverso, assim como o versátil Zé-Bebelo começa como saneador do Norte de Minas, contra o jaguncismo, em nome da lei e do govêrno; mas vira jagunço e continua, não obstante, agindo como se estivesse na mesma tarefa patriótica; e acaba de novo fazendeiro, planejando tornar-se homem de cidade. Tudo isso em função de uma certa utopia política de modificação do mundo sertanejo, em que êle prosperaria quase ritualmente, ao mesmo tempo que a terra. Daí o curioso sincretismo da sua linguagem e dos seus conceitos, nos quais o mundo da lei e o mundo da transgressão se misturam, originando ações aparentemente inconciliáveis. “Se eu alcançasse, entrava para a política, mas pedia ao grande Joca Ramiro que encaminhasse seus brabos cabras para votarem em mim, para deputado...”(3). Esses homens-de-armas que fazem e desfazem as eleições sertanejas pela força, se tornam na sua imaginação cidadãos que marcham pacificamente para o voto, pois,

(1) *Grande Sertão: Veredas*. 1ª edição, 1956, p. 18.

(2) *Ibid.*, p. 46.

(3) *Ibid.*, p. 275.

estranhamente, “vós, nossos jagunços do Norte são civilizados de calibre”.

O jagunço, portanto, pode ser aquele que, no sertão, adota uma determinada conduta de guerra e aventura, compatível com o meio, sem ser por isso necessariamente pior do que os outros, que adotam as condutas de paz. Ao contrário, parece frequentemente que o risco e a disciplina da luta lhe dão, como ao guerrilheiro de nossos dias, uma dignidade que não se encontra em fazendeiros “estadonhos”, solertes aproveitadores da situação, que o empregam para seus fins ou que o exploram, em benefício da máquina econômica.

É curioso notar, a propósito, que quando ambos entram em contacto o risco (ao contrário do que seria normal) é todo do jagunço, não do homem de ordem. Êste parece constituir uma ameaça à natureza do jagunço, um perigo de reduzi-lo a peça da engrenagem e quebrar a sua condição de aventura e liberdade. O estranho Seô Habão, proprietário na zona misteriosa do Sucruú, sabe manipular de tal maneira o bando de Zé-Bebelo, que êste, a certo momento, vai deixando os assuntos épicos de assaltos, cidades tomadas, feitos de armas, para se acomodar nas conversas sôbre agricultura e pecuária. E Seô Habão, longe de intimidar-se com o bando, parece acariciar a idéia de reduzir todos a trabalhadores de enxada, aplicados em cavar a sua terra e plantar feijão. “Eu, digo — me disse: que um homem assim Seô Habão, era para se querer longe da gente; ou, então, que logo se exigisse e deportasse. Do contrário, não tinha sincero jeito possível: porque êle era de raça tão persistente, no diverso da nossa, que sômente a estância dêle, em frente, já media, conferia e reprovara”(4).

Outro fazendeiro esperto, o Zabudo, — Timóteo Regimildiano da Silva, — que tinha “um jeito estúrdio e ladino de olhar a gente”, hospeda o bando, todo cheio de medidas, mas leva sempre a melhor, engana Riobaldo e “por pouco não pediu dinheiro meu emprestado”(5). Diante dessas fortalezas do lucro e da ordem, sentimos vagamente que ser jagunço é mais reto, quando mais não fôsse porque o jagunço vive do perigo. Tanto assim, que se há fazendeiros que exploram para seus fins o jaguncismo, há pelo menos um, o severo Medeiro Vaz, que assume papel mais digno, ao queimar simbôlicamente o que o prendia na terra e adotar a condição de jagunço como forma de viver, de conceber a vida perigosa que pode ser uma busca de valores mais limpos, ou ao menos uma disposição de enfrentar o bem e o mal no sertão.

Daí sermos levados a dizer que há em Guimarães Rosa um “ser jagunço” como forma de existência, como realização ontológica no mundo do sertão. Sem prejuízo dos demais aspectos, inclusive os rigorosamente documentários, êste é dos mais significativos. Êle encarna as formas mais plenas de contradição do ser no mundo-sertão

(4) *Ibid.*, p. 407.

(5) *Ibid.*, p. 528.

e não significa necessariamente deformação, pois este mundo, como vem descrito no livro, traz iminentes em seu bôjo, ou difusas na aparência, certas formas de comportamento que são baralhadas e parciais nos outros homens, mas que no jagunço são levadas a termo e se tornam coerentes. O jagunço atualiza, dá vida a essas possibilidades atrofiadas de ser, porque o sertão assim exige. E o mesmo homem que é jagunço, como vimos na tipologia citada mais alto, seria outra coisa noutro mundo. "A paz no Céu ainda hoje-em-dia, para esse companheiro, Marcelino Pampa, que de certo dava para grande homem-de-bem, caso se tivesse nascido em grande cidade" (6).

Talvez por isso o escritor situe o seu jagunço em *Grande Sertão: Veredas*, num tipo de espaço completamente diverso do espaço habitual neste tipo de ficção. Aqui não aparecem na ação, e pouco nas referências, os políticos que manobram o jagunço, nem os soldados que o perseguem. Riobaldo conta momentos difíceis de choque com a força policial, faz referências a nomes de oficiais; mas o soldado não entra nunca como presença em determinada ação, não tem consistência de figurante e existe quase como cenário. Do mesmo modo, alude aos "grandes", os chefões "da nossa amizade", os manipuladores de votos, dispensadores de prebendas, donos de vastas propriedades, sem que eles jamais apareçam diretamente nem sejam caracterizados: São Sul de Oliveira, Doutor Mirabô de Melo, o velho Nico Estácio. Também não aparecem as cidades, grandes e pequenas, centros das hegemonias políticas, ponto de apoio da ação e da repressão. — a não ser por alusão remota e quase lendária: Paracatu, São Romão, Januária, Pirapora, Montes Claros, Diamantina, São João do Príncipe. O único arraial que comparece, o do Paredão, está vazio, abandonado pela população, pronto para servir de moldura ou cenário para o duelo culminante entre o Mal e o Bem.

Suprimidas essas dimensões que balizam o jaguncismo habitual em nossa ficção, como aparece em livros antigos e recentes, haja vista *Chapadão do Bugre*, de Mário Palmério (1965), resta a sertão. Sertão transformado em espaço privilegiado e único, para que nele exista, como forma de ser, o jagunço. Em *Grande Sertão: Veredas*, vemos quase apenas jagunços, agrupados em bandos enormes, vivendo em contacto com outros jagunços, obedecendo a chefes jagunços, movendo-se conforme uma ética de jagunço, num mundo separado do resto do mundo, descartadas as cidades e suas leis, de tal modo que o documento — todo-poderoso em nossa ficção sobre banditismo — é transfigurado, absorvido pela estrutura literária, que se desprende do lastre poderoso mas sublimado da sociologia. Escritor genial, dos poucos que merecem este qualificativo em nossa literatura, Guimarães Rosa conhece exaustivamente a realidade que descreve e cuja força guarda intacta, através do processo estético de transfiguração. Por isso, o que em sua obra mais importa não é procurar em que medida a ficção

(6) *Ibid.*, p. 569.

vale quase como descrição dos fatos; mas sim em que medida o comportamento do jagunço aparece como um modo de existência decorrente de um modo de ser no mundo, carregando a realidade social de conotações ontológicas.

A este respeito, um teste fácil. Quantos de nós se reconhecem nos personagens do citado Mário Palmério, — bons tipos, literariamente falando? No entanto, todos nós *somos* Riobaldo, que transcende a realidade documentária eventual para encarnar os problemas comuns da nossa humanidade, num sertão que é também o nosso espaço de vida. Se "o sertão é o mundo", como diz ele a certa altura do livro, não é menos certo que o jagunço somos nós.

* * *

As raízes do jagunço como condição humana já se encontram num conto do primeiro livro de Guimarães Rosa: "A Hora e Vez de Augusto Matraga" (*Sagarana*, 1946). Nêle, começamos por uma entrada mais ou menos banal no jaguncismo literário. Há o valentão que age por gosto de se impor, com os seus capangas, e é o caso do protagonista, Nhô Augusto das Pindaibas, ou Estêves, ou Matraga; há o chefe local com os capangas mais bem organizados, o Major Consilva; há o grande bando de jagunços com seu chefe jagunço, Seu Joãozinho Bem-Bem. Espancado, torturado, marcado a ferro e deixado por morto, Nhô Augusto é salvo por um casal de velhos e, mais ou menos sarado, rumo com eles para o Norte, à busca de salvação da alma, tomando uma decisão pitoresca e tocante: "Eu vou para o céu, e vou mesmo, por bem ou por mal... E a minha vez há de chegar... Pra o céu eu vou, nem que seja a porrete!" (7).

No Norte, vive uma segunda vida, trabalhando como um burro, vivendo para ajudar os outros, limpando a alma pela faina do corpo, como uma espécie de São Cristóvão agreste. Um dia, o famoso bando de Joãozinho Bem-Bem passa pelo seu arraial e ele o hospeda, deslumbrado por aquele aparato de violência, mas resistindo à tentação de seguir com ele, segundo o convite do chefe. Não será jagunço, para não comprometer o plano de salvação.

O bando passa, e eis que vem uma certa estação das águas; com a força da terra, nasce de novo em Nhô Augusto a força da vida e ele vai embora, refazendo para o Sul o caminho da fuga ao mundo, até encontrar de novo o bando, por acaso, num povoado. O chefe, que o estima e avalia as suas possibilidades na luta, oferece outra vez um lugar entre os seus homens; agora, em substituição a um dos rapazes, que fora morto e cujas armas, como que órfãs, tentam Nhô Augusto. Ele se domina e rejeita mais uma vez, quando sabe da vingança que vai ser exercida contra a família do rapaz que matara o dito jagunço. Como Seu Joãozinho Bem-Bem recusa atender as sú-

(7) *Sagarana*, 5ª edição, 1958, p. 356.

plicas do velho pai, êste, passando bruscamente à fúria da maldição, invoca a intervenção divina contra o poder do mal:

—Pois então, satanaz, eu chamo a força de Deus pra ajudar a minha fraqueza no ferro da tua força maldita!...”(8).

No silêncio que se faz, a voz de Nhô Augusto, que toma as armas do jagunço assassinado, entra em cena como resposta à invocação do velho, para assumir a defesa de seus filhos, que devem ser imolados para satisfazer o bando. E nós, sentimos, com êle, o júbilo que surge nas conjunções raríssimas, em que o exercício das veleidades mais egoístas se torna milagrosamente ato de redenção do egoísmo e dádiva de si mesmo. A oportunidade, a “hora e vez” de Nhô Augusto, consiste em fazer o bem (e com isso garantir o resgate da alma) por meio da violência destruidora, do ato de jagunço matador, que êle reprimira duramente até então, com medo de perdê-la. O tiroteio e o duelo a faca, durante o qual mata Joãosinho Bem-Bem e é morto por êle (como, em *Grande Sertão: Veredas*, Hermógenes e Diadorim), surge ao modo de um prêmio de Deus.

Neste conto, vemos de que maneira pode emergir da situação comum de jaguncismo um sentido mais alto, voltado para o símbolo. No momento fugaz em que se torna jagunço, Nhô Augusto sobe em vez de cair, pois está adotando uma forma justa de comportamento, cujo resultado final é, paradoxalmente, suprimir o jaguncismo, — como ocorrerá também em *Grande Sertão: Veredas* com o comportamento de Riobaldo. Ser jagunço torna-se, além de uma condição normal no mundo-sertão (onde “a vontade se forma mais forte que o poder do lugar”), uma opção de comportamento, definindo um certo estado do ser naquele espaço. Daí a violência produzir resultados diferentes dos que esperamos na dimensão documentária e sociológica, tornando-se, por exemplo, instrumento de redenção. “Pra o céu eu vou, nem que seja a porrete!” —dizia Nhô Augusto Matraga; e acabou indo a tiro e faca, num paradoxo que o faz parecer triunfante, com o corpo furado de bala e faca.

* * *

Em *Grande Sertão: Veredas* fica mais claro êsse aspecto do jaguncismo como modo de ser e reajuste da personalidade, a fim de operar num plano superior. De fato, a vingança contra o bando traidor de Hermógenes e Ricardão só pode ser efetuada quando Riobaldo, novo chefe do bando que representa o lado justo das coisas no sertão, passa por um processo de mudança da personalidade, simbolizada no pacto com o diabo, que completa a riqueza da situação, inscrevendo-o no próprio terreno do mal. Nessa perspectiva, os atos do jagunço não são mais decorrência de uma simples função, como é o caso do guarda-costas ou do sicário, que agem a mandado, com finali-

(8) *Ibid.*, p. 383.

dade precisa que, ao ser atingida, esgota o significado do ato. Aqui, ao contrário, o ato decorre, antes de mais nada, de um modo peculiar de ser, que se torna uma construção da personalidade no mundo-sertão. Daí a universalidade que assume e que, abalando por indução a personalidade do leitor, toca profundamente a todos nós.

O pacto que Riobaldo faz ou pensa ter feito com o diabo permite mostrar de maneira mais clara o enxerto de um jagunço simbólico no jagunço comum. A sua função transformadora é nítida no cuidado com que, pouco antes dele, o autor começa de repente a baralhar as condições normais do espaço. O bando, ainda sob a chefia de Zé-Bebelo, —homem habitualmente eficaz e preciso—, se extravia na vastidão dos campos-gerais e acaba por entrar numa espécie de espaço lendário, sem marcos geográficos, sem nomes certos, povoado por uma gente estranha que parece saída do fundo dos tempos e, sobretudo, dominada pela doença, — miasma que exprime materialmente a contaminação da alma. É aí, no coração dessa “Waste land”, que ocorre a cena equívoca do pacto com o diabo, na encruzilhada das Veredas Mortas que, a seguir, desaparece do mundo, acentuando o caráter simbólico daquelas paragens. Com efeito, procurando-a mais tarde, depois de egresso do estado de jagunço, Riobaldo é informado de que por ali havia Veredas Altas, e não Veredas Mortas.

O segundo traço do jagunço como modo-de-ser é a alteração do comportamento de Riobaldo depois do pacto. Só então pôde êle realizar o seu alvo de vingador, mas de maneira curiosa, pois não age diretamente e só esboça atos não cumpridos, ordena sem fazer êle próprio e, afinal, apenas presencia. O seu último gesto pessoal e forte é arrebatado a chefia do bando a Zé-Bebelo, matando dois renitentes que se opunham. Daí por diante, manifesta uma conduta que hesita entre a brutalidade gratuita e a omissão final, embora, no conjunto e por uma misteriosa ação de presença, assegure a vitória contra os traidores.

Talvez isto possa ser considerado como sinal a mais de seu jaguncismo peculiar. Riobaldo seria um instrumento de forças que o transeendem, e nada mais faz do que ajustar o ser à craveira que permite realizar a sua missão: fazer o bem através do mal, estatuir uma nova ordem através da transgressão, nutrindo com as operações do ódio um amor desesperado e imenso. De fato, a sua conduta, inclusive o ingresso no jaguncismo, é determinada pelos motivos de Diadorim, não os seus próprios. Diadorim, andrógino e terrível como os anjos, primeiro trouxe-o para o bando; depois, contaminou-o com o seu projeto de vingança. Êle o assume com tal integridade, que o (a) próprio (a) Diadorim rejeita, humanamente, a mudança-de-ser trazida pelo pacto, de que fôra a causa e razão, mas que lhe mostra o outro lado do amigo. (“Daí, de repente, quem mandava em mim já eram os meus avêssos”) (9). E Riobaldo observa com perfeita justi-

(9) *Grande Sertão: Veredas*. 1ª edição, 1956, p. 461.

ça: "Uai, Diadorim, pois você mesmo não é que é o dono da empreitada?"(10). Diadorim, cuja estrutura de ambigüidades é infinita, é por sua vez instrumento, pois a realização de seu desejo significa a instalação de Riobaldo no destino de jagunço que supera o jagunço. Isto se concretiza pela destruição de Hermógenes, cuja natureza é a do jagunço que não se abre para qualquer transcendência, pois encontra no jaguncismo-profissão a realização integral do seu ser, comprometido com a prática do mal, que ele encarna no livro, não como momento dialético (ao modo de Riobaldo), mas como finalidade que traz em si a sua justificativa. "Só Hermógenes nasceu formado tigre, e assasim".

Se tomarmos Riobaldo com referência à sua *missão*, entenderemos melhor não apenas o seu êxito, facultado pelo pacto, mas a sua passividade, depois deste. Encastelado em seu novo modo de ser, dele emana uma espécie de força que promove a eficácia da ação, como se o ato fosse produzido por uma misteriosa energia espiritual.

Depois do pacto, Riobaldo (como Zé-Bebelo quando se encaminha involuntariamente para as Veredas Mortas) deixa-se ir a uma espécie de peregrinação caprichosa pelo mundo, cujo único lance organizado, a travessia do Liso do Susuarão, apenas cumpre um plano de Diadorim, que abrangia também o assalto subsequente à fazenda de Hermógenes, na Bahia, onde raptam a sua mulher. Isso feito, Ricardão e Hermógenes, que pareciam sovertidos no espaço do sertão, e que dois grandes chefes, Medeiro Vaz e Zé-Bebelo, não tinham conseguido sequer localizar, vêm eles próprios à busca do bando vingador para libertar a prisioneira; invertendo a situação da narrativa, graças ao pacto, agora é o mundo que vem a Riobaldo.

Na batalha decisiva do Tamanduá-tão, este divide e encaminha os seus grupos para o combate, mas permanece parado toda a ação, na linha de inatividade criadora que assumiu. "Sertão é onde o pensamento da gente se forma mais forte que o poder do lugar"(11). O seu ficou de tal modo poderoso desde a opção do pacto satânico, que o mundo se ordena segundo ele. "Conservei em punho o meu revólver, mas cruzei os braços. Fechei os olhos (...) O que eu tinha, que era a minha parte, era isso: eu comandar (...) Só comandei. Comandei o mundo, que desmanchando todos estavam. Que comandar é só assim: ficar quieto e ter mais coragem"(12). O tiro final, com que mata o vencido Ricardão, depois da luta acabada, é mero complemento dos atos que outros praticaram.

No último lance, o combate no arraial do Paredão, nem mais comanda. Atira como um jagunço comum, do alto do sobrado, enquanto o essencial é feito pelos outros: seja o duelo em que Diadorim e Hermógenes se matam, seja o reforço decisivo trazido por João Goanhá. Ele foi, sobretudo, aquele graças ao qual as coisas impossíveis ficaram possíveis, —porque jogou a alma para ser jagunço num

(10) *Ibid.*, p. 522.

(11) *Ibid.*, p. 27.

(12) *Ibid.*, p. 542.

sentido diferente, que levou todos os outros a se tornarem figurantes de um drama que transcende o jaguncismo habitual. Podemos, assim, repetir que há em Guimarães Rosa uma ontologia peculiar do jagunço que, sem prejuízo dos aspectos sociológicos muito vivos, parece o traço mais característico do seu universo ficcional. Por isso o seu jagunço difere tanto dos que aparecem em outros livros brasileiros, e não espanta que haja sido, desde o aparecimento de *Grande Sertão: Veredas* encarado por vários críticos como forma de paladino, a ser aproximado da ficção medieval.

Isto significa que Guimarães Rosa tomou um tipo humano tradicional em nossa ficção e, desbastando os seus elementos contingentes, transportou-o, para além do documento, até à esfera em que os tipos literários passam a representar os problemas comuns da nossa humanidade, desprendendo-se relativamente do molde histórico e social de que partiram e de que se nutrem.

Em *Grande Sertão: Veredas*, esta operação de alta estética foi possível devido a certos procedimentos ligados ao ponto-de-vista, ou ângulo narrativo, que por sua vez comanda uma expressividade máxima da linguagem utilizada. Trata-se, com efeito, de ver o mundo através de um ângulo de jagunço, resultando um mundo visto como mundo de jagunço. Mundo onde, sendo a violência norma de conduta, as coisas são encaradas em seus extremos e as contradições se mostram com maior força. No espaço fechado do sertão, a vida ganha aspectos projetados pela maneira de ver de Riobaldo, que descobre ou redescobre o mundo em função da sua angústia e do seu dilaceramento. A narrativa na primeira pessoa favorece a solidariedade entre ambos, ao estabelecer uma paridade entre o dilaceramento do narrador e o dilaceramento do mundo, que se condicionam e se reforçam mutuamente. O narrador tinge a narrativa por uma constante redução ao presente, fazendo com que o passado seja aferido incessantemente à cor da sua angústia de agora, isto é, do momento rápido em que recompõe a vida, com a ciência do bem e do mal, que lhe foi dada pela experiência do que viveu. O passado, que é toda a massa do que relata, se reduz desse modo, paradoxalmente, a um apêndice do presente. O mundo é visto numa impressionante totalidade, em que ser jagunço foi a condição para compreender os vários lados da vida, encarados agora por quem foi jagunço. Uma primeira pessoa gramatical que conduz à presentização do passado, à simultaneidade temporal que aprofunda o significado de cada coisa, parece a condição formal básica de *Grande Sertão: Veredas*.

Do ângulo do estilo, ser jagunço e ver como jagunço constitui portanto uma espécie de subterfúgio, ou de malícia do romancista. Subterfúgio para esclarecer o mundo brutal do sertão, através da consciência dos próprios agentes da brutalidade; malícia que estabelece um compromisso e quase uma cumplicidade, que conduz o leitor a esposar a visão do jagunço, porque ela oferece uma chave adequada para entrar no mundo-sertão mas, sobretudo, porque através da voz

do narrador é como se o próprio leitor estivesse denominando o mundo, da maneira mais cabal do que seria possível aos seus hábitos mentais. Assim como na ação o jagunço Riobaldo põe termo ao estado de jagunçismo dos campos gerais (isto é, ser jagunço é poder fazer frente a tais problemas), no conhecimento o ângulo-de-visão próprio do jagunço (de Riobaldo que foi jagunço) é uma espécie de posição privilegiada para penetrar na compreensão profunda do bem e do mal, na trama complicada da vida. A astúcia da narrativa corresponde à astúcia do mundo, ao desencontro dos acontecimentos, que excitam e engodam a capacidade de entendê-los. "Contar é muito dificultoso. Não pelos anos que já passaram. Mas pela astúcia que têm certas coisas passadas — de fazer balancê, de se remexerem dos lugares" (13).

A labilidade do real leva o espírito a ir além da aparência, buscando "não o caso inteirado em si, mas a sôbre-coisa, a outra-coisa" (14). E leva a dois movimentos contrários, que compõem uma visão diversificada e ambígua: reconhecer a complexidade dos fatos, que o estado de jagunço permitiu experimentar através do absurdo e do mal; tentar clareá-los e defini-los num esquema simples, que deixe evidente o que são o bem e o mal, o justo e o injusto, que vemos tão misturados na vida vivida, e que o ex-jagunço vê (e nos faz ver) melhor, por ter estado dos dois lados e poder relacioná-los de modo conveniente. "Era nessas boas horas que eu virava para a banda da direita, por dormir meu sensato sono por cima dos estados escuros" (15).

Com efeito, a experiência do mal, que o jagunço lúcido dêste livro possui, aguça o sentimento das complicações insolúveis do mundo, da impossibilidade de esclarecê-las; mas aguça ao mesmo tempo o desejo de esclarecer, de lutar contra a ambigüidade, mesmo sem poder isolar em seu lugar respectivo as forças opostas; e êste esforço é a dignidade da lucidez. "Eu careço que o bom seja bom e o ruim ruim, que dum lado esteja o prêto e do outro o branco, que o feio fique bem apartado do bonito e a alegria longe da tristeza! Quero os todos pastos demarcados... Como é que posso com êste mundo? A vida é ingrata no meio de si; mas transtraz a esperança mesmo no meio do fel do desespero. Ao que êste mundo é muito misturado..." (16).

Consequência extrema é que, em frente dessa irremediável mistura, dêsse "mundo à revelia" (17), como diz Zé-Bebelo, muitas vezes é pelo avêso que se chega ao direito: "No centro do sertão, o que é doideira às vêzes pode ser a razão mais certa e de mais juízo!" (18).

(13) *Ibid.*, p. 183.

(14) *Ibid.*, p. 197.

(15) *Ibid.*, p. 310.

(16) *Ibid.*, p. 220.

(17) *Ibid.*, p. 253.

(18) *Ibid.*, p. 281.

E no plano da conduta, "querer o bem com demais fôrça, de incerto jeito, pode já estar sendo se querendo o mal, por principiar" (19). Em tal mundo, ser jagunço pode formar a base para ver melhor, para construir o mundo por via do seu lado avêso. Como, noutro plano, ser guerrilheiro.

(19) *Ibid.*, p. 18.

LOS CUENTOS DE JOSE MARIA ARGUEDAS

por

JORGE RUFFINELLI

La narrativa breve de José María Arguedas guarda estrecha relación, sin duda alguna, con la línea mayor de sus novelas. Tratan casi todos sus textos del mismo mundo andino, de personajes semejantes ubicados en similares contextos sociales, y cuentan historias parecidas, centradas, dentro de un más amplio registro temático, en la explotación feudal del indio y en la propia condición —espiritual, humana— que sirve como respuesta pasiva a esa condición. Pero al mismo tiempo, el enfoque exclusivo de sus cuentos, prescindiendo de las obras mayores, tiende a permitir una visión más nítida del proceso creativo que la signa por entero; a ver, entre otros aspectos, algunos rasgos particulares del estilo, la actitud del escritor ante la realidad, el alcance de su visión del mundo y, claro está, todo lo que es específico de un género más breve.

Los suyos, puede ya decirse, son relatos y no estrictamente cuentos; por lo menos no son cuentos en la estructura clásica heredera del siglo XIX ni en la más lúbil del género oral y folklórico —el cuento popular— por la que Arguedas también transitó en su labor de etnólogo (1). Esto es preciso advertirlo cada vez que se habla de sus "cuentos" o "relatos".

De la misma manera, tampoco sus novelas poseen una "forma" ortodoxa, convencional, si bien están más próximas a los ejemplos regionalistas que a la "nueva novela" de América Latina caracterizada por sus innovaciones formales de acento europeístico. El camino de Arguedas parece ser personal, más intuitivo; ser el resultado de una búsqueda que no parte de la literatura o que no va inmediatamente a ella para aprender en su cartilla creativa, sino que por el

(1) La labor de Arguedas como etnólogo es tan extensa y persistente como la de narrador. Sin embargo por lo general, fuera de este señalamiento, la crítica ha prescindido de ella, sin sospechar que allí puede encontrar claves precisas de la obra literaria, quizás por temor a entrar en una zona de difícil distinción entre lo "artístico" y lo "etnológico". Entre otros ejemplos de esta labor, véase *Canciones y cuentos del pueblo quechua* (1948) y *Cuentos mágico-realistas y canciones de fiestas tradicionales en el valle de Mantaro* (1953). Visto a la inversa: también en la narrativa de Arguedas hay abundancia de elementos culturales, y a veces —en "Agua", "Los escolares", "Ayla" y "La agonía de Rasu-Niti"— hasta una sensible fractura del relato para insertar estos contenidos etnológicos observados y descritos objetivamente.

contrario, surge de un contenido humano y de una experiencia vivida, que sólo como consecuencia —y sin buscarlo ni rechazarlo— de viene un producto literario.

El mayor esfuerzo y caudal se dio sin embargo en esa otra línea, la novelística, compuesta por cinco libros de publicación bastante regular si se exceptúa un hiato de casi veinte años entre 1941 y 1958 (hiato muy parecido en simultaneidad y en extensión al que hay en la escritura de sus cuentos, entre 1938 y 1954): *Yawar Fiesta*, de 1941, con rasgos similares en tema y rasgos generales de estilo a sus primeras piezas narrativas breves; *Los ríos profundos*, en 1958, abriendo el cauce de un realismo mágico que ha descubierto el mito desde dentro; *El Sexto*, de 1961, una escueta novela que recrea una experiencia diferente y única: la vida infrahumana de la cárcel limeña durante la dictadura de Sánchez Cerro; en 1964, *Todas las sangres*, la más ambiciosa y menos lograda de sus obras, suerte de amplio fresco del Perú feudalista. Y finalmente la novela póstuma *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, de la que hasta ahora se conoce el largo capítulo inicial, las líneas generales del libro, y un resumen final con el cual Arguedas intentó atar en lo posible los numerosos cabos sueltos que deja esta obra trunca (2). En cambio sus cuentos completos apenas suman trece, y los libros que los contienen prácticamente dos —*Agua*, 1935, y *Amor Mundo*, 1967—, a los que deben sumarse seis relatos sueltos. Teniendo en cuenta el desarrollo paulatino, el desenvolvimiento de los temas y la conquista de un estilo, más la feliz circunstancia de que su orden cronológico no altera la estructura de los dos volúmenes unitarios, la mejor perspectiva de esta obra breve se logra ordenándola de acuerdo a su estricta secuencia de composición, (3) que resulta la siguiente:

- 1933: "Agua"
- 1934: "Los escoleros"
- 1934: "Warma Kuyay"
- 1938: "El barranco"
- 1954: "Orovilca"
- 1955: "La muerte de los Arango"
- 1957: "Hijo solo"
- 1961: "La agonía de Rasu-Niti"
- 1964: "El forastero"
- 1966: "El horno viejo"
- 1966: "La huerta"
- 1966: "El Ayla"
- 1966: "Don Antonio"

(2) JOSÉ MARÍA ARGUEDAS: "El zorro de arriba y el zorro de abajo", *Amaru* N° 6. Lima, abril-junio 1968, pp. 42-49. JOSÉ MARÍA ARGUEDAS: "Último diario", *Marcha* N° 1476, 30 de diciembre de 1969, p. 31.

(3) Esta secuencia fue establecida, con ayuda del autor, en la edición *Amor Mundo y todos los cuentos de José María Arguedas*. Lima, Francisco Moncola editores S. A., 1967, 207 pp. Esta edición es la utilizada en el presente trabajo, y a sus páginas por lo tanto se remiten las citas.

Conocido, por el propio y reiterado testimonio del autor, es el origen de su vocación, la fuente expresa y aparente de la que extrajo el ímpetu narrativo y la orientación social —al menos de un primer período— de su obra. Monolingüe quechua hasta los nueve años, Arguedas vivió entre los indios andinos compartiendo su misma existencia, aunque en realidad era un "misti", un criollo, hijo de un abogado que recorría las zonas del altiplano (4). Estos datos afloran como rasgos una y otra vez en sus relatos y novelas: en los primeros, predomina la presencia de un narrador niño —descrito muchas veces como "blanco", de "ojos azules"— y el renovado conflicto de no pertenecer a la comunidad racial —no compartir por lo tanto sus prerrogativas, o al menos aquellas más raigales (véase "El Ayla" en *Amor Mundo*)— y sin embargo participar en una misma miseria y a menudo también, en una común visión del mundo. Es, por ejemplo, el "niño Ernesto" de *Los ríos profundos*, quien narra casi literalmente las vicisitudes de los años tempranos; pero también es el niño y el muchacho que recorren, apenas metamorfoseados, la gama entera de los cuentos: el mismo "niño Ernesto" en "Agua", el Juan (o Juancha, diminutivo) de "Los escoleros"; otra vez el "niño Ernesto" en "Warma Kuyay"; quizás uno de los dos becerreros niños de "El barranco"; sin duda el narrador anónimo y lateral de "Orovilca"; el huérfano Singu de "Hijo solo", y finalmente, dramático y traslucido, el Santiago en el ciclo de *Amor Mundo*. En todos ellos se esconde, transparente, Arguedas. Y si en la mayoría de los textos (a los que habría que sumar las novelas) la técnica del relato se decide —parece, mejor, estar decidida de antemano— por el empleo de un narrador-personaje, es porque en él quiere sustentarse desde el principio la difícil trasmisión de un mundo inédito: el del indio serrano.

Cuando en 1929 Arguedas se trasladó a Lima y acrecentó el contacto con la civilización hispánica que le había estado vedada en la niñez, la confrontación de su larga permanencia entre los indios con la visión que el blanco había forjado de ellos, se hizo necesaria y explosiva. Arguedas ha referido más de una vez la flagrante impostura de la literatura indigenista, que venía a sumarse (o quizás simplemente a reflejar) la explotación neofeudal de que el indígena había sido y seguía siendo objeto. "Cuando llegué a la universidad", dice, "leí los libros en los cuales se intentaba describir a la población indígena: los libros de López Albújar y de Ventura García Calderón. Me senti tan indignado, tan extrañado, tan defraudado, que consideré indispensable hacer un esfuerzo por describir al hombre andino tal

(4) Cfr. JOSÉ MARÍA ARGUEDAS: (Intervención en) *Panorama de la actual literatura latinoamericana*. La Habana, Casa de las Américas, 1969, pp. 144-153. Es un excelente texto para confrontar el aspecto autobiográfico de la literatura de Arguedas por lo menos en varios episodios reiterados aquí, y al margen del relato directo de sus primeros años de infancia y juventud en la comunidad quechua, la actitud ante el castellano cuando debió hacerse escritor, y una interpretación personal de la literatura peruana en prosa durante la primera mitad del siglo.

como era y tal como yo lo había conocido a través de una conviviencia muy directa" (5).

Ante esta expresa motivación literaria, que podría definirse como el intento de corregir un rumbo o una tendencia, tenía quizá prioridad la denuncia de las condiciones inhumanas en que habitaba el indio. Es que cuando Arguedas publica su libro *Agua* (1935) hace sólo ocho años que Mariátegui había recogido y denunciado ese mismo "problema del indio" en sus admirables *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (publicados antes en "Mundial" y "Amauta") y menos aún cuando escribe su primer cuento (1933). Los relatos iniciales de Arguedas serían, por cuenta separada, el equivalente de aquella apasionada requisitoria de Mariátegui: reflejaban la situación social, de expoliación económica y servidumbre impuesta —Mariátegui la llama esclavitud y no está errado— (6) en que se debatía el hombre de la sierra. De ahí que la óptica de Arguedas en su primer período sea fundamentalmente externa, social. Poco a poco esa óptica se invaginaría encontrando amplios cauces en la novela —el primer y mayor ejemplo sigue siendo *Los ríos profundos*— para desembocar en las entrañadas, subjetivas experiencias de *Amor Mundo*.

El mérito de Mariátegui consistió en analizar por vez primera con las pautas del marxismo, la realidad de su país; por encima de interpretaciones más o menos seguras, más o menos teóricas, saltaba a la conciencia la certidumbre de un aspecto hasta entonces lateral, minimizado: el indio y el blanco, el siervo y el señor, convivían también en una relación social de marcado ligamen económico. Con ello se borraba de un plumazo la concepción racista de buena parte de la literatura indigenista. La imagen del indio había sido forjada en gran medida al paladar europeo: se necesitaba en consecuencia la descripción "racial", la etopeya racial de ese extraño ser ajeno, en apariencia, a la civilización occidental. "¿Cómo describen al indio?" se pregunta Arguedas. "Los dos [López Albújar y Ventura García Calderón] lo describen como un ser de expresión pétreo, misteriosa, inescrutable, feroz, comedor de piojos" (7). Y podría agregar a esto Vargas Llosa: los *Cuentos Andinos* no son más que "un impresionante catálogo de depravaciones sexuales y furores homicidas del indio" (8).

(5) JOSÉ MARÍA ARGUEDAS: Op. cit., pp. 147-148.

(6) Una precisa descripción de la estructura del latifundio feudal: "El 'gamonalismo' invalida inevitablemente toda ley u ordenanza de protección indígena. El hacendado, el latifundista, es un señor feudal. Contra su autoridad, sufragada por el ambiente y el hábito, es impotente la ley escrita. El trabajo gratuito está prohibido por la ley y, sin embargo, el trabajo gratuito, y aún el trabajo forzado, sobreviven en el latifundio. El Juez, el subprefecto, el comisario, el maestro, el recaudador, están enfeudados a la gran propiedad. La ley no puede prevalecer contra los gamonales. El funcionario que se obstinase en imponerla, sería abandonado y sacrificado por el poder central, cerca del cual son siempre omnipotentes las influencias del gamonalismo, que actúan directamente o a través del parlamento, por una u otra vía con la misma eficacia". JOSÉ CARLOS MARIÁTEGUI: *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima, Biblioteca Amauta, 1965, 10ª ed., pp. 33/4.

(7) JOSÉ MARÍA ARGUEDAS: Op. cit., p. 147.

(8) MARIO VARGAS LLOSA: "Tres notas sobre Arguedas". En J. Laforgue: *Nueva novela latinoamericana*. Buenos Aires, Paidós, 1969, p. 35. Las tres notas fueron publicadas anteriormente y por separado.

Todos estos rasgos, que tienden a caracterizarse en raciales —estrategia tan cara a las culturas imperialistas— habían de dejar paso a una visión más real y menos alienada, superando al mismo tiempo las buenas intenciones de ese otro indigenismo mediocre, anacrónico, de radical ineficacia reivindicativa.

Agua (1935) refleja en sus tres piezas la encendida réplica a estas circunstancias, que se resuelve en características comunes de escritura, de tema, de personajes, finalmente de significado. Puede decirse, sí, que en base a esos rasgos, los tres cuentos conforman un volumen ceñidamente unitario. Los dos primeros, "Agua" y "Los escolares", desarrollan un asunto narrativo semejante entre sí; parecen desplegar, antes que una historia, una situación en variadas modulaciones finalmente identificadas en esos elementos de estilo y en la voluntad de denuncia social que los alienta. Básicamente, la anécdota de "Agua" presenta el ansia soterrada de liberación del indio —aquí los sanjuaninos— ante el poder absoluto del "principal" del pueblo, Braulio Félix, no sólo dueño de sus tierras feudales, sino del agua de todos, es decir de la vida. "Don Braulio tiene harta plata, todos los cerros, las pampas, son de él", reflexiona uno de los personajes. "Si entra nuestra vaquita en su potrero, la seca de hambre en su corral; a nosotros también nos fatiga, si quiere" (9). De ahí que la llegada de Pantaleón el cornetero, un joven que ha recorrido más "mundo", que ha estado en la región costera y que sabe también de la explotación del indio en otras zonas, opera como un revulsivo: es un adelantado del agitador social. Es ya, asimismo, un agitador social. La inmediatez de esta situación aparece señalada claramente: "Nunca en la plaza de San Juan, un comunero había hablado contra los principales. Los domingos se reunían en el corredor de la cárcel, pedían agua lloriqueando y después se regresaban; si no conseguían turno, se iban con todo el amargo en el corazón, pensando que sus maizalitos se secarían de una vez en esa semana" (10). Pero la consecuencia de esa precaria oposición y rebeldía no es de todos modos la acción mancomunada, la revolución. La lógica de la servidumbre deja aflorar su elemento más fuerte: el miedo, el cálculo del propio poder (mejor: la propia impotencia) ante el poder feudal de los señores. Si don Braulio, como razona el personaje, posee la plata, los cerros, las pampas, e incluso "nos fatiga", "Pantacha es cornetero nomás, no vale" (11). Todavía en esa etapa el indio no conoce su propia fuerza y observa el conflicto desde afuera, como un testigo, no como el directo, implicado antagonista. El cornetero tiene conciencia de la fuerza que proviene de la unión organizada, y ése es su argumento: "Pero comunera somos tanto, tanto; principales dos, tres nomás hay. En otra parte dice, comuneros se han alzado; de afuera a dentro, como a gatos nomás, los han apretado a los platu-

(9) *Amor Mundo y todos los cuentos de José María Arguedas*, ed. cit., p. 28.

(10) *Id.*, *ibid.*, p. 25.

(11) *Id.*, *ibid.*, p. 28.

dos”(12), pero el indio comunero se deja vencer por su equivoco cálculo de relación de fuerzas, por su aún inconvincente derecho a la resistencia y a la rebelión, hasta que la aparición del “principal” —y su corte inevitable de “mistis”— soluciona de un solo golpe todo problema, sembrando violencia y muerte, restituyendo el orden provisoria y efímeramente perdido.

La raíz social del problema es explícita en el desarrollo del tema. Pantaleón *ha visto* en otras partes el alzamiento, sabe que es posible, que responde a un derecho arrasado, y que el indio es quien sólo puede reivindicarse a sí mismo. No es extraño, entonces, que idéntico acento sobre la cuestión social y el modo de plantearla, se encuentre en el segundo relato, “Los escoleros”, escrito un año después.

“Los escoleros” es un relato más complejo que “Agua”, si el índice de su complejidad es la mayor riqueza de elementos, su disposición conflictiva, su integración en un ritmo más abierto que el de su primer relato. Ya claras y discernibles son, por ejemplo, las alusiones autobiográficas, la descripción (o auto-descripción) del personaje narrador. “Mi vida de huérfano, de forastero sin padre ni madre”, “Hijo de abogado, misti perdido!”, “Mi cabello es como el pelo de las mazorcas, mi ojo es azul”, “Yo era mak’tillo [muchacho] falsificado, hijo de abogado; por eso pensaba más que los otros escoleros [escolares]”(13). Rasgos que tempranamente aluden a un tema luego tan gravitatorio y central: la escisión de dos culturas, en Arguedas como en el Perú contemporáneo. Sin embargo el problema todavía no es crítico en “Los escoleros”; se resuelve —se distiende— en una opción de resultados ya tomados: “Yo también me quedaré con los «endios», porque mi cariño es para ellos”(14). Pero por lo pronto la presencia de ese rasgo resulta significativa: porque a través de él, o como reflejo, se ilustra la escisión perceptible —más perceptible en la sierra que en la costa— entre el indio y el blanco, entre dos culturas que no dialogan.

El acierto de emplear este medio para mostrar el profundo abismo existente entre ambas culturas se ve en especial en las relaciones con la naturaleza, que tienen como fin, entre otros, el de revelar una determinada concepción del mundo (15). Por ejemplo, ya en “Agua” Arguedas aludía a las presencias tutelares de los cerros y a las creencias panteístas —de profunda raigambre en la antigua religión incaica— que alentaban desde pequeños detalles como las denominaciones:

(12) Id. *ibid.*, p. 25.

(13) Id., *ibid.*, *passim*.

(14) Id., *ibid.*, p. 60.

(15) Cfr. AHIEL DORFMANN: “Conversación con José María Arguedas”. *Trilce* N° 15/16. febrero/agosto 1969, pp. 65-70. (La entrevista fue realizada en 1967). Muy interesante es, a este respecto, la siguiente declaración de Arguedas sobre el “animismo” quechua: “Para el hombre quechua monolingüe, el mundo está vivo; no hay mucha diferencia, en cuanto se es ser vivo, entre una montaña, un insecto, una piedra inmensa y el ser humano. No hay, por tanto, muchos límites entre lo maravilloso y lo real (...). Tampoco hay mucha diferencia entre lo religioso, lo mágico y lo objetivo. Una montaña es dios, un río es dios, el ciempiés tiene virtudes sobrenaturales”.

“Tayta” [Padre], etc. “Tayta” es el cerro para el indio. Cerros defensores, pero a menudo enigmáticos, inmutables, ante los cuales sobreviene no simplemente la confianza sino una reverencia religiosa, un terror ancestral, que aumenta ante el dios Sol, Inti, cuyos ardores, en las desérticas sierras, hacen suponer hostilidad, deseo y voluntad de muerte: “El tayta Inti quería, seguro, la muerte de la tierra, miraba de frente, con todas sus fuerzas. Su rabia hacía arder al mundo y hacía llorar a los hombres”(16). En el personaje narrador estas creencias oscilan; débilmente en “Agua”, más definidas desde “Los escoleros”. Porque en este segundo relato ya hay una respuesta: “El tayta Ak’chi es patrón de Ak’ola”, dice Banku, “cuida a los comuneros, a las vacas, a los becerritos... etc.”. Y Juan, el narrador: “¡Mentira! Nadie es padre de los comuneros, nadie; solos, como las pajas de las punas son. ¿El corazón de quién llora cuando a los comuneros nos desuella don Ciprián con sus mayordomos, con sus capataces?”(17). Su afirmación y su pregunta entrañan lucidez. No en vano el personaje declaraba ser “mak’tillo falsificado” y pensar, por eso, más que los otros escoleros. Si después entra en discordia la escisión —oscilante, prematura—, por lo pronto ya comienza a abrir grietas a través de las cuales pueden contemplarse las razones sociales y los elementos religiosos que sustentan lo social, estructurando toda una relación de dependencia feudal y servidumbre.

Como “Agua”, “Los escoleros” es un nuevo ejemplo de la prepotencia del “principal” sobre los indios del pueblo. Comienza ilustrando una práctica común del despojo, que Arguedas ha explicitado en otras partes, y que consistió en adueñarse mediante un pago miserable, de cada “daño” o animal ajeno que el terrateniente encuentre en sus tierras. La codicia por una vaca, “la mejor vaca del pueblo”, inspira en don Ciprián un sórdido plan para robarla. El patetismo del tema reside, sin embargo, no sólo en que se despoja al indio pobre, sino, en este caso a un niño. La aventura concluye con la venganza de quien ve incumplida su ambición y remata a tiros, arbitraria y gratuitamente, al animal en discordia. Hay una fría lógica en esa actitud feudal: ningún siervo ha de poseer algo superior a lo que posee el señor. Ningún siervo puede resistirse, tampoco, a la voluntad despótica, por más arbitrariedad que entrañe. Y en este ejemplo, nuevamente como en “Agua”, la rebeldía es una débil chispa que apaga la impotencia. No resulta casual que el relato se abra con la descripción del *wikullo*, un arma arrojada con que juegan los muchachos, y se cierre con el plan ingenuo, irrealizable, y en sí inconducente, de matar al “principal” con un *wikullo* de piedra.

De los tres cuentos de “Agua”, “Warmá Kuyay” (Amor de niño) es el de mayor intensidad lírica. Si bien todo el cielo se caracteriza por una descripción externa de los conflictos sociales, “Warmá Kuyay” presenta una nota nueva, diferente: la ternura y el amor indígena.

(16) *Amor Mundo y todos los cuentos...*, ed. cit.

(17) Id., *ibid.*, p. 45. Cfr. p. 64/5.

Su anécdota, al igual que en los dos casos anteriores, refiere a un principal, esta vez don Froylán, y su forma de despojo es la violación de una india a quien ama el "niño Ernesto", y cuyo marido se convertirá, merced a la aceptación de la desgracia, en un "maula", en un cobarde. Pero el tono de la pieza narrativa, breve y concentrada, resulta predominantemente subjetivo. El narrador personaje, que era *testigo* antes que otra cosa en los relatos anteriores, se convierte aquí en el protagonista que enfoca el relato. Los hechos que recoge el cuento repercuten en la sensibilidad del niño, y es ese efecto el que quiere reflejar Arguedas.

"Para expresar el sentimiento que en castellano denominamos ternura y que en el pueblo quechua es el más permanente y profundo, existe en el runasimi [lenguaje] una palabra y muchos sufijos que amplían su poder de expresión hasta el infinito: *khuyay*, *khuyaychallaña*, *khuyayllaña*, etc." "La palabra castellana *ternura* es muy débil comparada con *khuyay* y sus derivadas" (18). Este párrafo de Arguedas sintetiza muy bien la proyección de uno de sus temas principales, la ternura, tema que aparece ya tempranamente en su primer libro y con el mayor énfasis que le otorga el título no traducido de su tercer cuento: "Warma Kuyay". La ternura sin embargo no es sólo un tema que incide en los argumentos o en las conductas de los personajes; se refleja también en los rasgos particulares del estilo. Su adopción, en una palabra, *modifica* el lenguaje, lo hace característico. En primer término, lo más obvio es la abundancia de expresiones que aluden a la ternura: "El olor a leche fresca nos enternecía más", "En los ojos de doña Josefa había compasión y cariño para mí", "El corazón cariñoso de doña Cayetana", "Sus dulces ojos lloraban", "Todos miran con ojos dulces a los animalitos de todos", "Su verdadero corazón sencillo, tierno y amoroso", "Tenía corazón de india, corazón dulce y cariñoso". O, más extensamente: "Los indios tienen corazón para este animalito (la viquña), le quieren; en sus ojos turbios prende una ternura muy dulce cuando se la quedan mirando" (19). En "Warma Kuyay" la ternura se hace *tema*, adquiere un desarrollo mayor, no es sólo referencia, y Arguedas deja caer incluso alguna clave en la actitud de su personaje ("Tienes pena de los becerritos, pero a los hombres no los quieres") (20) que explica de algún modo su misantropía.

Sobre la aventura del narrador que del monolingüe quechua debió traspasar las barreras del lenguaje y acceder al español, el mismo Arguedas ha expresado: "Sumergido en la profunda morada de la comunidad no podía alcanzar con semejante dominio, con natural propiedad, el castellano. Muchas esencias, que sentía como las mejores y legítimas, no se diluían en los términos castellanos construidos

(18) JOSÉ MARÍA ARGUEDAS: "Acerca de una valiosísima recopilación de cuentos quechuas". *Amaru*, N° 8, Lima, octubre/diciembre 1968, p. 86.

(19) *Amor Mundo y todos los cuentos...*, ed. cit., *passim*.

(20) *Id.*, *ibid.*, p. 90.

en la forma ya conocida. Era necesario encontrar los sutiles desordenamientos que harían del castellano el molde justo, el instrumento adecuado" (21). Entre esos desordenamientos debe contarse la frecuente inversión sintáctica de la frase, la ausencia muy común de pronombres y artículos, la omisión del posesivo *mi* ("no lo usan ni los mestizos") (22), el escamoteo, en lo posible, de la conjunción y ("no figura nunca, según mi experiencia e información personal, en el léxico de indios ni de mestizos") (23), la abundante presencia de términos quechuas no traducidos (o traducidos al margen) como *ayllu*, *huayno*, *mak'tillos*, *varayok'*, *all'k'o*, *danzak'*, *ork'o*, etc., y en lo que respecta estrictamente al tema de la "ternura", la abundancia sensible de *diminutivos*, los que al par de indicar —aunque no por lo común— pequeñez, tienen un usual sentido afectivo (24).

En Arguedas el uso de diminutivos se da bien en castellano o bien en quechua. En castellano, los diminutivos se destacan más, no sólo porque el lector es hispánico, sino porque suelen ubicarse en contextos que no los exigen: "Las mujercitas paraban de conversar y escuchaban", "Las piedras brillaban como espejitos", "Los pajariños del cementerio", "Pobre necesita sus papalitos, sus maizalitos", "Chacritas de alfalfa", "Verdecitos y fuertes, los trigales", "Voz triste y delgadita", "La musiquita de Julio, el charanguero", o "Las estrellitas saltaron de todas partes del cielo" (25). También los diminutivos quechuas son abundantes y frecuentes, en especial en los nombres, que prácticamente no aparecen sin esta peculiar modificación. Sólo hay que advertir que ella se opera, en el quechua, con la partícula *cha* agregada al nombre: Pantaleoncha (o Pantacha, apocopado), Pascualcha, Bankucha, Juancha, Teofacha, Singuncha, Margacha, etc., sin hablar de otros términos habituales como *tayta* (*cha*), *wiksa* (*cha*), *mama* (*cha*), y sin mencionar tampoco otras formas del quechua con las que se logran efectos paralelos y similares.

Cuatro años después de "Warma Kuyay" Arguedas escribió "El barranco". De trama lineal, breve, de asunto mucho más intrascendente, el relato es un buen ejemplo del patetismo y del amor animal. Narra la muerte de un becerro favorito, despenado en el "barranco", y la posterior treta del mayordomo para continuar ordeñando, indefinidamente, a la vaca: estaquea el cuero del animal muerto en el patio, y engaña así con su olor y consistencia a la madre. En su origen (fue publicado en la revista "3" de Lima, en agosto de 1939) llevaba como título *Wayllu*, que significa barranco. La posterior traducción

(21) Cit. por ANGEL RAMA: "Diez problemas para el novelista latinoamericano". *Casa de las Américas* N° 26, La Habana, octubre/noviembre 1964, p. 22. El ensayo ha sido recogido por Juan Loveluck en el libro *La novela hispanoamericana*. Santiago, Editorial Universitaria, 3ª ed. actualizada, 1969, pp. 277-336.

(22) JOSÉ MARÍA ARGUEDAS: "Acerca de una valiosísima...", ed. cit., p. 85.

(23) *Id.*, *ibid.*, p. 85.

(24) Cfr. FERNANDO LÁZARO CARRETER: *Diccionario de términos filológicos*. Madrid, Gredos, 1962, 2ª ed. aumentada, p. 145. "Investigaciones modernas han denunciado como característica del diminutivo la expresión de un afecto".

(25) JOSÉ MARÍA ARGUEDAS: *Amor Mundo...*, ed. cit., *passim*.

del título para su inclusión definitiva en volumen, indica cómo en este caso el término quechua era innecesario.

Los cuentos siguientes, escritos a lo largo de diez años, entre 1954 y 1964, son variados y no constituyen ningún intento de relación como sucedía antes con los relatos de *Agua*. Desde 1938 —“El barranco”— hasta 1954 —“Orovilca”— pasan casi dos décadas (26). El ciclo social, la inmediatez de la denuncia se clausuran en ese tiempo, se diluyen, y ya en los nuevos textos, como en las novelas que han atraído su atención en este período, se advierte una serie diferente de búsquedas que darán al fin una visión particular del indio, inextricablemente relacionada con las concepciones animistas, con el típico contacto mágico con el mundo. “Orovilca” (1954) es un relato lustrado, liso, antecedente de *Los ríos profundos* (1958) en la elección del ambiente y de los personajes —estudiantes internos del Colegio—, y hasta en ligeras similitudes con episodios de la novela (el capítulo “Zumbayllu” de esta última) aunque de todas maneras constituye una pieza autónoma. Su relativo interés puede atribuirse a la referencia expandida, discursiva de las creencias indígenas, incluida la ilustración (presunta ilustración) que intenta ser su final, enigmático. La despersonalización del asunto hace del relato un ejercicio de los menos dramáticos de Arguedas e, incluso en su comparación con *Los ríos profundos*, un débil borrador. Lo que aún conserva de su mundo anterior —y lo que ahora recalca de él— sigue siendo las alegorías, los mitos, alternados en el presente con una parábola sobre el orgullo y el honor.

Pero esos mitos y sus rituales se dan en la máxima riqueza imaginativa en otros dos textos: “La muerte de los Arango” (1955) y “La agonía de Rasu-Niti” (1961). El primero relata la llegada de la peste, con una límpida elegancia de escritura, que lo convierte en uno de sus relatos más plenos y logrados. “Contaron que habían visto al tifus, vadeando el río, sobre un caballo negro, desde la otra banda donde aniquiló al pueblo de Sayla, a esta banda donde vivíamos nosotros” (27). No ha olvidado Arguedas la estructura feudal del mundo serrano, y por eso aquí aparecen esos “hermanos Arango”, “ganaderos y dueños de los mejores campos de trigo”, aunque por vez primera se hace abstracción de la tradicional vida del señor con sus arbitrariedades y atropellos. Los “principales” de Agua, “Los escoleros”, o “Warma Kuyay” estaban cortados con las mismas tijeras y sobre el mismo molde; no importa si se llamaban don Braulio, don Ciprián, o don

(26) Cfr. JULIO ORTEGA: “Dos notas sobre José María Arguedas”. *La contemplación y la fiesta*. Caracas, Monte Avila, 1969, p. 59. Ortega observa acertadamente las características de los cuentos de *Agua*, el ciclo inicial: “En los primeros relatos (...) el tema biográfico está inscrito en amplios frescos de la vida comunal que es puesta en tensión por la experiencia de la injusticia”. Esta característica se modifica en el transcurso de los dos décadas que siguen, y así en el último período se enfoca la experiencia de un personaje, no de la comunidad. La tensión no responde ya a la experiencia de la injusticia, podría decirse, sino a la inadecuación de ese personaje con el medio, con la comunidad tomada en sus hábitos, creencias y modos de vida.

(27) JOSÉ MARÍA ARGUEDAS: *Amor Mundo...*, ed. cit., p. 125.

Froylán, todos tenían el mismo rostro, las mismas iras, ejercían el mismo poder, realizaban las mismas arbitrariedades. Los hermanos Arango, por el contrario, son vistos con simpatía, en rasgos de desprendimiento y de respeto. Sin embargo lo que interesa realmente del relato es la presencia terrible del tifus y las metamorfosis míticas de que lo revisten las creencias populares. Arguedas alterna en la narración un pasado dichoso a un presente desolador, cerrando su amplia y colorida imagen con el rito en el que el sacristán despeña al precipicio el caballo de don Eloy Arango, pretendiendo despeñar con él —montada como la habían visto venir, vadeando el río— a la peste. El otro texto, “La agonía de Rasu-Niti” (1961) es una hermosa descripción dinámica del ritual mágico de un *dansak* (bailarín) en contacto con el dios de la montaña mientras ejecuta los sucesivos pasos hasta ese “yawar mayu” (río de sangre, que alude en el capítulo I de *Los ríos profundos*) y corta el aire con sus sonoras tijeras. Junto con la necesariamente oscura significación del rito (que se relaciona, sí, con la muerte y la comunicación con el espíritu), el cuento sirve espléndidas imágenes de la naturaleza, como aquella que compara el ritmo del “yawar mayu” con la profunda y lenta marcha de los ríos oscuros —ríos de la selva, no rápidos y saltarines como los de la sierra— que arrastran árboles y animales muertos en el silencio de los abismos.

“Hijo solo” (1957), anterior a “La agonía de Rasu-Niti”, retoma los cabos anteriores y aunque narra objetivamente en tercera persona, su personaje central —como antes— es un niño. Similares virtudes de frescura poética e imaginativa relacionada con las creencias quechuas, pueden encontrarse en el texto. Así el vuelo de las calandrias, vivo, regocijante, símbolo de lo diurno y de la alegría, y su contraste “la voz tibia de las palomas”, de cuyo “canto invisible”, cree Singu, “brotaba la noche”. En una línea anecdótica sencilla y directa, “Hijo solo” narra el avatar solitario de Singu, la aparición de un perro vagabundo, la existencia casi idílica al margen de los odios y las rencillas de dos hermanos terratenientes que se castigan en sus mutuas propiedades. Más allá de cierta reminiscencia de la furia de los justos, del poder de los débiles, como la trama ilustra en cierto momento, el relato mismo parece acudir a una dimensión simbólica como es muy raro encontrar en la literatura de Arguedas. En oposición a los “pueblos de altura”, la quebrada donde vive Singu representa el *infierno*. Múltiples alusiones abonan esta imagen: la referencia a los “hermanos Caínes”, a la “voz del Señor”, a la aparición del perro —una epifanía liberadora—, al “demonio” con sus alas negras, y finalmente al “odioso infierno” como se denomina al sitio.

El único relato de Arguedas que transcurre fuera del Perú se titula “El forastero” (1964). Pero aunque se lo ambiente en los bajos fondos de Guatemala, su esencia es peruana, como su personaje, como la carga mítica que lleva y sus canciones y sus símbolos (obsesivo, el cóndor). La fugaz pero intensa relación con una prostituta le da oportunidad a Arguedas para desarrollar una pequeña historia de

desencanto, de ternura entre seres humildes o miserables de oscuro pasado, una historia en que ya puede presentirse la inquietud que se haría crisis en *Amor Mundo* (28).

Cuatro breves cuentos integran la trunca (29) estructura de *Amor Mundo*, y todos ellos giran en torno a un solo, exclusivo tópic: la sexualidad debatida entre el concepto cristiano católico del *pecado*, y la libertad erótica del indio. Estos dos extremos, adviértase, tienen hasta sus escenas paradigmáticas: el primero en el diálogo con el sacerdote ("La huerta") cuyos oficios no sirven, ni quieren servir, para orientar al niño psicológicamente torturado; el segundo, en los ritos sexuales de los indígenas ("El Ayla") que el personaje niño contempla sin intervenir. En los cuatro textos, con una progresión que no desmiente su autonomía, el conflicto interior del muchacho pasa por las formas sucesivas del descubrimiento del sexo y del alternado remordimiento a que lo conduce su propia escisión cultural. "El horno viejo" narra la pervertida actitud del "caballero" que obliga al niño a presenciar su cópula, para que ésta, como ha señalado Arguedas en otro lugar, "sea más endemoniada y eche una salpicada de muerte a los ojos del muchacho" (30). En "La huerta" el propio muchacho se inicia sexualmente con una india sucia y enferma, y convierte esa reiterada relación carnal en un doble objeto de repulsión y atractivo. Ya aquí el personaje apela a la ayuda del cerro tutelar —no de la religión católica— para limpiar su cotidiana "impureza", para pedir ayuda contra sus tentaciones mortales. Los dos últimos cuentos objetivan el tema, en cierto sentido realizan un alejamiento y toma de perspectiva, y así "El Ayla" describe el rito indígena de la fecundación en los bosques, donde jóvenes y muchachas se "transforman" en gaviñanes y palomas, mientras un coro de mestizos y señores —reproducido con ironía por el autor— atribuye esas prácticas a la "animalidad" del indio. En "Don Antonio", el muchacho viaja a la costa, y durante el trayecto junto al camionero será el oído atento para las enseñanzas del adulto, ese testimonio amargo de la desilusión y del cinismo, que contrastan dramáticamente con la inocencia y la angustia del pecado en el propio personaje.

El ciclo de *Amor Mundo* puede, finalmente, superponerse al primero, al de *Agua*: lo primero que se descubrirá es que falta toda la proyección social y de denuncia que había entonces, y que, al

(28) Cfr. JULIO ORTEGA, op. cit., p. 60. Habría que poner en relieve, como en parte lo hace Ortega en su ensayo, el significado cultural de ser *forastero*, que con tanta frecuencia aparece en la narrativa de Arguedas, y relacionarlo con la convivencia del *ayllu* (como se sabe, una comunidad de familias unidas por vínculos de parentesco), esto es, valorar el sentido psicológico y cultural que conlleva la condición de *forastero*.

(29) La serie es incompleta, dato no muy conocido. El 30 de junio de 1969 escribía Arguedas, refiriéndose a "esos cuentos algo patéticos de *Amor Mundo*": "Están trancos. Hasta ahora no puedo escribir el último. El de la liberación". Carta inédita.

(30) JOSÉ MARÍA ARGUEDAS: "El zorro de arriba y el zorro de abajo", *Amaru*, N° cit., p. 49. Es éste otro de los textos valiosos para establecer ciertos paralelos entre la ficción narrativa y la realidad autobiográfica. A propósito de un hecho diferente, recrea el ambiente y el personaje presentados en "El horno viejo", esta vez atribuyéndose a sí mismo la experiencia traumática de su personaje Santiago.

mismo tiempo, cobra una dimensión espiritual que ha devenido la más importante. Tal aspecto no indica en la obra de Arguedas otra cosa que una tendencia —acentuada sí, aunque no exclusiva—, no así un camino resuelto. Porque hacia esos mismos años escribe *Todas las sangres* o *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, donde ha de encontrarse al indígena descrito en su condición social. Sin embargo, el paulatino despegue de aquella visión estrecha de la realidad, la paulatina interiorización de la experiencia (que da como resultado una manera más profunda de revelar al indio) acompaña la historia de estos últimos cuarenta años, historia presente y cotidiana que Arguedas ha absorbido ávidamente como frutos culturales. Su obra —y la cuentística es un nítido espejo, un índice significativo— cierra ese ciclo histórico, como etapa superada, y enfrenta otro presente. De ahí que el propio narrador haya dicho, en su "Último diario": [Perú] hierve con la fuerza de tantas sustancias diferentes que se revuelven para transformarse al cabo de una lucha sangrienta de siglos que ha empezado a romper, de veras, los hierros y tinieblas con que los tenían separados, sofrenándose. Despidan en mí a un tiempo del Perú... (31).

CeDInCI

(31) JOSÉ MARÍA ARGUEDAS: "Último diario", *Marcha*, N° cit., p. 31.

LOS HEREDEROS DE MARTINEZ ESTRADA

por

MARÍA TERESA GRAMUGLIO

I.— REPERCUSION DE “RADIOGRAFIA DE LA PAMPA”

A poco más de treinta años de la aparición de *Radiografía de la pampa*, es posible intentar un balance de la repercusión de la obra ensayística de Martínez Estrada que, sin entrar a juzgar los valores intrínsecos de esta obra, vaya un poco más allá de la mera comprobación de datos editoriales y éxito de público y crítica. En este sentido, la fortuna de Martínez Estrada ha sido variada, y hasta pudiera parecer caprichosa; pero, en cambio, la impronta de sus juicios e interpretaciones de la realidad argentina ha quedado definitivamente asentada en la obra de más de un ensayista posterior. Al hacer esta afirmación no podemos soslayar el hecho de que él mismo, a su vez, es heredero de toda una tradición del pensamiento argentino que aflora en sus planteos, y deudor, además, de numerosos representantes —no siempre de primer orden— del irracionalismo europeo.

El esforzado intento de Martínez Estrada en *Radiografía de la pampa* por sumarse a la línea interpretativa inaugurada por Sarmiento es notorio: él también partirá, como Sarmiento, de la comprobación de una falla en la configuración del país. A casi cien años de distancia, seguirá señalando la extensión, el desierto, como causa de nuestros males, la llanura, como escenario de la barbarie, el gobierno, como réplica del manejo de la estancia. Pero lo que en Sarmiento era apasionada comprobación que se superaba a sí misma en la propuesta y el planteo político, en Martínez Estrada se torna fatal, endémico: los males a corregir se han inmovilizado, han devenido esenciales e irrestañables. De poco vale que una rápida advertencia final de *Radiografía de la pampa* postule una posible cura por toma de conciencia del problema: la “realidad profunda” vuelve constantemente, y sólo podemos hacer con ella una cosa: reconocerla y aceptarla tal cual es. La parábola medicinal de Martínez Estrada no se ha cumplido hasta el fin; los males fueron cuidadosamente detectados en la radiografía, pero no se vislumbra una terapia.

El análisis de los núcleos temáticos que nutren la obra ensayística de Martínez Estrada arroja de inmediato una comprobación incuestionable: la mayor parte de ellos gira en torno a una constante preocupación por lo nacional, que se materializa en un empeinado intento de captar los núcleos fundamentales de la vida argentina. Los avatares de la política, los exponentes de la literatura nacional, las personalidades relevantes, las cuestiones de conformación histórica y geográfica pueden ser rastreados, ubicados cronológicamente, y, a menudo, seguidos en su motivación inmediata. Más de treinta años son cubiertos por esa obra, y casi no hay acontecimiento de importancia en la vida argentina que no haya movilizado su palabra. Esta constante observación, esta implacable vigilia, nos llevan a preguntarnos por la intencionalidad del proyecto del escritor y por los instrumentos elegidos para cumplirlo. Si es cierto que un estilo, un lenguaje, un tono, sintetizan toda una elección, nada mejor que puntualizar algunos aspectos formales comunes a toda la producción de Martínez Estrada, desde la *Radiografía de la pampa* a *¿Qué es esto?*: el lenguaje grandilocuente, cargado de cultismos y palabras de uso poco común, la frase lapidaria e incontrastable, el ritmo, que en cláusulas eternas reproduce cadencias habituales del verso español, y, sobre todo, el tono bronco, áspero y sin concesiones logrado por la escasez de adjetivación y de elementos blandamente afectivos, revelan la actitud del censor, y una cierta distancia con respecto al material tratado; indican también distancia del público: cuando es necesario gritar, es porque el auditorio está lejos. Martínez Estrada pretende dirigirse al Pueblo, a un pueblo con mayúscula al que llama "Pueblo mío", con la plena conciencia de no formar parte de él, de estar situado en algún lugar (¿arriba, al margen?) desde donde contempla la verdad y alecciona.

Pero si el tono es unitario, el pensamiento de Martínez Estrada presenta en cambio, a lo largo de su producción, una visible alternancia entre dos vertientes: por un lado, el aspecto intuicionista, que le hace adscribir a las interpretaciones teñidas de fatalismo y lo lleva, finalmente, a apelar a la salida irracional; por el otro, la observación acertada, el dato comprobado, la confrontación bibliográfica, que se notan en algunas interpretaciones sociológicas y literarias. Con un mismo aparato ideológico, con una misma cosmovisión, Martínez Estrada es atraído alternativamente por ambas variantes. Esta dicotomía metodológica le permitirá descubrir una fatalidad telúrica como raíz de nuestro estancamiento económico y social, y, al mismo tiempo, reconocer en nuestra dependencia de los Estados Unidos y en la división internacional del trabajo, las barreras que nos impiden salir de ese estancamiento.

Los herederos de Martínez Estrada han asumido de modo diverso la contradicción que supone la existencia de estas dos vertientes. Los más notables han girado precisamente en torno a este problema: Murena desarrolla hasta sus últimas consecuencias el aspecto metafí-

sico, llevándolo al plano religioso. Mafud opta por munirse de un impresionante arsenal bibliográfico para emprender una de sus campañas ensayísticas. Sebrelí, renegando de la influencia primera, se resolvió contra la ausencia de un método y una ideología coherentes para enfrentar la realidad. Los tres autores mencionados no agotan el número de escritores influidos por Martínez Estrada. De todos ellos, centraremos nuestro análisis en las obras de Héctor A. Murena y Julio Mafud, por ser estos dos ensayistas los que encarnan de modo más visible el desarrollo de temas y la orientación ideológica del maestro. Un estudio aparte merecería Sebrelí, el discípulo rebelde, quien, a pesar de su declarada adopción de la ideología marxista, no ha practicado aún el análisis de la sociedad argentina, ciñéndose a los postulados metodológicos que su elección debería imponerle. Para poner de relieve los puntos de contacto optaremos por utilizar solamente aquellos aspectos de las obras que pongan de manifiesto la continuidad, dando por supuesto el manejo total del repertorio de conocimientos sobre cada autor; esto explicará que muchos temas hayan sido deliberadamente omitidos, como así también justificará la ausencia de una última valoración totalizadora.

Murena y Mafud parecen haber comprendido que la *Radiografía de la pampa* es un punto culminante en una línea del pensamiento argentino: representa, en un doble sentido, la cristalización de la imagen de la Argentina tradicional. Por su ubicación cronológica, la Radiografía resulta algo así como el balance y contrapartida de la imagen que formulara Sarmiento; diversas razones históricas explicarían su eficacia, su adecuación al momento: 1930 es una fecha clave para la Argentina. La decepción y el fracaso de los postulados del liberalismo determinan un amargo repliegue. Los cambios sociales y políticos que han venido sucediéndose han modificado muchas cosas dentro del país, que desde 1880 hasta 1930 ha cumplido un circuito. La etapa siguiente gestará el acontecimiento más decisivo para la configuración de la Argentina a partir del impacto inmigratorio: el peronismo. Desde el punto de vista ideológico, la Radiografía encarna un hito en el proceso del pensamiento liberal; representa un momento de retracción, de desencanto, que algunos sindicaron síntoma de caducidad y agotamiento definitivo, aunque los hechos no han confirmado esta última interpretación.

La imagen literaria y el tono de la Radiografía pudieron resultar reveladores y convincentes en tanto no se habían producido los cambios que pondrían de relieve sus contradicciones, su divorcio de los fenómenos materiales y concretos de nuestra evolución social e histórica, pero cuando llegamos a "¿Qué es esto?" notamos la inadecuación; los instrumentos ya están agotados, y los esquemas fatigosamente reiterados no logran ningún efecto. El proceso social y político ha rebasado el molde, y se hacen necesarias nuevas tomas de posición. ¿En qué medida los continuadores de Martínez Estrada tomaron en cuenta este hecho y superaron al maestro?

En la elección de un estilo pulido y cuidado parece haber cifrado Murena la clave de su relevancia como ensayista. Más vacilaciones, en cambio, le costó, como puede notarse en sus primeros trabajos, la opción entre las dos variantes que le proponía la obra de Martínez Estrada, y así vemos que ambas alternan en ellos su presencia de manera harto significativa. El cotejo entre las dos versiones de *El pecado original de América* atestigua esta oscilación y culmina con el triunfo de una de ellas.

En el año 1948 la revista "*Verbum*" publicó un artículo de Murena que puede muy bien considerarse como un anticipo de *El pecado original de América*; es una primera formulación de su ideaje del pecado. Este trabajo, titulado "Reflexiones acerca del pecado original de América" contiene ya los elementos sobre los que Murena insistirá en su obra posterior: la exclusión de la historia, la influencia del factor geográfico, el castigo por una culpa. Pero la interpretación que se hace de estos elementos apunta a rasgos materiales y determinables: nuestra exclusión de la historia es aquí "una consecuencia de hechos e intereses europeos"; Murena alude claramente al imperialismo europeo y a la diferencia entre naciones rectoras y dependientes, y denuncia, además, la existencia de una nueva sombra amenazadora: la de los Estados Unidos. Tampoco la realidad geográfica americana adquiere en este trabajo el carácter de un elemento fatal para impedir nuestro desarrollo o nuestra realización como país: es vista, por el contrario, como la posibilidad concreta de ingresar en la historia; es una fuente de riquezas, no una maldición. Pese a las connotaciones espiritualistas con que se revisten estas hipótesis (por ejemplo, el arielismo implícito en su rechazo del dominio estadounidense), resulta claro que el joven Murena se mantiene todavía en una zona material, racionalmente comprobable de la realidad. Pero ya en la versión definitiva de *El pecado original de América* Murena ha dado el vuelco que gran parte de sus apreciaciones hacían suponer; a partir de aquí, y cada vez con más énfasis, irá sumergiendo su interpretación de la realidad en una zona nebulosa y mística, donde nada es susceptible de verificación.

Las afinidades básicas.

"La historia tiene un sentido estrictamente religioso"(1).

(H. A. MURENA)

En *El pecado original de América*, el mismo Murena se encarga de señalar que reconoce en Martínez Estrada al maestro; *La lección a los desposeídos* contiene en líneas generales los puntos de contacto

(1) *El pecado original de América*, Buenos Aires, Sur, 1954.

explícitos entre ambos autores. Pero por debajo de las cercanas formulaciones del pensamiento circula, en figuras y metáforas, una afinidad menos evidente, y acaso más profunda: una misma imagen, una misma sensación del país. La ciudad chata y silenciosa, el paisaje desmesurado, los ríos monstruosos, "el viento mudo de la pampa", el engaño y la quimera de la conquista, las formas todas que el continente y el pasado adquieren para manifestarse, muestran en su similitud una común vivencia del país. Esta similitud establece contactos significativos y sorprende al lector, quien, al internarse en las obras, encuentra a cada paso ecos sutiles, respuestas a media voz, que van como punteando una figura confusa, que de pronto se torna reconocible. Además de las tesis compartidas o el desarrollo de ideas semejantes, el nexo entre las obras de Martínez Estrada y Murena es una afinidad cuasi-sentimental, indicio de una coincidencia más efectiva que la proveniente de la enunciada adhesión conceptual.

Sin embargo, Murena puntualizará también sus discrepancias. Comparte con Martínez Estrada la conciencia de que América está sumida en el mal, en la enfermedad —precisamente *El pecado original de América* es una exposición de las formas que el mal adopta para manifestarse: la soledad, el parricidio, el silencio— y reconoce en el diagnóstico una verdad irrefutable, pero exige un paso más, y esta exigencia es un reproche: "Martínez Estrada abandona... este reducto contaminado, desdeña los problemas de estos seres apesados que somos nosotros, asciende, se aleja de los hombres"(2). Para Murena, el reconocimiento del mal no basta; es preciso asumirlo, admitir "que el pecado, que es la enfermedad, es su naturaleza" (de los hombres).

La misma concepción de la historia nutre ambas versiones: la clave de la realidad presente reside en instancias que trascienden los hechos materiales: para Martínez Estrada, ciertas fijaciones psicológicas que se originan en el choque conquistador/pampa; para Murena, la causa última es de tipo religioso. Lo religioso se introduce, de modo inevitable, a medida que las razones esenciales del devenir histórico se consideran fuera del alcance del conocimiento científico. Por supuesto que en tal concepción la lucha de clases y aún las clases mismas como grupos definidos según los medios de producción y la distribución de la riqueza en el sistema económico, no juegan papel alguno. La renuncia a la explicación materialista es ya clara, y las cuestiones sociales y económicas se transmutan en problemas sentimentales y reacciones subjetivas; los individuos no actuarán según su ubicación en el sistema, sino de acuerdo con sus afinidades personales y reacciones anímicas. El factor religioso se insinúa menos claramente, y se alude a él en forma no sistemática. Hay, sin embargo, elementos que contribuyen a preparar el terreno para la irrupción definitiva de lo religioso: tal vez el más significativo sea el que nie-

(2) *Ibid.*, p. 128.

ga a la historia la posibilidad de erigirse en ciencia. Puesto que el misterio envuelve a los hechos históricos, y puesto que el destino es una clave insoslayable para toda interpretación histórica, la historia llega a ser la resultante de una zona última de oscuridad, en la que todos los hechos obedecen a una ley trascendente. Esta ley trascendente, que a manera de factor cósmico, da un sentido a la historia, es para Murena lo religioso, la "religatio", la relación del hombre con Dios, fuera de todo culto específico. Así culmina, en *El pecado original de América*, el ensayo sobre Martínez Estrada: "Aunque su último paso, su última lección, haya de quedar siempre en lo alto para guiarnos hacia una universalidad que debe ser nuestra meta final, porque esa universalidad no es más que humanidad plena, reconocimiento de nuestra desposesión, o sea triunfo verdadero sobre la enfermedad, vía única hacia Dios" (3).

Pero es en *Homo atomicus* (4) donde, a la sombra del remoto Joaquín de Floris, Murena dará la versión completa de su interpretación religiosa de la historia: es la teología cristiana, con el símbolo de la Trinidad, la que conforma el desarrollo histórico y posibilita el acceso a la universalidad pedida en *El pecado original*. El misticismo aflora en la elección del número cabalístico y en la presunta fuente que da origen a esta división tripartita de las eras. Murena retoma así el pensamiento cristiano medieval, los orígenes, la plena actitud gótica. Es curioso comprobar que el admirado Oswald Spengler (cuya mención de Joaquín de Floris ha guiado, probablemente, a Murena) se encarga de formular la crítica de esta actitud: "Sin declararlo, se pensaba que, pasada la Edad Antigua y la Edad Media, empezaba algo definitivo, un tercer reino, en que algo había de cumplirse, un punto supremo, un fin, cuyo reconocimiento ha ido atribuyéndose cada cual a sí mismo... Sencillamente consistía en identificar el espíritu de Occidente con el sentido del universo. De una necesidad espiritual hicieron luego algunos grandes pensadores una virtud metafísica, convirtiendo, sin ser crítica previa, el esquema consagrado por el *consensus omnium* en base de una filosofía, y cargando a Dios la paternidad de su propio plan universal. El tres, número místico de las viejas edades, tenía algo de seductor para el gusto metafísico. (...)

"Pero la creación del abad de Floris era una visión mística que penetraba en los misterios del orden dado por Dios al universo. Al ser interpretada en sentido intelectualista y considerada como una premisa del pensamiento científico, hubo, pues, de perder toda significación. Y, en efecto, es lo que ocurre desde el siglo XVII. Es completamente inaceptable el modo de interpretar la historia universal que consiste en dar rienda suelta a las propias convicciones

(3) *Ibid.*, p. 129.

(4) Buenos Aires, Sur, 1961.

políticas, religiosas y sociales, y en las tres fases que nadie se atreve a tocar, discernir una dirección que conduce justamente al punto en que el interpretador se encuentra" (5).

Circularidad y analogía.

"¿Era Hitler un comunista encubierto? La duda salta" (6).

(H. A. MURENA)

La interpretación trascendental de la historia lleva a Martínez Estrada y a Murena a considerar falaz, engañosa, nuestra existencia. Nada de lo edificado sobre la arena movediza de la pampa pervivirá: para uno, nuestra enfermedad, para otro, nuestro pecado, son el hecho decisivo que cambia de signo nuestra existencia; todo más es un menos, toda suma una resta, toda ganancia una pérdida, toda vida una muerte. Para ambos, el reconocimiento de la hipótesis primera es decisivo: vivimos en la enfermedad, en el pecado; prueba de ello es que vivimos en falso, que carecemos de historia, que tenemos miedo, que la soledad y el silencio nos rodean. A poco de ahondar en el planteo el lector adquiere la certeza de que algo falla en el sistema, de que los datos son arbitrarios, y que sólo una interpretación forzada podría hacerlos coincidir con la hipótesis; sucede que ésta no resulta de una observación minuciosa de la realidad, ni vuelve a ella para probarse: ha surgido por intuición, y los elementos elegidos para reforzarla son a su vez explicados por ella. Quebrado el juego racional, el equilibrio será imposible, y el pensamiento dibuja un círculo perfecto: la situación pecaminosa se prueba por el silencio, el parricidio, el miedo. ¿Por qué cometemos parricidio, padecemos el silencio y el miedo? Pues porque vivimos en situación pecaminosa. En este doble juego, donde los factores que tendrían que servir para apuntalar una afirmación son a su vez explicados por ella, las causas reales, y la realidad misma, se eluden continuamente en un infinito juego especular de equívocos y generalizaciones apresuradas.

El pensamiento circular es en definitiva inmóvil, es la negación del cambio: es el principio de identidad elevado a ley universal. La inmovilidad y el eterno retorno se manifiestan constantemente en la imagen de la Argentina que proponen estos dos ensayistas, pero en la base de su error metodológico se advierte una omisión: la de la realidad concreta. Sobre el endeble andamiaje de una hipótesis vagamente formulada, y en el fondo nunca demostrada, han pretendido fundar un sistema; la estructura no ha resistido y se ha transformado en un juego de equilibrio fallido que no alcanza a arrojar ninguna luz duradera en la interpretación de la vida americana.

(5) *Decadencia de Occidente*. Madrid, Espasa-Calpe, 1950, pp. 34-36.

(6) *Ensayos sobre subversión*. Buenos Aires, Sur, 1962, p. 100.

Si Murena puede trasplantar con bastante comodidad la interpretación teológica de Joaquín de Floris al siglo XX, es gracias a un sistema de pensamiento que también comparte con Martínez Estrada: el de la analogía. Los hechos más diversos se homologan entre sí, generalmente apelando a sus características superficiales o estableciendo una remota similitud con respecto a un *tertium comparationis*. Como diría Sebrelí: "Una sombrilla y una máquina de escribir se parecen en que ninguna de las dos son flores". Dado que la historia no ofrece posibilidades de progreso real, dado que todo lo presente está prefigurado en moldes anteriores, los acontecimientos más diversos pueden resultar idénticos, en cuanto son manifestación de un mismo principio; así, para Murena, el surgimiento de las formas políticas de la democracia, la aparición de De Gaulle y la V República francesa, las revoluciones y dictaduras latinoamericanas, son, en el fondo, alternativas del proceso religioso que vive la humanidad. Como no se atiende a lo peculiar, a lo específico de cada fenómeno, ni a su relación con un entorno determinado, para Murena puede resultar tan absurda una cuestión de razas, como una de nacionalidad o de clase social. En otros planos, comunismo y homosexualidad, capitalismo y socialismo, son también fenómenos equiparables. El pensamiento que sustenta tales analogías es falaz y equívoco: el centro extraterrestre permite salvar todas las diferencias, aun las que se dan entre países desarrollados y no desarrollados, entre poderosos y desposeídos.

Analogía, circularidad del pensamiento y negación de la historia consiguen que se pierda la perspectiva, que los hechos pasados se tornen definitivos e inmutables: son destino, fatalidad. Del mismo modo se ignoran los datos geográficos y sociológicos, con el resultado de que características propias de grupos determinados, en ámbitos y épocas también determinados, se prefiguran como cualidades de los americanos todos, sumidos en un común magma atemporal.

La realidad nacional.

"La oligarquía es un estado de ánimo" (7).

(H. A. MURENA)

La utilización de la analogía desemboca a menudo en una toma de posición aparentemente abstencionista frente a la realidad. La simple semejanza de elementos exteriores permite a Murena concluir que capitalismo y socialismo son una misma cosa, o a Martínez Estrada descubrir escalofriante identidad entre el período peronista y la Alemania nazi.

De todos los aspectos de la vida argentina que Murena y Martínez Estrada hacen objeto de su estudio, el peronismo es quizá el que

(7) *Notas sobre la Argentina*. Buenos Aires, "Sur", Nº 248.

ofrece más vías para captar la percepción que ambos tienen de nuestra realidad, y la perspectiva a partir de la cual se insertan en la problemática del país. Sin necesidad de exponer exhaustivamente las consideraciones de Martínez Estrada y de Murena sobre el peronismo, conviene al menos puntualizar que ambos precinden tanto de una ubicación del fenómeno en su coyuntura estructural, como del análisis desprejuiciado y riguroso de sus derivaciones superestructurales. En consecuencia, ninguno de los dos plantea el problema en términos científicos, sino que recurren a elementos éticos y psicologizantes.

El adscribir las clases sociales a categorías psicológicas permite a Murena hacer la siguiente afirmación: "...las fuerzas populares tampoco implican una clase, son por igual un estado de ánimo. Grandes industriales han pagado sus campañas electorales, capitalistas y clase media los apoyaron. (...) Pero en el impulso que los hizo desertar de su mundo, qué diferencia entre el candor de M. T. de Alvear y el torvo rencor de sus representantes de la época peronista".

Una lectura medianamente cuidadosa permitiría encontrar aquí distintos niveles de tergiversación hacia los cuales apunta nuestra crítica. En primer lugar, la financiación de campañas electorales de partidos "populares" que pueden realizar grupos capitalistas, no se debe a que las masas y estos supuestos "mecenas" políticos compartan un mismo estado de ánimo: más razonable sería pensar en una coincidencia momentánea de intereses o en una estrategia electoral planeada para afianzar sectores que canalicen tensiones imposibles ya de contener, o que posibiliten determinados manejos económicos. En cuanto al papel de la clase media, su actitud fue muy distinta con el radicalismo y el peronismo, respectivamente, si bien esto no invalida la observación general de que la clase media puede, en muchas circunstancias y por factores diversos pero previsibles, apoyar movimientos populares. Murena homologa bajo el rótulo general de "fuerzas populares" dos movimientos políticos tan disímiles como el radicalismo de Alvear y el peronismo, sin tener en cuenta las particularidades concretas de cada uno con respecto al momento histórico, a su composición social y a la situación de la dinámica de la lucha de clases. El cotejo es resuelto con evidente carga peyorativa para el peronismo. Al nivel del lenguaje, la connotación que ciertas palabras revisten permite captar en su expresión última el verdadero contenido del pensamiento: "impulso", "desertar de su mundo", giros que se refieren a los movimientos populares como si se tratara de vivencias subhumanas, de oscuras agitaciones de masas ilógicamente insatisfechas por una situación fatal. La clasificación de ambos movimientos es también definitiva: "candor" y "torvo rencor". Las simpatías de Murena se definen en un plano aparentemente estético y moralizante, pero lo que en realidad subyace es el rechazo del peronismo por su mayor empuje y peligrosidad concretos. Frente al minúsculo alvearista, el peronismo encarna la amenaza.

El recurso de descalificar moralmente al enemigo, de acumular en su campo todas las negatividades posibles, es también caro a Martínez Estrada, quien adjudica al peronismo las lacras de los movimientos más dispares, desde la conjuración de Catilina hasta nuestros días. Para desenmascarar al monstruo, Martínez Estrada elige el más estentóreo de sus tonos, y el más violento de sus lenguajes. Murena, en cambio, optará por un estilo mesurado y contenido; el apologista del silencio puede manejarse en voz baja, puesto que su público se recluta en un círculo íntimo, selecto. El lenguaje de Murena acusa en este sentido una evolución, un cambio, ya que poco queda en *Homo atomicus* y en *Ensayos sobre subversión* de la precisión castiza de su obra inicial; a medida que sus propuestas se alejan hacia recónditos vericuetos del "alma", su lenguaje se torna más pesado y esotérico, cargado de voces extranjeras, griegas y latinas, tal vez en un esfuerzo por proyectar su pensamiento hacia la ansiada universalidad. Para usar una metáfora cara a Murena: a la dureza de los profetas del Antiguo Testamento, sigue una más apacible interpretación cristiana, y hasta evangélica, en el sentido literal de la palabra.

Lo que hay que hacer.

"Desde la tierra de nadie ideal en que se halla aquel que en lo íntimo no ha sido poseído por ninguna de las dos vociferantes ideologías que saturan el aire mundial se advierte, pues, que ambas son propaganda" (8).

(H. A. MURENA)

En su ensayo *Martínez Estrada - Una rebelión inútil*, Juan José Sebreli analiza la situación del escritor argentino en 1930. Tal vez por ceñirse demasiado al esquema sartreano, Sebreli omite un presupuesto fundamental e incurre en una simplificación excesiva de la relación escritor-público. Para llevar hasta sus últimas consecuencias su propio planteo, Sebreli debió recordar que los factores que influyen en el interjuego escritor-público no son siempre idénticos, y que para establecerlos en sus verdaderos alcances, es necesario referirlos a la situación concreta del país de que se trate. En el caso de la Argentina, es imposible proceder a ese análisis sin partir del reconocimiento de nuestro carácter de país semicolonial, dependiente, ya que esto otorga caracteres muy especiales a la configuración de toda la vida cultural, y, por consecuencia, a la situación del escritor.

La política cultural de una semicolonía coloca a los escritores en una coyuntura bastante difícil de resolver, ya que las características del juego entre libertad y opresión son en estos países muy complejas. No se disfruta de la libertad "máxima de la metrópoli, ni se padece la represión total de la colonia". Además, en estos países, es una

(8) *Ensayos sobre subversión*. Buenos Aires, Sur, 1962.

pequeña élite intelectual europeizante la que oficia de grupo consagratorio, puesto que no están dadas las condiciones para el desarrollo de una cultura auténticamente nacional, y, por las peculiares características de la configuración social, no existe un público ramificado y autónomo en los distintos estratos de la sociedad. Sebreli señala, sin embargo, un hecho que si era ya de peso en 1930, es actualmente mucho más decisivo: el aumento y la diversificación del público lector en la Argentina: si a esto se suma la aparición (aunque a veces fugaz) de revistas especializadas, y los grandes semanarios y periódicos que conceden un amplio espacio a la crítica literaria, se comprende que el desgarramiento del escritor a que alude Sebreli no se da, de ninguna manera, en los dos grupos perfectamente escindidos que él señala: "El público de lectores se ha cortado en dos: por un lado, la vieja clase defendiendo posiciones ya caducas; por otro, las masas populares pugnando por ascender". Ni en 1930 ni en 1968 "las masas populares" fueron público lector para nadie en este país; en cambio, distintos sectores de la clase media y la burguesía ascendente ingresaron en las filas de ese público, y empezaron a prestar atención a los escritores nacionales.

La situación de un escritor argentino es así aparentemente mejor que la de un africano, por ejemplo, dado que cuenta con una tradición cultural y un grupo de referencia prestigiado, pero sus posibilidades están en realidad más escindidas. Debido a esto, el escritor raras veces puede optar por una defensa desembozada del sistema que en la práctica lo desgarraría y lo limita; elige entonces el camino de la crítica. Pero al poner en tela de juicio el sistema, se le ofrecen también variantes, que van desde la impugnación altisonante —que no excluye el señalamiento de algunas verdades— a la toma de conciencia que desemboca en una crítica lúcida que le permita superar la ambigüedad propia de su origen clasista, y desnudar su situación cultural alienada. No pocas veces la primera de estas variantes ha sido el punto de partida de escritores que, luego de la denuncia grandilocuente, pasan al irracionalismo cada vez más desenfrenado, a partir de su identificación con las pautas y la visión del mundo de una pequeña élite acogedora, que representa en definitiva a la cultura oficial. El no atender a estos detalles conduce a Sebreli a la conclusión de que Martínez Estrada no es escuchado por el pueblo porque es reaccionario, sin percibir la progresiva complejización del público argentino que tampoco Martínez Estrada ni Murena tienen en cuenta. Martínez Estrada, sin embargo, se dirige al pueblo, pero en ningún momento llega a producirse una inserción real: su obra iba a destiempo. No quiere dirigirse a un público-círculo —que fue en definitiva el que lo descubrió— pero tampoco se resuelve por la ruptura, por la adopción consecuente de una ideología que le permita encarar con coherencia el análisis crítico de la realidad argentina. De ahí que la sensación de predicar en el desierto sea la contrapartida de su lenguaje difícil y su tono apocalíptico; se dirige gestualmente a

un *pueblo*, que en verdad nunca pudo escucharlo. El nudo dramático personal de Martínez Estrada se conecta con su frustración como intelectual, y con su imposibilidad de comprender las causas de la frustración, esto es, de objetivar la historia y objetivarse a sí mismo en el proceso. La desconexión se hace dolorosamente evidente en *Qué es esto*, donde los errores y limitaciones de Martínez Estrada se ponen al descubierto de manera casi patética. Estas consideraciones explican el tono paternalista de Martínez Estrada, y los contenidos éticos de su propuesta: la salud, la honradez, el amor, la rectitud. Ya señalamos el rechazo implícito, la distancia que supone esta actitud. Esta marginación doblemente condicionada por su ser de escritor en la Argentina y por las contradicciones de su ideología, pesó como lastre en la vida de Martínez Estrada. Su viaje a Cuba fue un proyecto de forzar sus propias convicciones, de meterse de una vez en la historia; un proyecto fallido, ya que ninguna obra posterior corrige la óptica de *Radiografía de la pampa*, ni iguala su calidad.

Interesaba constatar esta actitud de rechazo, porque es lo que Murena reprochó a Martínez Estrada, aunque luego, por vías aparentemente diversas, él mismo cae a su vez en una abstención paralizante mucho más criticable que la de su maestro. El pensamiento analógico y el juicio ético-psicologizante sirven en definitiva a Murena para justificar el rechazo del compromiso y de la acción. La realidad es criticada en bloque, luego, no hay opción posible; ya que todo está inficionado por el Mal, los puros sólo pueden abstenerse frente a una lucha que los contaminaría. Esta conclusión nos lleva forzosamente a preguntarnos acerca de la naturaleza y objetivos de la tarea de un intelectual en la sociedad. El intelectual y el artista, por diversas vías, son capaces de realizar, a través de su obra, iluminaciones profundas de la realidad; la obra es el producto objetivado de un trabajo, y, por lo tanto, una forma de acción; no hay entonces abstención posible. La obra es un acto, y como tal puede ser juzgada sobre la base de su eficacia, de su relación con una ideología; los rechazos y abstenciones también merecen ser desentrañados, para otorgarles su justa significación en el conjunto de relaciones entre cultura y sociedad.

El escamoteo de la realidad que supone la crítica "aérea" practicada por Murena le permite repartir culpas por igual en todos los campos, ya que desde su punto de vista psicológico y moral, cualquier sistema es vulnerable. Es por eso que el hombre actual no puede, en el planteo mureniano, tomar partido honestamente entre los sistemas capitalista y socialista, ya que ambos, por generarse en el detestable igualitarismo, caen en el error. La propuesta de Murena será no tomar partido, no contaminarse. "Desde la tierra de nadie ideal", el individuo deberá sopesar las positivities y deficiencias de los dos sistemas en pugna, y concluirá por no adscribir a ninguno. Pero la situación de los hombres no es tan aséptica: metidos en el proceso histórico, condicionados por una situación social, urgidos por mil carencias, los individuos raras veces podemos proceder a una elección con tales

garantías. Por otra parte, sabemos que aunque es cierto que "la vida material determina la conciencia", no es menos cierto que nuestra lucidez y nuestra capacidad de objetivarnos y de corregir nuestros errores de perspectiva nos hacen ajustar continuamente nuestra visión de las cosas. Pero todas estas dificultades no nos llevan a cruzarnos finalmente de brazos: de la primera elección afectiva a la adhesión razonada hay un largo camino a recorrer, que no tiene por qué desembocar en la abstención. Ya hemos aprendido que desde el momento en que la realidad exige nuestra definición, abstenerse es también una forma de actuar.

Lo que Murena reclama del individuo es que se convierta en "ultranihilista", que se sitúe en el límite, que no participe en la encoñada lucha que el mundo libra hoy por una transformación radical que redunde en una mayor plenitud de la vida humana.

La formulación de un núcleo más allá de toda determinación material, la negación del peso de los factores económicos y sociales en las apreciaciones que los individuos hacen de la realidad, la reducción de los móviles de la conducta social y política a impulsos psicológicos sirven para postular un repliegue casi místico, donde los imponderables factores anímicos y religiosos lo señorean todo. Pero, ¿dónde han quedado con esto los reproches de Murena sobre la "ajenidad" de Martínez Estrada? Cumplida la parábola, vemos que la situación de Murena está muy lejos de haber superado esa deficiencia. Murena intenta sobrevolar no ya al país, sino al mundo entero. Al trasladar el problema a un plano "universal" por medio de la instancia religiosa, lo que consigue es ir alejándose cada vez más de toda determinación concreta. ¿Acaso su propuesta de ultranihilismo y tierra de nadie no configura una prescindencia, una lejanía de tipo místico más grave que la reprochada en Martínez Estrada?

La actitud de Murena abriga la pretensión de colocarse fuera de la sociedad para poder enjuiciarla. Lamentablemente, tales jueces se traicionan: al acudir a los esquemas y códigos de valor de la clase dominante ya han denunciado su apoyatura en uno de los sistemas que proclaman rechazar.

III.— JULIO MAFUD: LA AVENTURA SOCIOLOGICA

En la introducción de *El desarraigo argentino*, Mafud señala que su libro no pretende ser original, y admite que "inmediatamente se notará la influencia de Martínez Estrada, Erich Fromm y Simone Weil". Reconocida, pues, por el mismo autor esta influencia, es necesario dilucidar cuáles son los puntos de contacto entre ambos, y cuáles las variantes que introduce Mafud, variantes que, pese a su modesta declaración, constituyen la verdadera originalidad de su obra. Decididamente alejado del profetismo de su antecesor, Mafud intenta un análisis de diversos fenómenos de la vida argentina con una orienta-

E. Félix Ortega
12/11/70.

ción sociológica más explícita que la de Martínez Estrada o la de Murena. Dos características se hacen visibles, al manejar su obra: en primer lugar, su estilo poco florido, de períodos breves, elocución dura y sintaxis pobre; la prosa de Mafud es casi telegráfica, formada por aseveraciones yuxtapuestas, como remachadas sobre el texto y a menudo sin desarrollar. Martínez Estrada, con períodos más ricos que los de Mafud, con un lenguaje cuidadosamente escogido y de pretensiones puristas, da a sus pensamientos el desarrollo lógico-sintáctico de quien se mueve entre sus ideas con la certeza de un poseedor de la verdad. Mafud, en cambio, con frecuentes saltos y cambios de dirección, nos ofrece breves escorzos, afirmaciones salpicadas con ejemplos y comparaciones. Hombre de abundantes lecturas, inunda sus obras con citas y guías bibliográficas, pero hace de este material un manejo indiscriminado: trasplanta pasajes de un contexto a otro, falseando con ello su sentido, utiliza indistintamente textos científicos y textos de ficción, ilustra actitudes sociales con personajes literarios o reales sin establecer diferencias, y supone, con bastante ligereza, que al acudir a afirmaciones tales como "Max Scheler lo demostró exhaustivamente" o "ya lo dijo Sarmiento", la veracidad de su tesis se impondrá sin discusión.

Dos características entonces: una especie de cautela que se manifiesta en la constante necesidad de respaldar sus juicios en autoridades prestigiosas, y un estilo que presenta el pensamiento en forma escueta y poco trabajada, confluyen en este caso para materializar una actitud aparentemente respetuosa, objetiva, frente al material tratado. Por más que la perspectiva general y las conclusiones de Mafud puedan resultar discutibles, no se puede dejar de reconocer en él una posición sincera y mesurada, propia del estudioso que prefiere indagar en textos antes de lanzarse a la aventura de las informaciones impactantes. Lamentablemente, esta impresión primera se ve desvirtuada cuando se comprueba que, pese a su amplia base bibliográfica, Mafud no hace una verdadera reelaboración que le permita adaptar las pautas teóricas a la realidad argentina, y se limita, en la mayor parte de los casos, a una transcripción mecánica de conceptos esquematizados. El eclecticismo evidente que impera en las citas y guías bibliográficas parece indicar la falta de un ajustado criterio selectivo, de una base ideológica coherente, que otorgue un sentido unitario a todo el material utilizado.

Coincidencias temáticas y metodológicas.

"Los que habían vencido con las armas duras caían vencidos por la presencia fantasmal de los que habían sido exterminados. Ahora cada uno debía expiar su propia culpa en sí mismo. El indio, desde su muerte, había vencido a sus vencedores vivos"⁽⁹⁾.

(J. MAFUD)

A pesar del eclecticismo apuntado, es posible señalar en la obra de Mafud direcciones temáticas y metodológicas, y tanto en uno como en otro aspecto se puede rastrear la influencia de Martínez Estrada: casi exclusiva en los temas, compartida y perfeccionada en el caso del aspecto ideológico con los aportes de psicólogos y sociólogos contemporáneos. Una breve enumeración de los tópicos encarados por Mafud en sus obras *El desarraigo argentino*, *Contenido social del Martín Fierro*, *Psicología de la viveza criolla* y *La revolución sexual argentina* servirá para poner de manifiesto la continuidad temática con Martínez Estrada: Mafud se ocupa de la relación sexual entre conquistadores e indígenas, con su correspondiente secuela de culpas y tabúes, que hasta hoy nos persiguen, hace la crítica de la capital-estado hipertrofiada, analiza el amor y las relaciones sexuales entre los argentinos, considera al cuchillo como elemento definitorio de un estilo de vida, dilucida el contexto social del Martín Fierro, e intenta ubicar el verdadero sentido del movimiento peronista.

Todos estos temas están subordinados a la idea central de la enfermedad. Para Mafud "el mal argentino por excelencia" es el desarraigo; él originará nuestro falso estilo de vida y las pautas de conducta que critica: la viveza criolla, la falta de comunicación, la ausencia de intimidad, el *no te metás* y la carencia de espíritu comunitario. La continuidad temática se ve reforzada por la recurrencia a fuentes comunes: Max Scheler, Keyserling, Ortega y Gasset, Sarmiento, Read, Darwin. Más atractivo aún resulta comprobar la similitud del método de trabajo utilizado: formulación apriorística de la hipótesis, sin verificación ulterior. En *El desarraigo argentino* el punto de partida es bastante singular: la idea central del desarraigo, formulada por Simone Weil, es aplicada a la realidad argentina a lo largo de diversas etapas del proceso histórico. El procedimiento resulta de entrada poco convincente, ya que Mafud no empieza por el estudio de las relaciones sociales concretas de cada período, para deducir luego los comunes denominadores o las constantes del proceso, sino que parte de una idea que adopta previamente para encajarla en un contexto que no la ha generado por sí mismo. "En su obra *Raíces del existir* (Simone Weil) ha desarrollado

(9) *El desarraigo argentino*. Buenos Aires, Amicalee, 1959.

magistralmente esta idea. La originalidad y el valor del libro consiste (sic) en buscar esa idea en el proceso argentino”(10). A partir de aquí los resultados son previsibles: como Mafud no se ocupa de aclarar en qué consiste exactamente *nuestro* desarraigo —nos remite a Simone Weil; sería capítulo aparte calibrar la relevancia científica y la orientación ideológica de esta autora—, los procesos de persecución y exterminio de indios y gauchos, las dificultades de integración de los grupos inmigratorios masivos, las contradictorias manifestaciones de nuestra vida social y política, pueden ser explicadas por este concepto. Salta a la vista la aplicación de un procedimiento ya utilizado por Martínez Estrada: en primer lugar, la asimilación de lecturas e ideas correspondientes a otros contextos, que sin verificación alguna son aplicadas mecánicamente a nuestra realidad, por un simple juego de analogías en el mejor de los casos; además, estas ideas utilizadas como hipótesis fundamentales son la base apriorística de todo un andamiaje de interpretaciones, que resulta arbitrario por estar minado desde su punto de partida. La índole misma del sistema hace posible que se pasen por alto las determinaciones temporales y espaciales, la peculiaridad de los fenómenos, y, lo que es más importante, que se soslaye su verdadera significación; los hechos aparecen confusos y semejantes, y una sola caracterización sirve para englobar a la América toda, aún en casos en que existen palpables diferencias históricas —como ocurre, por ejemplo, con el problema del indio, cuya solución (o no solución) ha generado configuraciones notoriamente disímiles en los distintos países americanos.

El manejo científico, intuicionista, utilizado a menudo por Martínez Estrada, resulta doblemente criticable en Mafud, ya que este autor aborda sus temas con un sólido bagaje de lecturas especializadas; más lícito que assimilar las conclusiones teóricas que aplica, hubiera sido adoptar el criterio metodológico que les confiere su carácter de obra científica. Sólo el rigor metodológico hubiera evitado al sociólogo caer en la repetición de los lugares comunes típicos de la mitología sentimental del porteño. Es en este punto donde Mafud, abandonando definitivamente los ilustres antecedentes bibliográficos que exhibe, elabora atractivas interpretaciones acerca de compadritos y de barras, sin que pueda reclamar para estos entes laboriosamente contruidos la categoría de tipo sociológico: se acercan más a la ficción literaria. Pero ni siquiera en la selección de sus fuentes Mafud respeta los lineamientos metodológicos que la sociología se impone a sí misma: sin llevar a cabo nunca las confrontaciones necesarias para ubicar los fenómenos que analiza dentro del marco de las condiciones reales de estratificación social y desarrollo económico, acude al testimonio de autoridades endebles; ¿qué significa escudarse en lo más granado de la sociología contemporánea y acudir, al mismo tiempo, a las observaciones de Ortega y Gasset para caracterizar la vida argentina?

(10) *Ibid.*, p. 9.

Todas estas limitaciones no impiden a Mafud rechazar algunas erróneas interpretaciones de ensayistas anteriores. En la *Psicología de la viveza criolla* señala, por ejemplo, en el europeísmo, la ceguera de una actitud casi maniquea, que sólo reconoce los valores de la cultura y el progreso en Europa, negando a América toda posibilidad de realización histórica: “fue un error irreparable para los primeros pensadores no aceptar, de principio, que la realidad americana no era superior ni inferior, sino *distinta*”(11). Esta convicción hace que Mafud apele a la realización de nuestro peculiar destino americano, pero a partir de ello no ahonda en una interpretación comprensiva del rechazo de lo americano (el indio, el gaucho) que le permita ubicar esta actitud como manifestación de los conflictos de clase que iba generando nuestro crecimiento económico, y remite el problema a una pauta psicológica. Mafud reconoce algunos de los condicionamientos históricos que hicieron que nuestros primeros pensadores vieran en Europa la encarnación del progreso, pero estos condicionamientos (optimismo positivista, idea del progreso indefinido, confianza en la civilización), como él mismo lo señala, han periclitado, de modo que no bastarían por sí solos para explicar la reaparición de esta idea en pensadores actuales. Ocurre que aquí, como en otros casos, el sociólogo no llega a poner al descubierto la raíz del problema: la alienación de la cultura producida por la relación de semi-colonia a metrópoli, base objetiva de estas actitudes.

La realidad nacional.

“Ante todo y sobre todo, el peronismo es un problema psicológico”(12).

(J. MAFUD)

Las consideraciones de Mafud en el punto “Psicología del peronismo” (Sexta parte de *El desarraigo argentino*) indican su preferencia por los factores psicológicos como esclarecedores últimos de los procesos político-sociales. Algunas de las afirmaciones allí vertidas por Mafud son exactas: siguiendo el estudio de Fromm sobre los gobiernos totalitarios, y el de Gino Germani sobre el peronismo, se puede coincidir en que ingredientes como la falta de reconocimiento y el aislamiento social fueron motivaciones importantes para la captación del proletariado industrial y campesino. Más discutible resulta la validez del factor *resentimiento* para explicar los fenómenos colectivos. Pero lo realmente abusivo es limitarse, en un análisis del peronismo, a las solas categorías psicológicas, dejando de lado los resortes materiales que lo animaron y posibilitaron. Lanzado en esta vertiente, Mafud explica las ambiguas relaciones del régimen peronista con los Estados Unidos por una causa psicológica: la ad-

(11) Julián Mafud. *Psicología de la viveza criolla*, p. 236.

(12) Julián Mafud. *El desarraigo argentino*, p. 121.

miración por el más fuerte. Si en lugar de acudir a esta explicación, Mafud se hubiera preocupado por desentrañar la índole misma del peronismo como proyecto de revolución burguesa a medias, hubiera logrado entender por qué, a medida que se iba frenando en sus propias realizaciones, fue agotándose, hasta abandonar posiciones y fórmulas que, como la del antiimperialismo, le resultaban cada vez más difíciles de sostener. Un rastreo de las contradicciones y limitaciones de la ideología peronista hubiera sido más útil y valioso que la fórmula psicológica adoptada.

Mafud nos regala con todos los lugares comunes de la visión irracionalista del liberalismo contemporáneo: acusación al espíritu positivista; carácter mercantilista de Buenos Aires-factoría; crítica a los intereses utilitarios de los inmigrantes; arielismo disimulado bajo la salomónica prevención contra las dos potencias materialistas: Estados Unidos y la Unión Soviética; las raíces del suelo nos han salvado de europeizarnos totalmente, etc. etc. La salida para este proceso de desintegración social se da a través de imágenes naturales; a la sombra de Spengler, las comparaciones botánicas y zoológicas concluyen en una ingenua fórmula de salud: "En aguda síntesis: cuando un estilo de vida esté enraizado en la estructura social y fluya como una resultante fisiológica en el comportamiento exterior y social" (13).

La crítica al sociologismo de Mafud puede sintetizarse señalando el notable contraste que existe entre los puntos de partida expuestos en la introducción de *Psicología de la viveza criolla* —avalados por lo más conspicuo de la sociología y la antropología cultural— y el intuicionismo practicado en el resto de la obra. La ilusión concebida al comienzo por el lector se desmorona al comprobar que tampoco aquí las hipótesis y conclusiones expuestas parten de un relevamiento de datos obtenidos por sistemas medianamente fiables; no hay estudios de grupo, entrevistas, encuestas, datos estadísticos. El autor se ha manejado con material bibliográfico de épocas y características diversas: de Paz a Germani, de los viajeros a Freud, todo es utilizado por él de la misma manera, es decir sin establecer diferencias de acuerdo con su significación intrínseca, y tomando al pie de la letra cuanto pudo servirle para corroborar sus propias impresiones. Sólo con una metodología rigurosa, que permitiera remitir los datos aislados a su significación verdadera e insertarlos en una estructura teórica coherente, se podría lograr el intento de develar los fenómenos socio-culturales. Mafud no lo logra, y esta falla metodológica nos remite necesariamente a su cosmovisión; el eclecticismo, la apelación a las interpretaciones psicologizantes, la falta de consideración de los factores ideológicos como manifestaciones concretas de los conflictos de clase, lo alejan de la posibilidad de obtener resultados que esclarezcan racionalmente la conducta social de los argentinos.

(13) *Ibid.*, p. 246.

Psicología de la viveza criolla apunta a ser una descripción e interpretación de ese carácter social, fundamentalmente a partir de las modificaciones que produjo en la Argentina el impacto inmigratorio. Mafud intenta enlazar este problema con sus concomitantes externos —las instituciones, la política, el sistema capitalista— pero como no acierta a colocar los hechos en su coyuntura real, se pierden los nexos causales y la exacta ubicación histórica. El lector percibe un hiato insalvable entre los conceptos de "sociedad global", "personalidad básica" y otros que Mafud dice adoptar como instrumentos teóricos y la aplicación que hace de ellos en su estudio específico: sin reinterpretarlos ni ajustarlos, sin investigar su validez y su adecuación a los fenómenos investigados, son prácticamente olvidados a partir de la introducción. Las versiones de Sarmiento y Martínez Estrada son apenas modificadas por Mafud, quien, a partir de su viciado esquema metodológico no puede producir ningún aporte verdaderamente positivo como sociólogo. Los viejos mitos se imponen, y pese a sus aciertos parciales, Mafud fracasa en su propósito de contribuir a una "interpretación de la realidad social argentina y americana", quedando a medio camino entre la sociología y la literatura, y sin alcanzar con pleno derecho ninguno de los dos niveles.

La revolución sexual argentina, última obra publicada por Mafud, es la resultante lógica de sus teorías anteriores. Pasando por alto la enorme complejidad de la conducta sexual como material de trabajo, Mafud arriesga inmediatamente su hipótesis: la progresiva participación de la mujer en el acto sexual amenaza con liquidar la larga tradición de machismo argentino. Los datos que aporta para avalar la hipótesis son, fundamentalmente, la descripción de nuevas técnicas sexuales, que indicarían, a juicio de Mafud, el deseo femenino de abandonar la pasividad, gozar del sexo y liberarse del sadismo masculino.

El fenómeno sexual se explica a sí mismo: para nada intervienen en su determinación los cambios de estructura social, el proceso universal de emancipación de la mujer que trajo consigo la industrialización, o los fundamentos ideológicos de la desmitificación de la servidumbre del "segundo sexo". Sólo en la Argentina parece ocurrir esta nueva concepción de la sexualidad, del mismo modo que las causas que motivaron la sumisión de la mujer al hombre en el acto sexual son también específicamente argentinas: la ausencia de mujeres en la conquista, la relación entre el conquistador y la india. La invariante psicológica ha subsistido a través de los siglos, y sin que las causas estén muy claras, de pronto han empezado a modificarse. Lo que de modo más flagrante previene al lector contra las conclusiones de Mafud es la falta de una técnica sociológica adecuada para verificar su hipótesis: el material de encuestas es arbitrario, y nada se dice acerca de los criterios con que fue seleccionado; las determinaciones sociales (clases, grupos urbanos y rurales,

capital e interior, etc.) no se respetan sistemáticamente, y, como consecuencia, tenemos a todos los argentinos embarcados en la revolución sexual, sin distingos de ninguna especie.

Las soluciones de Mafud.

“Queda por estudiarse si el paso hacia este tipo de sociedad nacional implicaría una revolución social, o si puede ser la próxima etapa del proceso social” (14).

Para vislumbrar los alcances de las propuestas que Mafud formula para superar el mal, es necesario previamente deslindar con la mayor exactitud posible cuáles son las causas y cuáles las manifestaciones de nuestra enfermedad social. Pero esta tarea se torna harto complicada, ya que Mafud, consecuente consigo mismo, confunde constantemente los síntomas con su génesis, baraja los rasgos del carácter social con apreciaciones morales, y termina por caer en el círculo vicioso de su propia inconsistencia ideológica. Así, la sociedad argentina es “totalitaria”, pero no hay en ella “vectores que estimulen el vivir y la expresión social”. La falta de espíritu comunitario es alternativamente causa y consecuencia del desarraigo. El desarraigo se puede rastrear “en toda la trayectoria argentina”, pero “según los criterios establecidos, la sociedad argentina moderna ha conformado un estilo de vida desarraigado”.

Los capítulos finales de *El desarraigo argentino y Psicología de la viveza criolla* contienen, en síntesis, las fórmulas de la solución, que abarcan varios terrenos: el individual (como lo hacían suponer las consideraciones ético-psicológicas de Mafud), el social y el político, que incluye un programa inspirado en los principios del federalismo pragmático de Juan Lazarte. En el planteo de Mafud, el punto de partida de la curación es el reconocimiento de la enfermedad: “La Argentina no tiene solución inmediata si no da un paso previo y decisivo: aceptar su propia realidad” (15). De acuerdo con la más pura tradición de Martínez Estrada, esta enfermedad es una culpa; sin embargo, es posible superarla: “Nosotros debemos pagar esa culpa, asumirla y hacernos cargo. Sin cobardía ni fuga. Aquí y ahora. Urgentemente. Para que todos nuestros hermanos puedan entrar en «el Reino de Dios», y podamos vivir todos unidos en la búsqueda de un destino común” (16). Este final, digno de Murena por sus contornos místico-religiosos, no es la última palabra de Mafud; consecuente con su rol de sociólogo, esbozará también soluciones más concretas:

a) El plano individual: Al hombre argentino, individualista y desarraigado, le toca comprender que su yoísmo es negativo. ¿Cuál

(14) Julián Mafud. *Psicología de la viveza criolla*, p. 315.

(15) Julián Mafud. *El desarraigo argentino*, p. 134.

(16) Julián Mafud. *El desarraigo argentino*, p. 155.

es la fórmula de la superación? Mafud parece proponer un previo cambio de estructuras, un ajuste del mundo institucional al individuo, para lograr la formación del espíritu comunitario; pero las connotaciones éticas de su crítica al “individualismo yoísta” confunden el camino, y remiten a una reforma moral como paso previo para lograr el cambio. La ambigüedad ideológica de Mafud repercute directamente en su planteo: padeciendo del mismo mal que ataca, pretende combatir el individualismo con soluciones individualistas.

b) El plano social: Si Martínez Estrada, siguiendo a Ortega y Gasset, señaló la falta de amor entre los argentinos, es comprensible que Mafud confiera gran importancia al amor social como elemento aglutinante a favor de los “valores trascendentes: sociedad, comunidad”. “Los elementos a usarse pueden ser muchos: el trabajo, la cultura, la educación, la solidaridad. Pero el espíritu tiene que ser uno solo: el amor” (17). Las apresuradas caracterizaciones de Ortega y Gasset son apuntaladas teóricamente con Fromm, Simone Weil y Max Scheler. Resulta curioso, sin embargo, que Mafud no repare en que tanto el individualismo como la falta de “espíritu comunitario” no son producto de la maldición ancestral de la tierra americana: a menudo han sido señalados como características de la sociedad burguesa, y de la existencia de clases sociales con intereses antagonicos.

c) El plano político: Federalismo, región, municipio, cooperativa, parecen ser las mágicas claves de una regeneración saludable. En el sistema pendular de Mafud, los benéficos fluidos de la curación fluyen incesantemente de los individuos a las instituciones, y de éstas a los individuos; el reconocimiento parte de una crítica a la inoperancia letal del estado y el capitalismo: de ahí la propuesta de descentralización, de autonomía de las regiones. “Hasta hoy el Estado y el Capitalismo han fracasado en todas sus posibilidades sociales. No hay otra salida: municipios, sindicatos, cooperativas, comunas, todo dentro de una estructura federativa, quedan como la gran posibilidad” (18).

La revisión del pensamiento de Mafud a lo largo de sus obras permite poner de manifiesto que el circuito por él trazado es semejante al de Martínez Estrada: reconocimiento de la enfermedad, estudio de sus modos de manifestación, diagnóstico. La similitud de los temas elegidos, de las imágenes y aún del método contribuye a acentuar la sujeción a esta parábola. Atenaceado, sin embargo, por una realidad cambiante, Mafud se hace consciente de las carencias de la obra de Martínez Estrada, y busca empecinadamente la forma de elaborar pautas científicas y proponer salidas a una situación que juzga deficiente; su propuesta parece ir más allá que la de Martínez Estrada, en cuanto formula un programa concreto. Pero la endebles de

(17) *Ibid.*, p. 136.

(18) *Ibid.*, p. 154.

su método limita los resultados e impide a Mafud superar a su maestro; esta falla puede ser considerada un retroceso: en lo que va de 1930 a nuestros días se presentan al sociólogo exigencias y posibilidades que no pueden ser ignoradas sin correr el riesgo de caer en viejos errores. Mafud continúa negando la historia, continúa remitiéndose a la naturaleza y a la psicología, y reduce sus planteos programáticos a fórmulas vacías de contenido real, que apelan a la buena voluntad de los individuos. En la teoría de Mafud, la lucha de clases, la situación de los grupos de poder, la dependencia del imperialismo, el desarrollo económico, son meros accidentes que pueden ser considerados de modo indirecto, y hasta omitidos. Esta omisión da la medida exacta de su posible eficacia.

La influencia de Martínez Estrada en las obras de Murena y Mafud ha quedado claramente establecida, así como las causas que la ocasionaron y las formas que reviste; queda por responder uno de los interrogantes que surgieron al comienzo. Para calibrar en qué medida los seguidores de Martínez Estrada han logrado superar las deficiencias del maestro, tendríamos que determinar previamente qué exigimos de un ensayista, y sobre qué bases formales, metodológicas e ideológicas nos movemos para plantear nuestra aceptación o nuestras reservas.

Cuando la crítica se ejerce sobre obras ensayísticas, es imposible no poner de manifiesto la enorme labilidad, el carácter escurridizo y poco normativo de esta forma literaria. Una compulsión de las más diversas definiciones nos obliga a reconocer que en todos los aspectos se tropieza con una notable falta de precisión, con límites amplios, que confieren bastante libertad al escritor. El ensayo, se dice, carece del atractivo de la ficción, pero se ve librado de las rigurosas normas del tratado filosófico o científico. Desde el punto de vista formal, se considera que su extensión puede ser variable; el estilo y el lenguaje son personales y cuidados, pero ningún teórico se ha ocupado de delimitar esferas en el uso literario y no literario de la prosa para establecer límites entre ensayos literarios y no literarios; se conviene, por último en que el ensayo es una composición accesible para lectores de cultura media, esto es, que no requiere un lector especializado. Esto se vincula con el aspecto metodológico, donde las exigencias no son menos difusas: el ensayo permite adoptar cualquier método, y aún inventar uno propio; es posible abordar los temas en general o particularizar, detenerse en algún aspecto; el autor puede adoptar un punto de vista universalmente aceptado o el más personal y novedoso. Todas estas libertades se sujetan, empero, al objetivo de la obra ensayística, que es el de desentrañar la significación de un fenómeno cualquiera, natural o cultural. El ensayo se refiere generalmente a un tema único, que analiza e interpreta, y esta condición de obra analítica e interpretativa plantea como presupuesto ineludible la consideración atenta de la realidad, y una constante coherencia

con los propios objetivos, para poner al descubierto la estructura que subyace tras el fenómeno, así como la significación que lo anima. En cada caso, por tratarse de obras que aúnan el valor estilístico y el contenido ideológico en forma explícita, el crítico puede situarse en una doble perspectiva. Puede detectar los recursos que determinan la fuerza del estilo, la novedad de las imágenes, la precisión del lenguaje, sin compartir en absoluto la tesis que anima la obra. Quizá ninguna otra forma literaria permita con tanta facilidad como ésta ese fácil desdoblamiento, pero también aquí, como en toda consideración de una obra literaria, ambas perspectivas deben ser cuidadosamente deslindadas, de modo que ningún presupuesto o prejuicio ideológico influya en la tarea valorativa: sólo la coherencia interna, la fidelidad a los propios objetivos y el respeto a los datos de la realidad darán validez al ensayo en este aspecto.

La literatura argentina ofrece ilustres ejemplos de esta forma literaria, y en los últimos años, se ha visto a menudo ensayos de autores argentinos encabezar la lista de los best-sellers. Una revisión de los datos que ofrecen los grandes semanarios indica que efectivamente existe un público ávido de que se le ofrezcan versiones no imaginarias de su vida y costumbres. Los factores que movilizan esta necesidad de encontrar interpretaciones de la realidad inmediata escapan a nuestro análisis, y no sería oportuno en este momento aventurarse a formular hipótesis poco fundadas. Se puede comprobar, sin embargo, que la mayoría de los ensayos favorecidos por los lectores actuales presentan al público en forma ya irónica, ya sentimental, ya pretendidamente sociológica o científica, una imagen algo negra, en parte, pero colmada siempre de atenuantes psicológicos, y que en última instancia resulta tranquilizadora: tranquilizadora por elusión o escamoteo de los resortes verdaderos de la realidad, en aras de imponderables fijaciones anímicas a del pintoresquismo más anodino.

Si, aclarados estos aspectos, nos encaramos con este último interrogante que nos quedara planteado, desde ya podemos adelantar la respuesta: ni Mafud ni Murena han adelantado sobre Martínez Estrada adecuando sus planteos a la real situación del país, o adoptando más aptos instrumentos de trabajo. Al acentuar los aspectos metafísicos o sociológicos, logran evadirse de la imagen trazada, pero nada hay en ellos que supere la fuerza del molde primitivo. Imposible no reconocer que es Murena quien más se ha alejado del punto de partida, con un salto hacia la universalidad y su atención a los problemas mundiales contemporáneos. Curiosamente, es el más anacrónico, por el delirante intuicionismo que practica en toda su obra, y el más abstracto e irracional, por el constante encubrimiento y distorsión de la realidad. Murena logra un estilo y un tono propios, pero su método implica todo lo contrario de lo que reclamábamos del ensayista: develar la significación de los fenómenos considerados. En lugar de eso, Murena ofrece una descripción arbitraria de las

situaciones concretas que presenta, falsea los hechos, y a partir de esta falacia sólo puede ofrecer una interpretación viciada, prefigurada de antemano en los mismos prejuicios que lo llevaron a la deformación primera. En cuanto a Mafud, las deficiencias de su estilo y su método poco riguroso, concluyen por volverlo infiel a sus propios objetivos, por hacerle traicionar a cada paso tanto la realidad como la ciencia, para caer, finalmente en juicios desprovistos de validez científica y carentes de atractivo literario.

Hasta ahora, los epígonos de Martínez Estrada no lo han superado, ni cuando estaban sujetos a su impronta ni cuando los sucesivos agregados ecuménicos, religiosos o sociológicos ocultaron el envión inicial e incorporaron rasgos propios. El aporte personal no ha bastado para encubrir la permanencia de errores básicos. La crítica y el enjuiciamiento, cuando existen, son parciales y, de detalle, y al mantener la adhesión a los lineamientos esenciales de una doctrina errónea y envejecida, nada se modifica a fondo. La abstención letal de Murena y las salidas simplistas de Mafud son la prueba de que nos encontramos en una vía muerta; se impone, por lo tanto, un cambio de dirección. A nuestro juicio, el fracaso apunta, en última instancia, al fracaso de una ideología, y en este sentido, Sebrelí fue el único entre los epígonos de Martínez Estrada que proclamó la necesidad de una crítica immanente totalizadora "para demostrar los errores filosóficos del enemigo", desde una perspectiva materialista. Pese a sus limitaciones, a la flagrante contradicción que significa su obra con respecto a los principios por él expuestos, y a los que dice adherir, su planteo inicial sigue siendo, de alguna manera, el que ofrece más posibilidades para una interpretación cabal de la realidad argentina.

LA INCORPORACION COMO RECURSO ESTILISTICO DEL ESPAÑOL

por

ADOLFO ELIZAINCÍN

1. Niveles del lenguaje

Una de las teorías más fructíferas de la lingüística del siglo XX es aquella que considera al lenguaje como un sistema organizado en varios niveles. A partir de esta premisa, varios autores han expuesto sus propias ideas al respecto, reconociendo la utilidad de esta nueva concepción para la mejor comprensión del objeto (1).

Al no ver el lenguaje humano como organizado en niveles sucesivos que se interdeterminan, corremos el riesgo de considerarlo como un pesado monolito al cual sería muy difícil arrancarle sus secretos. No podríamos, de ninguna manera, reconocer, aislar y estudiar las unidades propias de cada uno de estos niveles que, actuando conjunta y coordinadamente, nos dan esta maravilla que se ha dado en llamar "lenguaje". No sólo esto: también la metodología de la investigación lingüística y la estilística se benefician con esta concepción, pues las cosas se simplifican mucho si cada investigador reconoce en qué nivel se desarrolla y funciona el fenómeno que está estudiando en ese momento. De lo contrario, caería en el caos. Muy claramente expone el problema Bohumil Trnka (2):

"Contrariamente a otros sistemas simples de señales, como por ejemplo las señales camineras, el sistema de los signos lingüísticos está constituido por una jerarquía de planos (niveles) entrelazados unos con otros por el hecho de ser cada uno "realizado" y "realizador", cooperando cada uno de ellos para el logro de la finalidad común del lenguaje hablado. Teniendo carácter de signo, los niveles

(1) La terminología más aceptada habla normalmente de "niveles", o "planos", o "rangos". A partir de Sydney Lamb también hablamos de "estratos". Sobre el temprano uso del término "estrato" ver E. D. Francis, "History of Linguistics: Some Early Use of the Term «Stratification»" en *Romanic Philology*: XXIII, 1 (1969) p. 64. Naturalmente, los puntos claves (y aún el mismo concepto de "nivel") varían de un autor a otro.

(2) *Principios de análisis morfológico*, Montevideo, Facultad de Humanidades y Ciencias, Depto. de Lingüística, 1965, p. 5. V., del mismo autor, "On the morphological classification of words" en *Lingua*: XI (1962) 422-425 y "Autonomous and Syntagmatic Words" en *Studii si Cercetari Linguistice*: XI, 3 (1960) 761-765.

lingüísticos están fuera de la extensión en el espacio, y actúan simultáneamente; de modo que no puede hablarse de fronteras entre ellos. En el análisis lingüístico, sin embargo, los elementos de un plano no deben ser mezclados con los organizados en otro plano, porque sus relaciones no tienen siempre una correspondencia de uno a uno".

Trnka distingue tres "planos": el fonológico, el morfológico y el sintáctico. Habla además de otro, el estilístico, pero no afirma nada seguro sobre él.

1.1. Un modelo de descripción

José Pedro Rona ha desarrollado un modelo que describe, a nuestro entender muy acertadamente, esta peculiar organización del lenguaje(3). El modelo propuesto se resume en la siguiente fórmula. Sea "a" una unidad de cualquier nivel, "b" una unidad de nivel jerárquico inmediatamente superior y "x" un elemento que no se encuentra nunca en el nivel de "a" sino siempre en el de "b": $a_1 + a_2 + a_3 + \dots + a_n + x = b$. Para pasar de un nivel a otro, es necesario agregar siempre este elemento "x" que, por otra parte, es la única diferencia entre un elemento de un nivel y otro elemento del nivel siguiente. Se deduce que en el último nivel estarán incluidos todos los elementos de los niveles inferiores. Esto significa que en un acto de habla cualquiera el oyente percibe simultáneamente rasgos fonológicos, fonemas, morfemas, "palabras", etc. dado que esta es la dinámica interna de este modelo del lenguaje. Representándolo gráficamente:

elementos x	niveles
	rasgos fonológicos
"ser significante"	fonema
función	monema
significado	"palabra"
enunciado	proposición
relación	período
información	discurso

Por ejemplo, un conjunto de rasgos fonológicos, más la cualidad de "ser significante" (elemento x) nos da la unidad del nivel inmediato superior, el fonema. A su vez, un conjunto de fonemas más la "x" correspondiente (en este caso, "función") nos da una unidad superior, el monema (4). Y así sucesivamente.

(3) "Las partes del discurso como nivel jerárquico del lenguaje" en Hans Flasche (ed.), *Litterae Hispanae et Lusitanae*, Max Hueber Verlag, München, 1968.

(4) Debemos aclarar que llamamos "función" a la categoría estructurada a este nivel, para diferenciarla de "significado" en el nivel siguiente. "Función" significa acá "significado de los monemas".

1.1.1. Concepto de "enunciado"

A los efectos de este trabajo, nos interesa sobre todo el nivel de la "proposición" (oración). Según este modelo, llegamos a él sumando, a un conjunto determinado de "palabras" la "x" correspondiente, que llamamos "enunciado". Es decir que, en esta terminología, el enunciado (que no tiene nada que ver con la traducción corriente del inglés "utterance", ni con otras teorías que utilizan el término para designar otras cosas) es aquel elemento que, agregado a un conjunto dado de "palabras", transforma a éstas en una oración. Por extensión, decimos que el español posee dos tipos básicos de enunciados (no únicos) pues es en este tipo de oraciones donde se da claramente la categoría de la cual hablamos. Estos dos tipos son, por ejemplo: A) "El niño juega" (enunciado positivo); B) "El niño no juega" (enunciado negativo). Como vemos, el enunciado es una categoría que, como tal, existe gracias a la oposición que se da entre dos términos. En este caso, la marca del enunciado negativo sería *no*, mientras que la del positivo sería cero (ϕ). Ahora bien, al analizar la oración anterior ("El niño", S. y "juega", P.) podemos decir que el S. delimita una clase de objetos lógicos dentro del universo que nos rodea, mientras que el P. divide al universo en dos clases complementarias: la "clase de los objetos que juegan" y la "clase de los objetos que no juegan". El enunciado (E.), entonces, nos diría si el S. pertenece a una clase o a la otra, es decir, si podemos incluir al S. ("El niño") dentro de la clase "objetos que juegan" o dentro de su complemento "objetos que no juegan". En A), el enunciado, realizado por medio de la marca ϕ , nos dice que el S está incluido dentro de la clase "objetos que juegan". En B), por medio de la marca *no* se nos dice exactamente lo contrario (5).

2. Propósitos del trabajo

Antes habíamos dicho que existen dos tipos básicos de enunciados, el positivo y el negativo. Pero sabemos que existe una variación del positivo cuando se da, por ejemplo, "El niño sí juega". En este caso, tenemos una marca más evidente que la marca ϕ . Naturalmente, este recurso es utilizado como forma de relieve y es una de las posibilidades estilísticas con que cuenta la lengua española para realzar ("colorear") el enunciado positivo. La existencia de este tipo de enunciados abunda en la lengua hablada y también en la lengua de la

(5) Siguiendo las ideas de Luis Jorge Prieto creo que podríamos decir que el E. sería un "indicio" que nos suministra una "indicación" determinada. Ver *Messages et Signaux*, Presses Universitaires de France, Paris 1965 y otras publicaciones anteriores y posteriores de Prieto, por ejemplo, "Fonction et Economie" en *La linguistique*: 2 (1965) y ahora "Lengua y connotación" en *Lenguaje y Comunicación Social*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1969.

literatura. Al buscar ejemplos de ellos (6) hemos encontrado muchos casos en que la partícula "sí" no funciona como marca de enunciado enfático, sino de muchas otras maneras, lo que nos permite concluir que esta forma posee una rica homonimia en español (7).

Aparte de la forma "El niño sí juega" existen otros tipos (que veremos más adelante) del tipo "sí que juega", "por supuesto que juega", etc.

2.1. Algunos ejemplos

Melodías que duelen de tan bellas. Ay! que ambigua tristeza
Hoy sí puedo sentir como huye esa lluvia de muerte que no
[encontrando amparo
buscaba el corazón... mi corazón
(Pedro Picatto)

Y luego las estrellas que nos queden
ellas sí si miramos hacia arriba
nos miran a la vez aunque no esperen
nada de nuestro mundo a la deriva
(Juan Cunha, "Elegía inicial" de
Pastor perdido)

Sólo se sonrió, pero yo sé que sí se realizará. Para nosotros,
Candidata, es el mejor Presidente que hemos tenido.
(M. A. Asturias, *El señor presidente*)

Veamos dos ejemplos de textos científicos, y uno tomado de un periódico:

No siendo esta ocasión conveniente para hacer un análisis exhaustivo de todos los problemas, sí conviene señalar..."
(S. Beltrán, "Cibernética y Universidad").

Si A ocurre también forzosamente B debe ocurrir... no existe necesariamente la situación inversa; el morfema B sí puede ocurrir sin que ocurra simultáneamente el morfema A
(Norman McQuown)

(6) Hemos extraído los ejemplos tanto de la lengua hablada (anotando o grabando charlas espontáneas) como de artículos periodísticos (sobre todo reportajes pues éstos, generalmente, tienden a reproducir la "sintaxis" de la lengua hablada). También, más abundantemente, de la literatura hispanoamericana, aunque a veces nos hayamos corrido hasta Cervantes. Por último, hay ejemplos tomados de textos científicos.

(7) Desde luego, no hemos fichado ni analizado la forma como simple conjunción condicional, como afirmación, etc.

Aseguró que el mexicano Menéndez sí participó en el asalto del tren pagador en la estación "Las Montoyas".

(*El Tiempo*, de Bogotá, 27-5-67)

Estas marcas existen también en inglés: "I do not read" se opone a la forma enfática "I do read" (forma normal: "I read" con marca ϕ para el enunciado positivo). Encontramos el fenómeno también en otras lenguas (8).

2.1.2. En Cervantes

Veamos dos trozos del escritor español:

Mas no produce minas este valle
aguas sí, salutíferas y buenas
y monas que de cisne tienen talle
(*Viaje del Parnaso*, estrofa 70)

...que puesto que han fundado más mayorazgos las letras que las armas, todavía llevan un no sé qué los de las armas a los de las letras, con un sí sé qué de esplendor que se halla en ellos, que los aventaja a todos...
(*Don Quijote*, II: XXIV)

Por lo menos, entonces, ya desde el siglo XVI la conciencia lingüística del hablante español le llevaba a reforzar los enunciados positivos por medio de esa partícula. Y si se da en la prosa del *Quijote* es sumamente probable que se haya dado en la lengua hablada, ya que Cervantes se esmera en imitar, sobre todo en su gran novela, la "sintaxis" y el estilo del habla de su época.

2.2. Distribución geográfica

Se trata de un fenómeno panhispánico; no sólo se encuentra en España ya desde la época de Cervantes, sino en todo el español americano. Una autoridad en estos temas, Charles Kany (9) dice:

(8) Un ejemplo de un texto científico en inglés: "But we do need linguistics if we want to state accurately the differences..." (M. A. K. Halliday, "The linguistic study of literary texts"). Otra forma que está expandiéndose mucho, sobre todo en el inglés americano, es el refuerzo por medio de la partícula "sure": "The boy sure plays", "verbigracia". En alemán, también se suele marcar enfáticamente los enunciados positivos: "Das Kind spielt ja" o "Das Kind spielt doch" son formas muy comunes, opuestas a "Das Kind spielt nicht". En francés, dada la duplicidad de la negación ("ne...pas"), la forma enfática del enunciado no se da como en las lenguas anteriores, sino con la partícula afirmativa fuera de la oración, "Oui, l'enfant joue".

(9) En *American-Spanish Syntax*, Chicago, 1945.

"Then the *que* (se refiere a la forma *si que también* usada ocasionalmente por *sino que también*) is often unnecessarily retained (as in *sino que también*) when no clause follows, influenced perhaps by the reinforcing *que* as often used, for instance, after *si: sí voy* and *si que voy*. This construction, which Mir calls "digna de eterna reprobación" crops up in popular speech not only in Spain but also in Spanish America".

Hay que hacer notar que no sólo aparece en el "habla popular" sino también en la lengua literaria, como hemos visto.

El resto de la bibliografía consultada (10) no aporta muchos datos sobre el uso o la distribución del fenómeno. Es interesante, sin embargo, la opinión de Luis Flórez (11):

"Muchas expresiones afirmativas se refuerzan con el giro *si que*: ella *si que* lo sabe, allá *si que* tienen gasolina, yo *si que* lo sabía, ¿Viene? *Si que voy*".

2.3. Otra opinión sobre el fenómeno

Oldrich Tichý, estudioso checoslovaco del español, dice en un interesante artículo (12):

"Característica del español es la riqueza de procedimientos sintácticos para el refuerzo del rema. La existencia y el frecuente uso de estos recursos son señal de que el acento y el orden de palabras pierden parte de su fuerza afectiva. A la pregunta '¿Quién habla?' podemos recibir las respuestas siguientes: 'Juan' (respuesta más económica); 'Habla Juan' (orden normal, objetivo); 'Juan habla' (orden afectivo, patético, según Weil); 'Es Juan quien habla' (forma de relieve para reforzar el rema). Existen procedimientos para reforzar el rema verbal respecto a la oposición afirmación/negación: 'Juan sí que estudia'; 'Te digo que sí estudia'; 'Juan sí que no estudia'. Es posible reforzar el valor conceptual del verbo: 'Juan estudia'; 'Lo que hace Juan es estudiar'".

Tichý considera este procedimiento como recurso muy peculiar del español para lograr la "mise en relief" de una parte de la oración; estamos ante un "hecho de estilo". Esta es, también, la posición de Cisneros en el libro citado, a la que adherimos.

(10) Werner Beinhauer, *El español coloquial*, Madrid, Gredos, 1963, p. 173 y s. y Luis Jaime Cisneros, *Formas de relieve en español moderno*, Huascarán, Lima, 1957, p. 70 y ss.

(11) "Apuntes sobre el español en Madrid" en *Boletín de la Academia Colombiana*, XVI, 64 (1966) 232-250.

(12) "Recursos de incorporación contextual de la oración" en *Acta Universitatis Carolinae: Philologica* 2 (1961) 91-97.

2.4. Clasificación primaria

No pretendiendo de ninguna manera algo definitivo en este punto, intentaremos separar, según las funciones que cumplan (en la lengua hablada y, sobre todo, en la literatura), los distintos tipos de "sí".

2.4.1. Marca de enunciado positivo enfático

Veamos la ocurrencia en algunos textos. Primero, unos científicos:

Así, las dos *d* de *dedo* no se diferencian en la conciencia de un hablante nativo del español (con tal que no se distribuyan de modo diferente) mientras que *si* ocurriría para un inglés, para quien hay diferencia funcional —psicológica— pues...

(O. Kovacci, *Tendencias actuales de la gramática*, p. 96).

"Venir" no alude en este caso a la procedencia, que *si* está aludida en el ejemplo francés.

(L. J. Cisneros, *Lengua y Estilo*, p. 78).

No es por tanto una exaltación de la pobreza, ni una condenación de la riqueza. Pero *si* hay énfasis en la necesidad de depender de los demás.

(J. Míguez Bonino, "La Naturaleza de la Iglesia").

Y en un texto literario:

...en el fondo hubiera querido que me contestara enojada para poder pedir disculpas porque en realidad no era lo que yo había pensado decirle, tenía la garganta tan cerrada que no sé cómo me habían salido las palabras, se lo había dicho de pura rabia, pero no era eso, o a lo mejor *si*, pero de otra manera.

(J. Cortázar, *Todos los fuegos el fuego*, p. 96).

En general, encontramos en estos ejemplos la fórmula "sí + verbo" (En Cortázar debemos suponer "o a lo mejor *si* era..."). En la lengua hablada, este orden se puede invertir, y generalmente se in-

vierte. Veamos un reportaje ("Gotán") aparecido en *Marcha* 24/9/65, donde se trata de reproducir la "sintaxis" de la lengua hablada (13):

Eso del psicoanálisis nunca lo entendí bien, no sé. Pero le voy a contar lo que me pasó a mí. A los 17 años me enamoré de un muchacho y me fui con él. En esa época *si* yo hubiera querido ser tratada como una hermana... (14).

2.4.1.1. Formas compuestas con "sí"

Antes del "sí" suelen colocarse ciertas formas como "entonces", "aquello", "ahora", "pero", "eso", etc. Esta última, sobre todo, es muy usada. De todos modos, el uso de una u otra depende del contexto general:

...porque lo que él no sabe es que Dorta me puso al frente de los ejercicios y lo voy a cazar, si falla lo menos que pierde es el pase que es lo que más quiere, *eso sí* es medicina, perder el pase, no palabritas y boberías, si a mí me dicen ahora que pierdo el pase me vuelvo loco...".

(Jesús Díaz, *Los años duros*, p. 59).

En un valle muy lejos y un niño me dejé entre otro y otros
[olvidos]

Un perro aúlla desde entonces
y ladra y aúlla y ladra y vuelve a aullar el horizonte
Cuando los árboles de la casa se habrán vuelto cenizas y
[volado *ahora sí* con las nubes
Y ahora es sólo un caballo que resuella a la distancia.

(J. Cunha, "A caballo" de *Pastor perdido*).

Ya que cada poema es un campo de batalla, es preciso ir más allá, buscar el fondo humano, encontrar al hombre, y *entonces sí*, apoyar su actitud, participar en su emoción...

(M. Benedetti, "Dos formas de influir", en *Marcha* 9/6/67).

(13) V. al respecto, las afirmaciones de H. Weinreich en su libro *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*, 1964 (ahora en español, *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*, Madrid, Credos 1968) sobre la necesidad de distinguir entre una "sintaxis de la lengua hablada" y una "sintaxis de los textos".

(14) Aunque acá el "sí" se puede ver como reforzador de "en esa época" y no del verbo que sigue.

...eso eran los Traglia, unas marionetas italianas, el desecho, el rezago del fascismo, los sobrevivientes de un oropel caduco, de una mentira remilgada; pero fascinante, *eso sí*...

(M. Traba, *Las ceremonias del verano*, p. 90).

2.4.1.2. "sí que"

Esta forma cumple la misma función que el simple "sí". Sirve para realzar aún más el enunciado. Compárese, por ejemplo, "El niño *si* juega" con "El niño *si que* juega". Igualmente, hay otros tipos de "incorporación contextual" (como dice Tichý): "por supuesto que", "desde luego que", etc. Es usual en la lengua hablada: "En esta Facultad de Educación *si que* cabría...". "Aquí *si que* están baratos los tomates", etc. De un reportaje a cierto personaje de la política uruguayo: "¿Qué es Ud. ante todo? Político, dirigente, profesional o nacionalófilo? —Esa *si que* es una pregunta difícil..." (*Extra*, 22/5/67); "Entonces *si que* aprovechamos para filmar y sacar fotos" (*La Mañana*, 19/2/67). No sólo en la lengua hablada. Veamos un ejemplo tomado de Cervantes, nuevamente:

Esa *si que* podrás tener en precio
que es Alonso de Salas Barbadillo
a quien me inclino y sin medida aprecio

(*Viaje del Parnaso*, estrofa 33).

2.4.2. "Si" iterativo

La encontramos casi exclusivamente en la lengua literaria, y es utilizada a los efectos de reforzar algo que se ha afirmado anteriormente. Evidentemente la partícula se encuentra fuera de la oración, lo cual queda marcado gráficamente por el hecho de ser incorporada siempre entre comas:

Hubiera sido grotesco, *si*, positivamente grotesco, que Ana Karenina se lanzara desde una pasarela, el bello traje de Vivien Leigh como un paracaídas desde el techo de los vapores, le da una risa loca y unas ganas de hacer algo

(M. Traba, *Las ceremonias*... p. 34).

Al volver una tarde del liceo
supe de la muerte inmerecida
nueva que me causó tal desengaño
que derramé una lágrima al oírlo.
Una lágrima, *si*, ¡quién lo dijera!
Y eso que soy persona de energía

(N. Parra, *La cueca larga y otros poemas*, p. 19).

Vamos Pablito, vomitá si tenés gana y quéjate lo que quieras, yo estoy aquí, *sí*, claro que estoy aquí, el pobre sigue dormido pero me agarra la mano como si se estuviera ahogando

(J. Cortázar, *Todos los fuegos el fuego*, p. 99).

Felizmente llegó un cheque de América, un día el Fiat paró con ese ruido estruendoso de motores y depositó un cheque y ella, el niño y el perro, *sí*, el perro con la canasta en la boca salieron del almacén verdaderamente triunfantes

(M. Traba, *ibid.*, p. 102).

Algunos ejemplos con la partícula “no” en la misma posición y con la misma función que cumple en los ejemplos anteriores:

sin embargo no se olvidará, *no*, nunca, el instante en que desembarcó en Génova después de 15 días del viaje más absurdo del mundo...

(M. Traba, *ibid.*, p. 87).

Tampoco recuerdo, *no*, lo que eran ellos
esa harina previa
esa bolsa *nueva*
pero antes de *nueva*
esa armonía

(R. Echevarren Welker, *El mar detrás del nombre*, p. 26).

2.4.3. Marca de enunciado negativo

Este es quizás uno de los usos más peculiares de la partícula en español. Paradojalmente, se la usa como refuerzo de una oración negativa; semánticamente ha perdido totalmente su valor original de afirmación. Aunque no es muy común, se suele oír “El niño *sí que no* juega”. Puede darse incluso la contraposición inmediata de “*sí*” y “*no*”. “Aquí *sí no* hace calor”. El caso contrario, enunciados positivos marcados enfáticamente con la partícula *no*, no se da. Un ejemplo de un texto sobre el lunfardo:

Sobre lo que *sí no* existe ninguna discusión alrededor de la presunta cuna del lunfardo, es que ésta se originó en Buenos Aires...”

(E. R. del Valle, *Lunfardología*, p. 43).

De estos diferentes tipos que hemos tratado de describir, el que más nos interesa es el caracterizado en 2.4.1. y 2.4.1.2. Hay otros tipos que hemos obviado por razones de espacio. Como resultado final de estas breves observaciones, podemos decir que su función estilística es la “mise en relief” dentro del español. La oposición normal es ϕ /no, mientras que la que se realiza con fines estilísticos y que como tal aparece frecuentemente en la literatura es *sí/no*.

CeDInCI

LOS AMIGOS DE ALFONSO REYES

por

ERNESTO MEJÍA SÁNCHEZ

El egoísmo manda morir primero que los seres amigos, por no sufrir ese desgarrón en el ánimo; Alfonso Reyes hasta en esto fue generoso: se dejó morir al final, cuando ya sus más entrañables lo habían abandonado y él mismo se sintió desfallecer de cuerpo presente en cada uno de ellos, además de haber padecido experiencias mortales en carne propia, como aquella vez en que se creyó morir ("Cuando creí morir", fechado en enero de 1953 y publicado póstumamente en *México en la Cultura*, 3 de enero de 1960, N° 564, pp. 1 y 12). Un hombre como él, que se pasó la vida escribiendo públicamente en prosa y verso, es natural que haya confiado a los ojos ajenos el testimonio personal de los golpes que la muerte le dio en sus amigos queridos: discursos fúnebres o conmemorativos, elegías, recuerdos o memorias, menudean en los volúmenes publicados de sus *Obras Completas*.

Pero Reyes dejó también el rasgo íntimo de sus duelos en un *Diario* que hasta ahora no ve la luz y es probable que por muchos años continúe clausurado a la curiosidad. Sin embargo, un grupo de amigos (Joaquín Díez-Canedo, Arnaldo Orfila Reynal, Ali Chumacero, Manuel Calvillo y algún otro) tuvimos acceso al *Diario* de Reyes, a pocos días de su muerte, y alguien propuso, para inferir la calidad autobiográfica y literaria del texto, con vista a una posible publicación, hacer en él ciertas calas cronológicas que sin duda la comprobarían. Quienes asistimos a esa prueba formamos enseguida, a sugerencia de Manuelita Reyes, la viuda, una Sociedad de Amigos de Alfonso Reyes, ente de peculiares vínculos con la vida y la obra del escritor. Los ahí presentes no imaginaron nunca que las entradas del *Diario*, convocadas por ellos mismos, constituían el documento primordial de otra Sociedad de Amigos de Alfonso Reyes, de existencia más firme aún, por más que esos amigos hubieran desaparecido antes que el mismo Reyes.

Las entradas del *Diario*, consultadas en desorden, según aparecieron ciertas fechas en la memoria de los amigos, aquí se examinarán en estricta cronología, y, publicadas por vez primera, servirán

para mostrar el núcleo afectivo de que brotaron otras páginas de Reyes, bien conocidas y estimadas ya. No siempre puede ofrecerse al público un experimento literario y vital como éste; aunque el escriba o redactor de estas noticias voluntariamente ha limitado su previsión a la de armonizar los textos inéditos con la obra conocida de Reyes, para que el lector vea por sí solo el paso del mundo afectivo al literario, no desdeñará la historia particular de estas amistades, mientras la prudencia de la extensión lo permita. Pero ya que significaron tanto en el Alfonso Reyes íntimo, que todos deseamos conocer, que se nos perdone por anticipado si no somos alguna vez demasiado lacónicos.

Los primeros amigos muertos que Reyes lamentó fueron Amado Nervo y Luis G. Urbina; cuando murió el primero, Reyes todavía no comenzaba su *Diario*, pero el material amistoso y la elegía pueden verse en sus respectivas *Obras completas* (II, pp. 1174-1184; y X, pp. 82-84). Las relaciones de Reyes con Urbina duraron más de un cuarto de siglo; por lo tanto su documentación es abundantísima. Las he referido en parte al referirme a "Las dedicatorias manuscritas de Urbina" (*Cuadernos de Bellas Artes*, julio de 1964, pp. 28-34). El primer amigo español que Reyes perdió fue Enrique Díez-Canedo; los treinta años de frecuentación y epistolario han sido ya relatados por Bárbara Bockus Aponte (*Boletín Alfonsino*, Montevideo, invierno de 1966, pp. 3-6), que aquí se sintetizan hasta llegar hasta el final elegíaco (6 de junio de 1944). Entre los amigos que Alfonso Reyes conoció y trató durante los diez años de su etapa madrileña (1914-1924), quizá ninguno tan entrañable para él como Enrique Díez-Canedo. Mayor que Reyes, también en diez años, amigaron pronto en la prensa literaria y en la vida cotidiana, de igual a igual. En el erudito Centro de Estudios Históricos y en las divertidas "Burlas literarias" de la revista *Índice* fraternizaron, sencillamente. Opiniones y decires de Díez-Canedo, noticias de su cercanía, abundan en las *Simpatías y diferencias*. Ya de 1916 es la dedicatoria de *Rubén Darío en México*, toda una carta, aunque todavía se impone el "usted". En 1920 envió Reyes el original de la *Sala de retratos*, de Díez-Canedo, a las ediciones de El Convivio, con un recado a Joaquín García Monge, su director, aquel costarricense ejemplar, que lo publicó de inmediato.

Por junio de 1924, estando Reyes en México, fue entrevistado sobre sus obras y proyectos. Una de sus "Respuestas" es bien reveladora de aquella alianza amistosa: "Dejé en Madrid —dice— los originales de un libro de ensayos breves que se llama *Calendario*. . . Mi amigo Díez-Canedo me hace el favor de corregir las pruebas. Quien haya hecho otro tanto para el libro de un compañero, sabe lo que debo a este hombre sin par" (*Obras Completas*, IX, 451). Dos años más tarde, en París, tuvo Reyes una racha testamentaria y dirigió una "Carta a dos amigos", enero de 1926; a Enrique Díez-Canedo, en Madrid, y a Genaro Estrada, en México, da las instrucciones necesarias para la organización de sus obras en caso de muerte: "Atención, En-

rique, por si muero en Europa. Atención, Genaro, por si muero en América. Porque ustedes han contraído ya, sin remedio, la enfermedad de ser mis amigos en vida y en muerte. Conviene ponernos de acuerdo desde ahora. ¡Sufré uno tanto, después, para interpretar las voluntades del poeta muerto!" (*Idem*, 475).

El destino quiso otra cosa, la contraria. Reyes fue el editor póstumo del mayor volumen de Díez-Canedo: *Letras de América* (1944). El antiguo compañero de aventuras editoriales en Madrid, veinte años antes, como los "Cuadernos Literarios"; el colega diplomático en el Buenos Aires de 1936; el que lo acogió en La Casa de España en México, desde 1939, escribió a su muerte unas páginas de prosa dolorida, "Ausencia y presencia del amigo", que todavía no figuran en las *Obras Completas* de Reyes, pero que se publicaron en su día más de una vez (*El Hijo Pródigo*, 15 de julio de 1944, N° 16, pp. 9-10, y *Litoral*, agosto del mismo año, N° especial de homenaje a Díez-Canedo, pp. 37-39).

El propio día del deceso, escribió Reyes en su *Diario* inédito estos renglones, que luego juntaremos con el "Epicedio" en verso, dedicado a su amigo en el mismo mes: *México, martes 6 de junio, 1944. A las seis, reunión de creación del Centro de Estudios Literarios del Colegio de México. Hacia el final, llegó la noticia de la muerte de mi Enrique Díez-Canedo, que en vano quisieron ocultarme, de cuya casa vengo con el alma deshecha.*

En la primera estrofa del "Epicedio", que Reyes sólo se atrevió a publicar cuatro años después (*Rueca*, verano de 1948, año V, N° 18, pp. 3-4; *Obras Completas*, X, 223-224), ¿no hay como un eco de la ocultación de la noticia? *Brotó, oscuro, entre las cruces, / canto, y vuela sin gemido / para que nada disuene. / Apaguen todas las luces, / hablen paso y comedido, / según conviene.*

Al día siguiente, escribió Reyes en su *Diario: México, miércoles 7 de junio, 1944. . . A mediodía enterramos a nuestro Enrique en el Panteón Español. Palabras de adiós de González Martínez. . . Escribí a Juan Ramón Jiménez y a Pedro Henríquez Ureña sobre la muerte de Enrique Díez-Canedo. . . En estas cartas a Juan Ramón y a Enrique Ureña encontraríamos seguramente otras explosiones del corazón de Reyes, pero, como dijo Díez-Canedo de las cartas de Rubén Darío, "la hora del epistolario está todavía muy lejos" (*Letras de América*, p. 80). Sin embargo, además de las páginas elegíacas de "Ausencia y presencia del amigo", que debieron ingresar en su día en *Grata compañía* (1948), junto a las dedicadas a Antonio Caso y Pedro Henríquez Ureña, Reyes dejó otros recuerdos, privados o públicos, sobre su amigo Díez-Canedo. En el *Diario*, por ejemplo, encontramos este breve apunte: *México, martes 11 de marzo, 1952. Tarde: visita de Sol Arguedas de Rubin. Me acordé de La visita del sol, libro de mi pobre Enrique Díez-Canedo.* Al cumplirse el primer decenio de la desaparición del amigo español, Reyes escribió una carta a Julián Calvo, para que éste la leyera en el homenaje que el Ateneo*

Español de México le tributaria en ese aniversario; la ha publicado completa Bárbara Bockus Aponte, y de ella extraemos estos renglones como remate:

"Hace diez años que se nos fue nuestro inolvidable Enrique Díez-Canedo, y con él, se nos fue un tesoro, cuyo valor cada día se aprecia más... Enrique ha sido mi primer amigo de Madrid. Lo conocí a fines de 1914, cuando la resaca de la vida me llevó a la tierra española. Lo perdí en junio de 1944, cuando a él lo había traído entre nosotros una catástrofe semejante. Los treinta años de feliz amistad que nos unieron, de íntimo trato, de afinidad, ora en Madrid o en París, ora en Buenos Aires o en México, representan a mis ojos unos de los dones más nobles que debo a mi buena fortuna, una de las experiencias más puras y hermosas de mi tránsito entre los hombres".

No pasarían dos años de la muerte de Díez-Canedo sin que Reyes sufriera una pena semejante con la pérdida de Antonio Caso, su amigo y compañero desde los tiempos de la Escuela Nacional Preparatoria y del Ateneo de la Juventud, de la Sociedad de Conferencias y de las veladas de Santa María. El Reyes de Madrid, en dos ocasiones por lo menos, recordó esa época de su primera juventud, en que Caso presidía la nueva hornada, no por su edad, pues nacido en 1883 era apenas el hermano mayor, sino que "su elocuencia, su eficacia mental, su naturaleza irresistible, lo convertían en el director de la juventud" (*Obras Completas*, IV, p. 305). En la "dedicatoria" de *El Suicida*, dirigida a "aquella generación de jóvenes", se refiere a "la biblioteca de Antonio Caso, que era el propio templo de las musas" y a su "intenso fervor mental" (*Idem*, III, p. 302). A mediados de 1924, Reyes regresó temporalmente a México, en espera de un nuevo destino diplomático; Caso lo recibió entonces con palabras ejemplares, que equivalían a una consagración nacional (*Páginas sobre Alfonso Reyes*, I, Monterrey, Universidad de Nuevo León, 1955, pp. 64-67).

A su vuelta definitiva a México, Reyes redactó aquel arranque de memorias que constituye *Pasado inmediato*, donde el nombre de Antonio Caso aparece constantemente, ya como fecha histórica, ya como caracterización del quehacer filosófico más elevado: "No hay una teoría, una afirmación o una duda que él no haya hecho suyas siquiera un instante, para penetrarlas con aquel íntimo conocimiento que es el amor intelectual" (*Obras Completas*, XII, p. 205). Compañeros también en la edad madura, fueron ambos fundadores de El Colegio Nacional; y, a la muerte de Caso, tocó a Reyes, a nombre de ese instituto, darle la despedida en la tumba y decir el discurso en el homenaje del 6 de junio de 1946. Veamos estos hechos en el *Diario* de Reyes.

México, miércoles 6 de marzo, 1946... Alfonso Caso departía alegremente con nosotros. Al llegar a su casa, se encontró con Antonio que, tras dos ataques consecutivos de angina de pecho, murió hacia las 7 p. m. Ahora son las dos de la madrugada del jueves 7. Vuelvo

de casa de mi Antonio abrumado de pena. ¡Todo lo que se me va con él, y también a nuestro país, no es para dicho!

Sin embargo, tuvo que decir unas palabras improvisadas en el sepelio, que quizás sean, reconstruidas, las que fechadas en el mismo marzo de 1946 aparecieron en *Cuadernos Americanos* de mayo-junio, con el título de "En memoria de Antonio Caso" (*Obras Completas*, XII, pp. 153-156). Algunas frases de esta pieza proceden sin duda del empuje oratorio, por la construcción oral y el sentimiento a flor; también por un *también*, que se desliza sin mayor lógica en el texto escrito y que sí tenía su razón íntima en el orador, que no mucho antes sufrió la pérdida de otro amigo singular: "No contábamos con que también Antonio Caso había de morirnos. Acabábamos de dejarlo en plena salud... Valíamos más, porque él nos acompañaba. Nos consolaba que existiera, que estuviera aquí, al alcance de la mano" (*Idem*, p. 153). Otros pasajes parecen elaborados a posteriori, como los que intercalan citas del propio Reyes, opiniones sobre Caso que ya figuran en "Rubén Darío en México", y en la "dedicatoria" de *El Suicida*, que ya referimos. Otro, llega incluso a recordar el momento del entierro, si bien para engazar un verso del Sr. Mallarmé (*Le Tombeau d'Edgar Poe*): "Aquella tarde lluviosa, de crudos nubarrones y ráfagas inelementes, acompañamos al cementerio los restos del gran mexicano, que cada día aparecerá mayor y mejor, *tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change*" (*Idem*).

Empero, lo más feliz de estas páginas brotó de la última frase del *Diario*, que hemos citado arriba. Todo aquello que no era para dicho, trató Reyes de decirlo, por lo menos de decirlo, de esta suerte: "Con él se nos ha ido mucho más que un hombre, mucho más que un amigo: acaso una época, acaso una actitud de la mente y de la conducta... Inolvidable, para quienes disfrutamos el privilegio de su intimidad, el calor que comunicaba a nuestros ideales nacientes, en aquellos días de las campañas juveniles en busca de una cultura más humana y más generosa... Antonio Caso representa toda una era mexicana... A hombres como éste corresponde, de generación en generación, el evitar que se desgare la tela, siempre en trama, de nuestra conciencia nacional. Así ha de contemplarlo la historia. Esta luz no puede extinguirse, y vivirá como fuego interno en el corazón de todos los mexicanos. Mucho tiempo ha de pasar antes de que el polvo se organice para construir otra figura semejante" (*Idem*, pp. 153-155).

(Una observación, por muy lateral que sea, siempre vendrá bien para explicar el estilo de Reyes, aun en sus puntos más personales, como es el caso de la cita anterior. Una imagen casual (telar; conciencia nacional) puede tener en Reyes orígenes muy remotos en su obra o en la ajena, hasta llegar a perderse de vista. Procede por ampliación del sujeto y por trasmutación del material de la imagen; con certeza moral nos atrevemos a afirmar que esa eficazísima "tela, siempre en trama, de nuestra conciencia nacional" parte de

uno de los *Motivos de Proteo*, de Rodó: "Mientras vivimos está sobre el yunque de nuestra personalidad", pensamiento que encontramos subrayado por Reyes en el ejemplar autografiado que le envió el uruguayo en 1909 y que citó Reyes de memoria a lo largo de su obra copiosa (IV, p. 273; VI, p. 324; XIII, p. 97; y XVII, p. 478). *Al yunque* se titula precisamente uno de sus libros póstumos (1960), ensayos en su mayor parte sobre la creación literaria).

México, miércoles 13 de marzo, 1946... El pasado jueves 7 de marzo 1946 enterramos a Antonio Caso. Hablé en su tumba breves palabras improvisadas a nombre del Colegio Nacional y del Colegio de México. Me fui a Cuernavaca a descansar. La pena no me deja. Volví antes de ayer, y desde ayer tarde mi salud da tumbos.

México, domingo 12 de mayo, 1946. Apenas acabo de preparar un elogio de Antonio Caso para descubrir dentro de unos días su retrato en El Colegio Nacional, cuando —ocupado gratamente en traducir fragmentos de la *Chanson de Roland*— ¡me llega la noticia de la muerte súbita, en Buenos Aires, de Pedro Henríquez Ureña! Me voy quedando como la espiga de Heine, olvidada por el segador en medio del campo. Pedro falleció ayer día 11. De noche, visita de Alfonso Caso para convenir en algunas medidas que México debe tomar en vista de este duelo. Naturalmente, me he pasado la tarde enfermo. Telegrafianto pésames a Isabel y a Max, etc.

Señalemos de paso que los duelos referidos afectan la salud de Reyes, pero no deja de trabajar en lo suyo como fue su costumbre. A los dos meses justos de darnos noticia de las "breves palabras improvisadas" en la tumba de Caso, que creemos reconstruidas bajo el título de "En memoria de Antonio Caso", lo hallamos dejando apenas la pluma con que escribió el discurso en "Honor a Caso", que pronunciaría el 6 de junio de 1946 en El Colegio Nacional, homenaje efectuado a los tres meses de muerto el filósofo mexicano, ocasión en que se descubrió su retrato hecho por José Clemente Orozco. Ambas piezas oratorias de Reyes pasaron a su libro *Grata compañía* en 1948 (*Obras Completas*, XII, pp. 153-156 y 157-162, respectivamente). La última ofrece en una página tres asuntos que deseamos tratar por separado.

Hace poco, mi amigo Enrique González Casanova me ha llamado la atención sobre un aspecto de la obra de Reyes que la critica ha descuidado: su contacto sapiente y cordial con las artes plásticas, particularmente con la pintura y el dibujo, que a veces llega al mimetismo descriptivo de la más subida calidad. En "La vida en la obra de Alfonso Reyes" (*Humánitas*, Monterrey, N. L., 1961, N° 2, pp. 356-357) he subrayado cierto procedimiento pictórico de Reyes, a propósito de "La moza del turbante" de Vermeer de Delft, suerte de "trasposición" visual llevada a la literatura, que linda con el poema en prosa, como quisieron los modernistas. Tales aciertos son numerosos en Reyes, en prosa y verso, y es tiempo ya de echar una mirada sobre ellos.

Por el fragmento citado del *Diario* hemos visto que Reyes ya sabía que sus palabras en "Honor de Caso" se pronunciarían en El Colegio Nacional momentos antes de la develización del óleo de Orozco; y dada su amistad con el pintor es indudable que haya visitado su estudio con anticipación y detenimiento suficientes para hacer por adelantado en la ceremonia una tan eficaz y activa "memoria" del retrato. Como documento secundario no podemos evitar aquí un testimonio personal: la primera vez que vi a Reyes, venía él conversando dramáticamente con Orozco por la Alameda de México. González Casanova, que me acompañaba en ese momento, me ha refrescado la fecha de ese encuentro inolvidable: febrero de 1945, cuando se cernía sobre México la Conferencia Panamericana de Chapultepec, origen de la desasosegada actitud de esos dos Grandes del Espíritu. Veamos cómo Reyes supo retratar el arte y el retrato de sus amigos: "Hoy es ya [Antonio Caso] un retrato en la galería de los varones ilustres. Y el pincel de José Clemente Orozco ha captado —como él sabe hacerlo— aquel instante magnético en que se fruncían los labios de Antonio; la cara, en toda su hispida bravura, se entregaba a la confrontación de esa Medusa que es la idea; y mientras germinaba la saeta de la palabra justa, la ardiente mirada parecía templar el arco. Admiraréis, en la efigie que ahora va a descubrirse, la tensión religiosa, el patetismo profético que, de pronto, animaban al muñeco humano con aquellas amenazas divinas de que habla en diálogo platónico" (*Obras Completas*, XII, p. 161).

El párrafo siguiente nos revela aquel también que pendía de un sujeto no declarado en la primera pieza fúnebre sobre Antonio Caso, y, aún más, nos lleva al laboratorio íntimo del propio Reyes, pues el 12 de mayo de 1946, según lo hemos visto, ya daba por terminada su oración en "Honor de Caso" y se reponía *gratamente* con la traducción de unos fragmentos de la *Chanson de Roland*, cuando le llegó la noticia de la muerte de Pedro Henríquez Ureña; así que tuvo que reanudar, más bien prolongar, la oración que había concluido con la trasposición del retrato de Caso por Orozco, para rendir tributo público a sus amigos desaparecidos: "La muerte ha sido cruel, en estos últimos tiempos, con las letras hispanoamericanas, y se ha cebado singularmente en sus portaenseñas. No es ocasión de levantar una lista fúnebre, pero no resisto a la tentación de mencionar, en estos momentos, siquiera los nombres de otros dos compañeros que se nos han ido quedando en las posadas del camino. Hace poco, fue nuestro Enrique Díez-Canedo, el americano de España. Y hace todavía menos, mientras se redactaban estas líneas, nuestro Pedro Henríquez Ureña, el dorio de América, cuya evocación es aquí, de veras, inevitable, por los muchos vínculos juveniles que lo unieron con Antonio Caso" (*Idem & ibidem*).

Si en el *Diario*, al saber la muerte de Henríquez Ureña, todo el sentimiento se vuelca en un recuerdo de Heine, que luego veremos historiado, en la cita anterior vale apuntar que la frase "el dorio de

América” también tiene su historia particular. En *Pasado inmediato* (septiembre de 1939), Reyes, al evocar las virtudes intelectuales de Pedro Henríquez Ureña en la época del Ateneo de la Juventud y al citar algunos testimonios contemporáneos, dice escuetamente: “Díaz Mirón, que lo admiraba, le llamaba *el dorio*” (*Idem*, p. 205). Y en la “Evocación de Pedro Henríquez Ureña” (mayo de 1946), dando ese juicio por sabido, lo explicita de esta manera: “Es ya un lugar común que el estilo de Pedro Henríquez Ureña acertó a vencer las disciplinas del equilibrio dorio” (*Ibidem*, p. 168). Entre las dos últimas citas hay que situar, pues, “el dorio de América”, que figura en el discurso en “Honor de Caso”; sin embargo, la semilla original de la frase procede de más lejos. En 1916 recoge Reyes por primera vez el juicio de Díaz Mirón al referirse al “ambiente literario” existente a la llegada de Rubén Darío en septiembre de 1910: Henríquez Ureña no podía faltar. “Era, de todos, el único escritor formado, aunque no el de más años... Díaz Mirón, que lo admira, le llamaba *dorio*” (*Obras Completas*, IV, p. 305). No se trata de una simple corrección de tiempos verbales, exigida por la muerte de Díaz Mirón en 1928, fecha intermedia entre 1916 en que se redacta “Rubén Darío en México” y el 1939 de *Pasado inmediato*; se cumple aquí un proceso paradigmático: un dorio, el dorio, el dorio de América. Así crecen o proliferan en Reyes los bienes propios o los dones cercanos.

Como ejemplo análogo viene a cuento la relación pormenorizada de “la espiga de Heine” (*Die Nordsee, in fine*), que se presenta por vez primera en una serie de artículos históricos que sobre el siglo XIX publicó Reyes en *El Sol* de Madrid (1919-1920); en 1952 vinieron a constituir la *Historia de un siglo*, cuyo cap. XIII (7 de agosto de 1919) dice así al final del primer párrafo: “Y entonces, como la espiga de Heine que el segador ha olvidado en mitad del campo, se destacó de pie entre aquella multitud implorante la figura del rey Federico Guillermo de Prusia, el monarca luterano, que no hallaba dónde poner los ojos” (*Obras Completas*, V, p. 140). De un asunto histórico lejano pasa la imagen a ilustrar uno de los pasajes más íntimos de la pluma de Reyes; el último párrafo de la *Oración del 9 de febrero* [de 1913, muerte de su padre el general Bernardo Reyes], escrito once años después que el capítulo citado, en el primer Buenos Aires, 20 de agosto de 1930, reza de esta manera (y el verbo no es lugar común, porque se trata de una *Oración*): “Cuando la ametalladora acabó de vaciar su entraña, entre el montón de hombres y de caballos, a media plaza y frente a la puerta de Palacio, en una mañana de domingo, el mayor romántico mexicano había muerto. Una ancha, generosa sonrisa se le había quedado viva en el rostro: la última yerba que no pisó el caballo de Atila; la espiga solitaria, oh Heine, que se le olvidó al segador” (Edición póstuma, México, Era, S. A., 1963, p. 23). Abramos ahora el *Diario*, a 12 de mayo de 1946: *Me llega la noticia de la muerte súbita, en Buenos Aires, de Pedro Henríquez Ureña! Me voy quedando como la espiga*

de Heine, olvidada por el segador en medio del campo. Y volvamos luego al texto interrumpido o continuado cuando llegó la noticia: “Y hace todavía menos, mientras se redactaban estas líneas, nuestro Pedro Henríquez Ureña, el dorio de América... La muerte reclama cada día más lugar en nuestro pensamiento, y empezamos a sentirnos como aquella espiga de Heine, olvidada por el segador en mitad del campo” (*Obras Completas*, XII, p. 161). La yerba pisada por el caballo de Atila nos llevaría más lejos (*Idem*, VIII, 165, y XI, 189 y 470). Todo esto es más que un *leit-motiv*; son los datos que requiere una estilística en profundidad, lejos aún de avizorar.

México, viernes 17 de mayo, 1946: Cumplí 57 años. Escribí una “Balada de los amigos muertos”, villonésca, prosaica y sentida, pensando en E. Díez-Canedo, A. Caso y P. Henríquez Ureña.

Aunque la “Balada” figura en la *Constancia poética* de Reyes, a esta hora es necesario citarla, restringiéndonos a los versos más sentidos a nuestro parecer y dejando lo villonésco y prosaico en puntos suspensivos (*Obras Completas*, X, pp. 225-226).

... No son los años, que yo no me arredro,
los que me traen dolor y desmedro:
son los amigos que el tiempo me roba.
Tras de las puertas arrima su escoba,
y ahuyenta a Antonio y a Enrique y a Pedro.

Me voy quedando sin más compañía
que las reliquias y que los retratos.
¡Claras memorias, dulcísimos ratos!...
¿Dónde se fueron tan plácidas horas?
¡Llora, alma mía, que es justo si lloras!
¿Adónde están Pedro, Antonio y Enrique?
... ¿A dónde estáis, regocijos de un día?

¿A dónde están Pedro, Enrique y Antonio?...
Musa que escuchas sellados los labios:
suelta el lamento y entona el responso.
De Antonio y Pedro y Enrique y Alfonso,
perdura el necio, perecen los sabios.

No eran los años, los 57 que cumplía ese 17 de mayo de 1946 en que escribió su “Balada”, los que le traían “dolor y desmedro”, sino la muerte de sus amigos, como se ve por las anotaciones del *Diario*. Desde el 6 de marzo, día de la muerte de Caso, se vio como acosado por la pena moral de su pérdida y por los consiguientes males de la salud, hasta el 31 de mayo, fecha en que lee la “Evocación de Pedro Henríquez Ureña” y busca tabla de salvación en la escritura de sus memorias. Tres meses de constante duelo en el corazón, removido

aún más por la expansión de la oratoria fúnebre o por la íntima "Balada de los amigos muertos", lo hacen apuntar muy brevemente, en la última fecha, las actividades del día. Sin la menor efusión, ya cansado por el dolor y sus rememoraciones, Reyes deja ver apenas en escuetos rasgos el paso psicológico que va de la lectura elegiaca para el público a los recuerdos juveniles que se vierten ya en memorias personales.

México, viernes 31 de mayo, 1946: *Acto en Bellas Artes, de la Secretaría de Educación [Pública], en honor de Pedro Henríquez Ureña, donde lei mi "Evocación de Pedro Henríquez Ureña". Trabajando mucho en mis memorias.*

Aquella "Evocación de Pedro Henríquez Ureña", fechada en mayo de 1946, fue escrita seguramente entre el día 12, en que de noche recibió la visita de Alfonso Caso "para convenir en algunas medidas que México debe tomar en vista de este duelo", las cuales se concretarían en la velada de Bellas Artes, donde Reyes leyó su "Evocación" el día 31, y en el breve volumen de *Páginas escogidas*, de Pedro Henríquez Ureña, que llevan como prólogo la "Evocación" (México, Secretaría de Educación Pública, 1946, pp. III-XIV; "Biblioteca Enciclopédica Popular, N° 109), y poco antes del acto de Bellas Artes, o, más posiblemente, entre el 17, fecha de la "Balada" y el 31, noche de la lectura de la "Evocación"; aunque el hecho de que el colofón de las *Páginas escogidas* lleva también fecha del 31 de mayo de 1946, lleva a pensar que esa pieza de reyes fue concluida y entregada a las prensas por lo menos unos días antes del fin de mes.

Ya sabemos que la "Evocación de Pedro Henríquez Ureña" pasó a *Grata Compañía* en 1948 y después al volumen XII de las *Obras Completas* de Reyes; en lo que no hemos reparado es que esa "Evocación" desató el flujo de memorias juveniles de Reyes, porque toda ella es en efecto el testimonio de su amistad con Henríquez Ureña y el reconocimiento de sus deudas intelectuales para con él, de tal manera, que al encontrar a Reyes el 31 de mayo "trabajando mucho en mis memorias", no hacía más que proseguir el natural movimiento de la pluma al impulso de las remembranzas. Al referirse Reyes a aquel despilfarro generoso de Henríquez Ureña en favor del aprendizaje de sus amigos y discípulos, señala "algunas aficiones, y desde luego, la epistolar... Sus cartas, de que quedan por ahí volúmenes..." (*Obras Completas*, XII, p. 166), como una continuación devota del magisterio perenne del maestro dominicano. Cómo no iba a recordar Reyes que entre Henríquez Ureña y él se intercambiaron un poco más de tres centenares de cartas, que en verdad dan para un volumen ejemplar, caso único por el número y la calidad en el inmenso epistolario de Reyes.

Caso también único, entre todos los escritos de Reyes, aquel que él mismo nos narra en su artículo "Encuentros con Pedro Henríquez Ureña" (septiembre de 1954): "...lo tengo junto a mí para siempre, desde aquel día de mayo, 1946, en que se derrumbó repentinamente

durante uno de sus diarios viajes de Buenos Aires a La Plata. Desde ese día, no se me aleja. Hablo con él y lo interrogo. Y cuando quiero quejarme del mundo, le dirijo mensajes, como esa "Carta a una sombra" que distribuí entre mis amigos hace hoy precisamente un año" (*Marginalia*. Tercera serie 1940-1959. México, El Cerro de la Silla, 1959, p. 22). Es decir que el epistolario siguió después de la muerte y que esta última carta de Reyes para Henríquez Ureña sólo circuló en vida de Reyes privadamente; como homenaje póstumo a ambos maestros, ha publicado esa "Carta a una sombra" Emmanuel Carballo en su "Diario" del suplemento literario *Diorama de la Cultura (Excelsior*, México, 13 de noviembre de 1966).

Por su parte, Henríquez Ureña fue de los primeros en reconocer las virtudes literarias de Reyes al dedicarle sus "Días alciónicos" (enero de 1908; pieza recogida después en *Horas de estudio*. París, Ollendorf, 1910, pp. 3-5). De lejos y en inglés escribió "A Mexican Writer" (*The Minnesota Daily*, Minneapolis, 1° de marzo de 1918, vol. XIX, N° 80; recogido, pero no traducido aún, en Alfredo A. Roggiano, *Pedro Henríquez Ureña en los Estados Unidos*, México, 1961, pp. 156-159), sobre el Reyes poeta y el ensayista de *El Suicida* y de la *Visión de Anáhuac*. De la época bonaerense data el ensayo sobre "Alfonso Reyes" y toda su obra hasta esa fecha, pero insistiendo siempre en el Reyes poeta, ahora dramático en *Ifigenia cruel (La Nación*, Buenos Aires, 2 de julio de 1927; y después en los *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*. Buenos Aires, Babel, 1928, pp. 119-133). Páginas de juicio intachable, que no excluyen el recuerdo jugoso de la primera juventud compartida ni la revelación de la "historia íntima" en la *Ifigenia*, pero sin compadrazgo de amigo o de colega, de lo que era incapaz "el dorio de América".

La "Carta a una sombra", aunque referida a la circunstancia política argentina de 1953, contiene movimientos afectivos y procedimientos peculiares y permanentes en el Reyes de la madurez. Desde luego, el título está relacionado con el final o despedida de la carta y ambos a su vez con la XI rapsodia de la *Odisea*, muy presente en el tratadista de *Religión y Mitología griegas* que por entonces acometía esos trabajos: "Mi inolvidable Pedro Henríquez Ureña: A ti que pasaste en la Argentina tus últimos años y allá fuiste a morir, tras de marcar en México la imborrable huella de tu paso, a ti quiero dirigir mis quejas... Llegan de Buenos Aires muy tristes noticias... Al firmar esta carta, llegan todavía nuevas y lamentables informaciones... Te abrazo con el cariño de antaño, aunque te me escapes de entre los brazos, como a Odiseo el espectro de su madre".

No cabe mayor ternura. El Odiseo mexicano, con sentimiento filial, vuelca en el "espectro" o "sombra" ("sombra o sueño", dice la versión de Segalá, preferida por Reyes) de su amigo desaparecido las aflicciones que lo aquejan por el destino aciago de la Itaca argentina que compartieron en dos temporadas. Inicuos pretendientes se han apoderado ya del palacio y cometen destrozos y fechorías. Reyes

bajó al Hades para confiar estas miserias a su amigo, pero a la despedida, la sombra de Henríquez Ureña se le escapa, como Anticleia, "de entre los brazos" (*Odisea*, XI, 204-209). Por esos mismos días, Reyes escribía en su *Religión griega* una frase análoga, pero nada afectiva, dentro de la circunspección del tema: "Odiseo trata de abrazar a la sombra de su madre, y ella se le va de los brazos, pues —explica el poeta— tal es la *dikee* (lo que sucede) cuando perecemos los mortales" (*Obras Completas*, XVI, p. 101).

Que se nos excuse la publicidad de estos fragmentos íntimos en pro del conocimiento de ciertos modos espirituales de Reyes. Repito que no siempre se cuenta con indicios tan reveladores del ejercicio privado de un escritor. Los que el mismo Reyes llamó estímulos de la creación literaria pueden partir de los más diversos o encontrados horizontes de la realidad y el escritor de raza podrá aprovecharlos —ordenarlos, aquilatarlos y expresarlos— según la economía de su genio particular; pero si se conocen y estudian pueden también revelar al neófito, al aficionado y aun al crítico, algunos secretos de la trabazón interna en que se conjugan la vida y la obra de un escritor, algo quizá más allá del mero examen de estilo y del proceso verbal acostumbrado.

VIANA Y SU SITUACION ECONOMICA A TRAVES DE SU CORRESPONDENCIA

A) LO ECONOMICO Y LO POLITICO.

Pese a que Javier de Viana militó desde muy joven en las filas del Partido Nacional, en algunos momentos de su vida, angustiado por su inestable situación económica, buscó un acercamiento con el tradicional oponente: el Partido Colorado. Los testimonios de la preponderancia de lo económico sobre lo político en ciertas etapas de su vida, quedan aclarados en las cartas que transcribimos a continuación. Ellas corresponden a un amplio período que va desde 1896 (Revolución del Quebracho), hasta 1916, veinte años durante los cuales Viana vive más en Buenos Aires que en Montevideo. La última responde al momento inmediatamente anterior a su viaje definitivo a Montevideo para hacerse cargo de una sección en el recién fundado "EL PAIS" (1918).

Viana mezcla varias veces su vocación política con una falta de la misma o una renuncia a sus ideas solamente debida a la necesidad de lograr algún puesto de la administración colorada. Posteriormente, su actividad desde las páginas de EL PAIS, dejaría en claro su posición.

Buenos Aires, febrero 14 - 1896.

Mi querida mamá:

Esta es la segunda carta que te escribo sin haber tenido contestación alguna, con harto pesar por cierto.

Permíteme, queridísima mamá, que te pida disculpas humildemente por no haberte dicho de una vez cuál era mi resolución, pues mi corazón de hijo, y el inmenso cariño que te tengo me hacía doloroso el participarte el triste al par que sagrado deber que me arrastra a seguir las huellas de mi padre cuya idolatrada memoria no he olvidado jamás y Carlota es testigo que te escribo con lágrimas en los ojos, marcharía gustoso de morir por mi patria si el presentimiento de no volverte a ver, lo que Dios no permita jamás, no me destrozara horriblemente el corazón.

Tú sabes, queridísima mamá, todo lo mucho que te quiero, como a mi buena Deolinda y mi querido Nicasio, y tú comprendes también cuánto debo sufrir al encontrarme lejos de ti y de los seres a quien amo, pero comprenderás también lo sagrado del deber que cumplo, como hombre y como ciudadano y no me echarás en cara el paso que he dado, pero yo espero que pronto podrá volver a abrazarte con la satisfacción de no haber desmentido el claro nombre de mi padre y el honor de haber sido un hombre honrado y pundonoroso como tantas veces me lo has recomendado.

Muy en breve debo partir, no creo que a correr muchos peligros, aún cuando no considero exenta de peligros la determinación que he tomado y el corazón me dice que nos volveremos a ver para ser felices no separándome jamás de ti.

Marzo 10 - 1904.

A las fuerzas de mi mando. Permitase salir del ejército por razones de salud al Sr. Dn. Javier de Viana.

APARICIO SARAVIA.

Secretaría de la Presidencia
de la República

Montevideo, diciembre 5 de 1909.

Sr. Dn. Javier de Viana
Hotel Central.

Distinguido señor:

Anoche trasmití su pedido al Sr. Presidente de la República, quien me expresó de nuevo sus propósitos de atenderlo, siempre que ello le fuese posible. Me indicó un puesto que tal vez no demore mucho en quedar vacante, y para cuyo desempeño, él lo recomendaría gustoso; pero yo no puedo responderle si a Ud. le convendría, aún cuando entre nosotros, es muy solicitado por estudiantes de Derecho y Abogados.

Por esto, y como ya tuve ocasión de manifestárselo, creo oportuno que Ud. mismo hable con el Sr. Presidente, para dejar así, más prontamente resuelto este asunto.

Si Ud. puede demorar su regreso a Buenos Aires, hasta el miércoles, yo le procuraré una audiencia para ese día a las 11 a.m.

En caso contrario, y aún cuando mañana lunes, es día de recibo para los señores legisladores, yo trataré de que el edecán de servicio anuncie su visita al Sr. Presidente, después de las 11.30 a.m.

Rogándole una respuesta sobre este particular, lo saluda con su consideración más distinguida.

EMILIO BARBAROUX.

Montevideo, agosto 5 - 1914.

Caro Bertani:

Le escribo —pudiendo verlo a cada momento— porque no me siento con fuerzas para decirle verbalmente lo que tengo que decirle. Las dos cartas que le adjunto le demostrarán la situación en que me encuentro. Es el naufragio. Mañana no tendré con qué dar de comer a

mi mujer y a mis hijos. *Darles de comer*, así, en prosa vil, sin metáfora. En tales circunstancias me he acordado de uno que siempre fue buen amigo mío y que sabiéndolo un corazón noble y generoso, lo supongo capaz de tenderme la mano en el trance angustioso en que me encuentro. Esta persona es Domingo Arena. ¿Quiere ir a verlo, enterarlo de mi situación y solicitarle un puesto, el más humilde, el más insignificante que sea, lo necesario para comprar el pan y la carne para el sustento de mi familia?... Yo estoy, querido Bertani, "au bout de forces". Si esa mano amiga que solicito no se me tiende, líquido con media onza de plomo en el cerebro. Será cobardía, pero yo no tengo el valor para luchar por más tiempo contra la adversidad.

Espero de Ud. la contestación inmediata. Suyo afectísimo.

Buenos Aires, agosto 9 - 1916.

Caro Bertani:

Hace días le escribí una carta a Reyes, rogándole tratase de verlo al Dr. Viera, o por lo menos al Cnel. Borges, recordándole su promesa, pues mi situación se hace cada vez más angustiosa. En efecto: "Mundo Argentino", en un nuevo espasmo de economías, me redujo las colaboraciones a dos cuantos por mes (\$ 80 m/n.). Con eso pagaré el alquiler, y me quedan, para todos los gastos, los sesenta nacionales de "El Siglo". No hay más, no se consigue nada ni en diarios ni en revistas, a ningún precio. Usted sabe, caro amigo, que yo sólo sé ganar un peso con la pluma y faltándome mercado para mi producción se me presenta una situación horrible, pues usted no ignora que aquí es inútil esperar ayuda de nadie, ni obtener créditos. Reyes no me ha contestado y en vista de su silencio me decido a escribirle a mi viejo y buen amigo, rogándole interponga sus buenos oficios y sus amistades con Arena y otros oficialistas de influencia para ver si es posible salvarme de este amargo trance, obteniéndome algo ahí, según me lo prometieron repetidas veces. Podrían objetar que el presente político obliga a excluir a los blancos. Pero a usted y a ellos les consta que desde hace muchos años yo me he desligado de los partidos y estoy firmemente resuelto a no tomar la más mínima intervención en la política.

Espero que trate de verlo a Reyes y trate, de acuerdo con él, en buscar el medio de echarme una salvavidas. Pero ha de ser pronto, pues estoy con el agua al cuello, porque me estoy ahogando. Rogándole encarecidamente me conteste a la brevedad posible, y con mis sinceros afectos a todos los suyos, lo abraza su invariable amigo.

VIANA.

Dirección: Tucumán 2248.

En 1917, un año después de escrita esta carta, Viana vuelve definitivamente a Montevideo. De inmediato pasa a integrar la redacción estable del órgano del Partido Nacional fundado en esos días por Beltrán, Rodríguez Larreta y Aguirre, "EL PAIS". Desde la página editorial del mismo, y bajo la sección "Desde el fogón", fustigará sin tregua a los colorados y a su política de gobierno. En 1923, ingresa a la Cámara de Diputados elegido por el Partido Nacional por el Departamento de Canelones. Permanecerá en el cargo hasta pocos meses antes de su muerte en 1926.

B) VIANA Y LA ANGUSTIA ECONOMICA COMO CONSTANTE VITAL.

Este segundo grupo de cartas va desde 1902 a 1926, fecha de su muerte. Incluye algunas dirigidas a su hermana Deolinda, a su editor Bertani (la mayoría), y un grupo final de tres cartas recibidas por Viana entre 1925 y 1926, que testimonian el desenlace de su tragedia económica.

Probablemente el período más duro de todos sea el de 1914, época en que Viana sufrió una afección pulmonar que casi acaba con él. Lo delicado de su estado le impedía escribir y, como él mismo decía en una de sus cartas "yo sólo sé ganar un peso con mi pluma", su situación financiera era desastrosa.

La penúltima carta, la de Luis F. Guimaraes, testimonia a la vez, el afecto que sus correligionarios del Partido Nacional le tenían y el apoyo que de éstos recibió en sus últimos momentos.

Los Molles, mayo 19 - 1902.

Querida hermana:

Por haber estado enfermo no he contestado hasta ahora tu última carta (...). No tengo inconveniente en cederte la parte que me corresponde de la casa; pero no puedo mandarte poder, porque no dispongo de un solo peso para pagar el escribano. Para dar de comer a mi familia me veo obligado a ir vendiendo animales todos los días y eso mismo con dificultades (...).

Buenos Aires, enero 22 - 1914.

Caro Bertani:

Perdóneme que insista en molestarlo, pero me encuentro en una situación desesperante. Enfermo, sin trabajo en ningún diario, suprimido mi sueldito del gobierno de Corrientes por razones de economías, los dos muchachos sin empleo, sin recibir un centavo del hotel, estoy debiendo tres meses de casa (525 pesos), almacén, carnicero, panadero, etc... En una palabra: me ahogo sin remedio. Contésteme, dígame que puedo esperar y tal vez encontremos alguna solución soportable para los dos, sin que usted tenga que hacer una inmediata entrega del dinero, que yo sé que si no lo hace es porque sus negocios están igualmente entorpecidos. Le repito que tengo esperanzas de que usted pueda salvarme del angustioso trance en que me encuentro, sin sacrificios de su parte. Todo está en que hablemos y nos entendamos. Espero ansiosamente su respuesta, pero inmediata, porque en esta semana tiene que producirse la crisis.

A la espera, lo abraza afectuosamente su amigo de siempre.

Buenos Aires, julio 21 - 1914.

Caro Bertani:

A perro flaco todas son pulgas. El consentimiento del auxilio expresado en su telegrama, me ofreció la oportunidad de orillar —yendo

ahí—, la peligrosa situación económica —visperas de naufragio—, en que me encuentro. Pero, de pronto, mi salud se agrava, obligándome a guardar cama, por absoluta imposibilidad de moverme. Espero poder embarcarme para ésa el sábado. Si no lo hago será porque habré utilizado el boleto que tengo tomado para La Chacarita.

Buenos Aires, agosto 15 - 1914.

Carísimo Bertani:

Al reintegrarme a la prisión me apresuro a mandar afectuoso saludo al amigo por tantos conceptos querido y estimado.

Inmediatamente de desembarcar fui donde Vigil, quien me demostró, con lágrimas en los ojos, la absoluta imposibilidad de prestarme ninguna ayuda por el momento. En "La Nación" no hay nada que esperar, y en los otros diarios, idem. Hoy me cortan el gas, y el 20 la luz eléctrica y para fin de mes me desalojan. En mi ausencia mi gente se comió hasta el gallo, y mañana pensaban comer el gato. Ante tal ataque simultáneo ordené la inmediata concentración de mis fuerzas. Empecé por beberme una botella del exquisito vino con que usted me obsequió y ahora estoy estudiando mi plan de campaña, dispuesto a batirme con los enemigos que me embisten por los cuatro vientos. Al fin y al cabo, Javier de Viana no ha de ser menos Quijote ni menos soberbio que un César germánico. He recogido todos los ultimátums de mis acreedores y los he arrojado al canasto desdenosamente, dando, con ello por declarado el estado de guerra defensivo. ¿Qué le parece el gesto? "España", digo, Lasso de la Vega y yo, somos así. En mi Flandes se ha puesto el sol, pero me encuentro apercebido para pelear a la luz de la luna, como un gato que soy. Y concluyo, porque estoy tan afónico que no se me oye ni lo que escribo. Espero con ansiedad sus noticias. Mi afectuoso saludo a su esposa, un gran beso a la adorada Perlita, y un abrazo para usted de su invariable amigo.

Buenos Aires, diciembre 6 - 1914.

Caro Bertani:

Estoy enfermo, muy enfermo, muy enfermo, y en una pobreza negra, miseria casi. Le ruego mande cuanto antes los libros a fin de ver si puedo realizar unos pesos, pues créame que no le exagero al decirle que muchos días me encuentro en serios apuros para conseguir el miserable plato único que se sirve en mi mesa. Es una situación tan atroz, mi querido amigo, que siento agotarse mis últimas fuerzas morales. Espero pues no demore la remisión de los libros que es mi última esperanza.

Buenos Aires, noviembre 16 - 1914.

Querida hermana:

Tu telegrama fue un golpe de maza recibido en mitad del cráneo. Muy enfermo, atormentado por dificultades financieras que llegan al extremo de que a veces no sepa lo que vamos a comer en el día presente, la noticia que me transmitiste me derrumba, física y moralmente. ¿Qué ha ocurrido?... ¿Qué ha podido pasarle a Fructo? Yo no contesté ayer tu telegrama porque, aunque pareciera imposible, no disponía de 50 centavos y siendo domingo me era imposible recurrir a ningún amigo... si lo encontraba dispuesto a servirme. Mi más ardiente deseo habría sido embarcarme anoche mismo pero no puedo porque me es absolutamente imposible obtener unos pocos pesos para el viaje...

Agosto 8 - 1925.

Querido Indio:

Voy a ver si se puede hacer algo. Por ahora es difícil. ¿Cómo es que la venta de sus libros admirables no le produce? Yo no puedo resistir a la tentación de repetir sus cuentos en "Atlántida". Que los vuelvan a leer. Que recuerden siquiera lo no superado y ni siquiera sustituido por nadie. Su obra es un monumento imperecedero. ¿Cómo no se hace una edición completa o una edición selecta al menos de los cien mejores cuentos? Yo creo que aquí hallaría usted un muy buen editor. Usted no debería pensar en escribir; sino en que la enorme e inmortal producción lo ayude a vivir. Suyo

VIGIL.

Julio 2 - 1926.

Querido Javier:

Después de haber peregrinado, por distintos puntos, en procura de tus amigos y correligionarios, he podido obtener lo siguiente:

El Directorio acordó ayudarte con algo, y el amigo Ismael Cortinas ha obtenido una suma de unos \$ 200, que me los entregará el lunes a mí o a ti. Ahora bien. Puedes suponer que todo esto sólo lo hago por tí, que más que un amigo te considero un hermano, y espero que tú hagas algo por la *riña*. Es decir, que te alimentes un poquito.

Aunque tú no necesitas de tutores, porque ya *estás criadito*, me permito hacerte la siguiente proposición:

—Con cien pesos, pagas tus pequeñas cuentitas, lechero, carnicero, panadero. Algunos pesos la Nera, etc., y haces un buen surtido de artículos de primera necesidad. Los otros cien, yo tengo que hacer una combinación con mi sueldo, para poder darte, durante algunos meses, \$ 30 mensuales, o \$ 15 cada quince días. Con éstos y los pocos de García, *tú puedes ir tirando del carro de la vida*. Yo cancelaré, si no lo hacen los del Directorio, algo del Banco, y luego miraré la forma de ver por otro lado, para ir sosteniendo. Creo, que por ahora, no debes preocuparte por trabajar, para no molestar más tu organismo. (.....)

GUIMARAES.

Directorio del Partido Nacional - Montevideo
"Somos idea, la unión nos hará fuerza"

Montevideo, julio 6 - 1926.

Señor Dn. Javier de Viana
Distinguido correligionario:

Impresionados sus amigos del Directorio Nacionalista por su situación económica afligente, han resuelto que éste levante los trimestres vencidos de la hipoteca que lo apremia, y que cada uno de los miembros contribuya con su pequeño óbolo a calmar en algo su presente situación.

Tengo el gusto pues, de remitirle conjuntamente con la copia del recibo del Banco Hipotecario por los trimestres vencidos hasta el 31 de julio, la suma de \$ 263,51.

Quiera usted, recibir con ésta, nuestros cariñosos recuerdos al buen y noble correligionario.

LAMAS.

C) VIANA: ESCRITOR CONTRA-RELOJ.

Que Javier de Viana escribía casi siempre con la premura de la urgencia económica deja de ser novedad después de haber leído la correspondencia que hasta aquí hemos mostrado. Si además agregamos su propia frase de que "más de una vez escribí cuatro cuentos en tres horas", las cartas que siguen sólo darán nuevos elementos a este aserto.

Fundamentalmente durante su etapa argentina, Viana vivió al día, escribiendo contra reloj para comer cada día. Estas cartas, a Bertani y a su hermana, corresponden al período que como ya hemos señalado, fue el más difícil de todos: 1914.

Buenos Aires, julio 13 - 1914

Caro amigo:

Tendría gran conveniencia en estar ahí el próximo sábado. Entre otras cosas deseo proponerle la edición de un libro de poco costo y que considero de éxito pecuniario inmediato. Se trata de un tomo de cuentos "patrióticos", destinado a las escuelas. Yo creo que mis amistades con varios de las "gentes de arriba", me permitirán obtener un apoyo financiero del estado (...)

Buenos Aires, setiembre 15 - 1914

Mi querida Deolinda:

Un sinnúmero de preocupaciones —entre ellas la de buscar una casa más económica para mudarnos— y mi mal estado de salud, han sido las causas de mi demora en escribirte.

Conjuntamente con esta carta va una de Lalita, quien también tiene, la pobre, una enfermedad de trabajo encima. Por el momento no puedo serle más extenso, porque estoy muy ocupado concluyendo una comedia que debo entregar mañana a fin de ganar el puchero del mes (...)

Buenos Aires, octubre 23 - 1914

Querida hermana: Desde hace días tengo el propósito de escribirte, pero en parte mi persistente mal estado de salud, y en parte por exceso de trabajo, no he podido hacerlo antes. El 16 estrené "Los Chingolos", que tuvieron éxito muy mediocre. (...) Actualmente ensayamos en el Apolo, "A fuerza de fuerza", drama en un acto que parece ofrecer posibilidades de éxito. Veremos. Me disculpas que, por las razones expuestas, no sea más extenso (...)

Selección y notas de ALVARO B. LEMEZ

INFORMACIONES

ACTIVIDADES

AÑO 1968

Cátedra de Literatura Hispanoamericana. El prof. Angel Rama dictó su curso anual sobre el tema "Lo real y lo fantástico en la narrativa hispanoamericana". Complementariamente dictó un cursillo libre de dos meses sobre el tema "La narrativa realista de Gabriel García Márquez".

Seminario de Literatura Hispanoamericana. Debido al número de alumnos y a la variedad de orientaciones, el Seminario a cargo del prof. Angel Rama se dividió en dos seminarios alternos, sobre los temas: "Estructuras generacionales en la literatura hispanoamericana" y "La cuentística de Julio Cortázar".

Metodología de la crítica y la investigación literarias. Fue dictado por la profesora Mercedes Rein sobre el tema "Análisis estilístico de textos hispanoamericanos".

Curso libre. El Dr. Adolfo Prieto, contratado por el Departamento de Literatura Hispanoamericana, dictó un curso anual sobre el tema "Una década crucial de la literatura argentina: 1920-1930".

Cursillo de conferencias. El Dr. Noel Salomon de la Universidad de Burdeos dictó un ciclo de tres conferencias sobre los siguientes temas: "La sociología de la literatura al servicio de la historia literaria: el problema del nacimiento

de la novela en América, *El Periquillo Sarmiento*"; "La estilística y el estudio ideológico al servicio de la historia literaria: el *Facundo* de Sarmiento"; "La búsqueda de las fuentes al servicio del estudio de la elaboración estética: *El Siglo de las Luces* de Carpentier".

AÑO 1969

Cátedra de Literatura Hispanoamericana. Funcionó en régimen semestral, del siguiente modo: el prof. Angel Rama dictó un semestre sobre el tema "Poesía y política en el modernismo"; en el otro semestre el profesor Angel Rama se refirió a "Cien años de soledad de G. García Márquez" y la profesora Mercedes Rein al tema "Julio Cortázar y la literatura vanguardista argentina: estructuras narrativas y coordenadas históricas".

Seminario de Literatura Hispanoamericana. Bajo la dirección del prof. Angel Rama. Se consagró al estudio de "La poesía postmodernista en América Hispana: César Vallejo".

Metodología de la crítica y la investigación literarias. La profesora Mercedes Rein dedicó el curso al tema "Formalismo y estructuralismo". El curso de este año, por resolución del Consejo de la Facultad, fue declarado obligatorio para todos los alumnos de la Licenciatura de Letras.

Licenciatura en Letras (Hispanoamericana). El nuevo plan de la Licenciatura de Letras de la Facultad de Humanidades y Ciencias, aprobado en 1969 por el Consejo Central Universitario, instituyó plurales especializaciones para los alumnos, a partir del cumplimiento de un año básico común de tipo introductorio. Entre las seis especializaciones está Literatura Hispanoamericana, que en adelante abarcará cuatro años, —además de un primero introductorio—, con un total de dieciocho cursos anuales, correspondientes a treinta y seis semestres. El plan de estudios es el siguiente:

Año básico: Análisis y composición literarios; Lengua y Literatura Latinas I; Lengua y Literatura Griegas I; Introducción a la Lingüística; Extensión de la Lengua Española.

Segundo año: Metodología de la investigación literaria; Literatura Hispanoamericana I; Historia Americana; Literatura Española.

Tercer año: Literatura Hispanoamericana II; Literatura Uruguaya; Una literatura moderna a elección.

Cuarto año: Literatura Hispanoamericana III.

A las asignaturas indicadas se agregarán otras cinco, optativas para el estudiante, que elegirá de la siguiente nómina: Literatura Hispanoamericana IV, Estética, Lengua y Literatura Latina II, Antropología Cultural, Estilística, Literatura Francesa, Literatura Uruguaya, Literatura Italiana, Literatura Española,

Lingüística Romance II, Historia del Uruguay.

Cátedra de Literatura Hispanoamericana. En cumplimiento de las disposiciones del nuevo plan, se crearon dos cursos paralelos: para los alumnos de segundo año a cargo de la profesora Mercedes Rein y para los de nivel superior a cargo del prof. Angel Rama. El tema común de ambos cursos fue el período 1910-1940 de la literatura hispanoamericana, dedicándose el primero a "El teatro argentino: Armando Discépolo y Roberto Arlt" (prof. M. R.) y el segundo a "La novela regionalista y social: Azuela, Rivera, Gallegos" (prof. A. R.).

Seminario de Literatura hispanoamericana. Bajo la dirección del prof. Angel Rama fue consagrado a "Técnicas narrativas en la novela hispanoamericana actual".

Metodología de la investigación y la crítica literarias. También para el año 1970 este cursillo fue dispuesto como obligatorio para los estudiantes de Letras, quedando a cargo de la prof. Mercedes Rein.

Centro Bibliográfico. Fue instituido por el Departamento de Literatura Hispanoamericana un Centro Bibliográfico a cargo del ayudante Sr. Alvaro B. Lémex. Dicho Centro está destinado a recoger y fichar materiales críticos sobre autores, corrientes, obras hispanoamericanas, con destino a los alumnos de la Licenciatura para la preparación de trabajos de pasaje de curso y tesis.

PUBLICACIONES

El Departamento de Literatura Hispanoamericana ha editado cuatro cuadernos conteniendo estudios ya publicados y agotados o contribuciones originales. Son los siguientes:

1. Carlos Real de Azúa: *José Vasconcellos. La revolución y sus bemoles.*
2. Adolfo Prieto: *El martinfierrismo.*
3. Angel Rama: *Los poetas modernistas en el mercado económico.*

4. Alvaro Barros-Lemez: *Índices de "El Mercurio de América".*

Están en preparación los siguientes cuadernos:

5. Mercedes Rein: *Nicanor Parra y la antipoesía.*
6. Francois Bourricaud: *El tema de la violencia en "Yawar Fiesta".*
7. Estudios sobre Juan Carlos Onetti.

ADVERTENCIA

Este número de la *Revista Iberoamericana de Literatura* debió aparecer en 1968 para conservar la periodicidad anual, al menos. Su aparición en 1970 da testimonio de las dificultades de las finanzas universitarias, de sobra conocidas dentro del país.

Tal retraso nos ha obligado a confeccionar más de una vez la revista, ya que las colaboraciones entregadas fueron siendo publicadas en otras revistas perdiendo su carácter inédito. Pedimos disculpas a los autores por esta demora.

COLABORADORES

ANTONIO CANDIDO fue profesor por muchos años de la Universidad de Sao Paulo, lector de literatura brasileña en la Sorbona y en Harvard, autor de *Formação da literatura brasileira.*

ERNESTO MEJÍA SÁNCHEZ, nicaragüense, es profesor de la Universidad Nacional Autónoma de México, ensayista y preparador de ediciones, a cargo del archivo de Alfonso Reyes para su publicación.

ALFRED MACADAM es egresado de Princeton y profesor actualmente en Yale University.

MARÍA TERESA GRAMUGLIO, argentina, discípula del Dr. Adolfo Prieto, egresada por la Universidad del Litoral, Rosario, Argentina.

SILVERIO MUÑOZ es ayudante de literatura hispanoamericana en la Universidad de Concepción, Chile.

ADOLFO ELIZAINCÍN es asistente del Departamento de Lingüística de la Universidad de la República. Uruguay.

ELEONORA BASSO y ALVARO B. LÉMEZ son estudiantes de esta Facultad, colaboradora y ayudante, respectivamente, en el Departamento de Literatura Hispanoamericana.

SE TERMINO DE IMPRIMIR EN
IMPRESORA URUGUAYA COLOMBINO S.A.
JUNCAL 1511 — MONTEVIDEO — R.O.U.
EL 10 DE NOVIEMBRE DE 1970.

CeDInCI

CeDInCI

SECRETARÍA DE ECONOMÍA
ESTADOS UNIDOS MEXICANOS
ESTADO DE GUJARAT
ESTADO DE GUJARAT

CeDInCI

CeDInCI

CeDInCl

CeDInCl

CeDInCl