

EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL

OBRA SELECTA



EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL

OBRA SELECTA

*Selección, prólogo,
cronología y bibliografía*
LISA BLOCK DE BEHAR

BIBLIOTECA



AYACUCHO

PRÓLOGO

A Manuel Ulacia, poeta, testigo de un tiempo distinto

Escrever sobre escrever é o futuro do escrever.

HAROLDO DE CAMPOS

Revenons à la chose même, c'est-à-dire au fantôme. Car ce texte raconte une histoire de fantômes.

JACQUES DERRIDA

La causa es posterior al efecto, el motivo del viaje es una de las consecuencias del viaje.

JORGE LUIS BORGES

LA VIOLENCIA DEL COMIENZO

LA INSCRIPCIÓN muestra el comienzo y lo dice, advierte sobre su propia violencia y la expone. Formulada por Blanchot a propósito de la naturaleza de la obra de arte, de la realización literaria en particular, "la violencia del comienzo" es cita, cifra y clave de esta introducción. No sólo alude al consabido desconcierto de quien se dispone a escribir sino, aparentemente opuesto, al estupor frente a la infinitud de páginas escritas, frente a la desmesura de una obra literaria y periodística que registra y recorre el paisaje cultural desde antes del medio siglo, una labor crítica que se extiende por más de cuatro décadas pródigas en acontecimientos y en los excesos de la información que los difunde.

Antes que a la fractura del comienzo, la frase de Blanchot, alude al vínculo que se crea entre quien escribe y quien al leer —que es elegir— debe escribir a su vez, padeciendo los apremios de una inclusión y exclusión obligadas, dentro de la multiplicidad de posibilidades que el copioso expediente de un autor inabarcable acumula.

Esta introducción se propone examinar la obra de Emir Rodríguez Monegal, su vida literaria; será necesario limitar la profusión de sus escritos críticos y biográficos e intentar distinguir entre ambas nociones

Derechos exclusivos de esta edición
© BIBLIOTECA AYACUCHO, 2003
Apartado Postal 14413
Caracas - Venezuela - 1010
Hecho Depósito de Ley
Depósito Legal lf 50120038002449 (rústica)
Depósito Legal lf 50120038002450 (empastada)
ISBN 980-276-364-0 (rústica)
ISBN 980-276-365-9 (empastada)

Dirección Editorial: Oscar Rodríguez Ortiz
Asistencia Editorial: Clara Rey de Guido
Producción Editorial: Elizabeth Coronado
Corrección de textos: Henry Arrayago,
Aída Presilla, María Amparo Pocoví,
Estela Aganchul

Diseño de colección: Juan Fresán
Diagramación: Editorial Sentido
Fotolito electrónico: Desarrollos
Compumedia
Impreso en Venezuela
Printed in Venezuela

de diferenciación difícil. La iniciativa supone "admitir ser derrotado desde el comienzo"¹, renunciar al acopio exhaustivo, a las definiciones demasiado claras; el propósito, más documental que imaginativo, testimonial y hermenéutico, no renunciará al misterio de las letras ni lo descubrirá. Una vez más, reitera las incertidumbres de la iniciación, la perplejidad frente a la discontinuidad antológica, frente a los quebrantos biográficos a los que su persona, desde el nacimiento —el 28 de julio de 1921 en Melo, Cerro Largo, Uruguay— y su obra, al final de la década de los cincuenta, fueron sometidas, en su país, desde entonces y todavía ahora.

Ante la vastedad y variedad de su obra crítica dedicada a la interpretación y elucidación de distintas formas artísticas: cine, teatro, pintura, sólo se atenderá su quehacer literario, su escritura en torno a la escritura, la duplicación reflexiva del universo literario que abre, abarca y afianza en distintas ciudades: Montevideo, Buenos Aires, Londres, París, México, Caracas, Río de Janeiro, San Pablo, Nueva York, New Haven, durante radicaciones más o menos prolongadas, donde la prodigalidad de su tarea literaria ha quedado impresa en publicaciones de diversa naturaleza y periodicidad o en la memoria de los atentos testigos que asistían a sus cursos y conferencias.

Sorprende al lector de hoy la vigencia de sus notas literarias que eran de actualidad, la certeza sumaria de innumerables reseñas que correspondían a prolongadas lecturas, la penetración de sus análisis y la animada erudición de sus críticas, que aparecen bajo distinto rubro en las páginas dedicadas a crónicas de libros, a coordinaciones editoriales —más los prólogos que requieren, la profundidad de las entrevistas, lúcidas y amenas a la vez. Una producción que se multiplicaba paralelamente en tareas de investigación, en cursos, conferencias, coloquios y congresos. Las iniciativas periodísticas de colaboración o dirección de secciones especializadas, contemporáneas a sus libros fundacionales, los libros sobre libros, el infinito literario abreviado ágilmente en una suma crítica a disposición de un lector consecuente que, sin proponerse el oficio crítico, ignora que lo ejerce o a disposición de las exigencias disciplinarias del lector más académico.

Desde numerosas universidades, en diversos idiomas, el acopio de materiales que abarca su horizonte cultural provoca una estupefacción que la descripción del inventario no atenúa, al contrario. La aproximación heurística enfrenta un discurso que, si bien deriva necesariamente de discursos precedentes, promueve al mismo tiempo el advenimiento de una nueva discursividad. Más de una vez, su gestión crítica dio por iniciada una nueva época cultural, tanto en el Uruguay, donde consolidó la Generación del 45, que aún permanece como razón de

conflictivas nostalgias o, veinte años más tarde, en la instauración de un *Mundo Nuevo*, desde París.

La fundación de esa revista formalizó la inauguración de un período notable dentro de la literatura latinoamericana, el último hasta ahora, ya que desde entonces no se ha definido ningún otro con las características de excepción que presentó la literatura del así llamado *boom*, un apelativo que no le pertenece y deplora.

Teorizando, en forma paralela, sobre la cuestión de las generaciones y periodizaciones —nociones que en tanto cuestionan formas de inserción de la literatura en la historia o, al revés, le preocupan recurrentemente— puso en movimiento literario una época o dos. "Un crítico no puede inventar una literatura", dice Emir, ponderando la crítica profesional de José Enrique Rodó² y lo vuelve a decir en otra oportunidad, en un ajuste de cuentas, después de más de siete años de ejercicio al frente de la sección literaria de *Marcha*³, donde continuaría siete años más. No es extraño, sin embargo, que un filósofo oriente el pensamiento de todo el mundo o casi (como decía hace poco Gilles Deleuze de su maestro). Otro tanto o más podría decirse del magisterio de Emir, ya que su ejercicio crítico, su docencia y publicaciones definieron movimientos nacionales y latinoamericanos. Una enseñanza ecuménica, decisiva para la formación de generaciones de estudiosos con los que estuvo en contacto en su país o en otros países, profesores y críticos que la reconocen explícitamente y siguen formando a quienes no conocieron esa enseñanza directa y también a quienes, utilizándola con beneficio dudoso, suelen desconocerla y depredarla.

Habría que decir que Emir escribió demasiado, como él había dicho antes de Alfonso Reyes, distinguiendo el ejemplo de "felicidad verbal o imaginativa" de su maestro. Por eso cabe preguntarse ¿por dónde empezar?, como se preguntaron quienes, desconcertados por la magnitud de la iniciativa que acometían, no eludieron el compromiso de fundar una discursividad que los justificara.

Desde el momento en que se partió de Blanchot se podría seguir con sus orientaciones para recorrer el extenso espacio literario donde la figura de Emir sigue en emergencia. Sería un procedimiento adecuado para sortear la linealidad civil de etapas biográficas, revisadas por sus recuerdos y olvidos en *Las formas de la memoria*⁴, interrumpidas abruptamente por su muerte o por el esquematismo de cronologías, que no abundan en sus estudios, y abordar, entre varias posibilidades, su vida y su obra, por el final.

"¿Por qué la muerte? Porque es el extremo. Quien dispone de ella, dispone extremadamente de sí"⁵ y Emir dispuso en extremo, minuciosamente, desmesuradamente, de ese final que fue su muerte.

sistemáticamente la organización de los restantes, convencido de que el recuerdo con que administraba el tiempo pasado no sería diferente del proyecto que comprometería el tiempo por venir. Pero le faltó tiempo o le sobró memoria. El plazo para terminar su labor no le fue otorgado.

Grave y risueño, a punto de morir, sin solemnidad, sin fuerzas, llegó a Montevideo atendiendo, con deferencia semejante, honores y obligaciones, a interlocutores de renombre o circunstancialmente anónimos, entre conferencias y entrevistas que nadie sentía como despedida sólo porque Emir, como siempre, hacía planes. Estaba enfermo, dolorosamente delgado pero no había envejecido: el mismo cabello negro, la palidez cetrina de la piel tensa sobre los pómulos angulosos, subrayaban los rasgos de una efigie criolla, un oriental que seguía conciliando la circunspección aforística del gaucho con la agudeza epigramática de Oscar Wilde. A diferencia de su modelo discutiblemente inglés que, en tanto que artista se desempeñaba como crítico¹¹, Emir era el crítico como crítico y desde la tautología de ese estatuto de intermediación, desde un "medio" que abarcaba otros medios, se deslizaba con facilidad hacia los demás órdenes en juego: el autor, el lector, el narrador, el personaje.

Más allá de los honores y la desgracia que progresaban en esos días, esa imperturbabilidad gaucha, entre criolla y británica, también desdramatizaba la desdicha en ironía. A pesar de la enfermedad y sus estragos, conversaba animadamente, multiplicando la sutileza de las observaciones, la precisión de datos, cuentos y bromas que tendían una cortina de humor, sustrayendo la enfermedad a la evidencia, la brevedad perentoria de una vida a la calamidad de la partida doble que estaba a punto de emprender: ni la debilidad del cuerpo transparente, casi fantasmal, ni las urgencias del trance llegaban a atenuar el prodigio de la inteligencia, las precisiones de una memoria infalible. La firmeza de la réplica no restaba gracia a la claridad y la dignidad del gesto, que ofrecía la felicidad de su presencia en calma, desvanecía cualquier amago de piedad de un testigo proclive a sentirla en esas circunstancias.

Como si ya hubiera concertado un pacto con la inmortalidad, parecía refrendarlo al pasar, sólo "para hacerse el vivo"¹², al pie de la letra o, en más de un sentido, simular la diversión o simular la vida, concordar un contrato insidioso, sobrehumano, desmesurado, al borde de la muerte, casi más allá. Es esa visión del "ideograma de sí mismo" que impresiona a Haroldo de Campos¹³, conmovido por la esquematización austera, enjuta, de su figura despojada. La abstracción de su aspecto espectral exponía por última vez al hombre de letras que seguía siendo y el secreto, al que esa imagen ideogramática del poeta brasileiro, agregaba la sutileza de un finísimo rasgo más.

Dos veces natural, la naturalidad que no fingía, atajaba la solemnidad protocolar o el encomio de sacrificios trágicos o de epopeya nacional, por un sarcasmo leve que no hacía caso de la hazaña, del esfuerzo del viaje, sobrehumano, ni del coraje del retorno, ni intentaba dar una explicación, ya que tampoco se planteaba el enigma de su regreso, que no dejaba de ser varias veces *extraño*: hacía años que Emir extrañaba el Uruguay, años durante los cuales el país lo había extrañado de manera diversa. Extraño demasiado extraño, el valor, que es coraje y estima, crecía en el cruce de varios mitos. Era el protagonista de una situación sin antecedentes y, sin embargo, su discreción le restaba importancia, sencillamente, no lo hacía ver, no se hacía ver.

Después de más de diez años de ausencia, desprovisto de documentación uruguaya, censurado por los acosos de la dictadura contra la que se pronunció más de una vez, silenciado por los dogmatismos de una oposición más rival que partidaria, una uniformidad demasiado compacta que venía dominando el espacio cultural y mediático, ocupando los vacíos dejados por los crímenes de la persecución y el exilio. Excluido por militares y militantes, las circunstancias en que se producía su regreso no hacían de este un ejercicio académico más sino la añadidura —el sentido es evangélico— de su misión literaria, el arquetipo de una gesta a su pesar, que adelantaba un eterno retorno no sólo porque volvía, como había retornado otras veces, sino que ocurría casi accediendo a la eternidad. Según su argumento, sólo cumplía con la palabra que había empeñado en abril de 1984, en la Sterling Library de Yale University, el recinto de una biblioteca monumental que parecía ser, sin alardes ni sorpresa, la sede de un laberinto conocido, su morada habitual.

Invitado a participar en un seminario sobre "La desconstrucción en América" que tendría lugar en Montevideo, en junio de 1985, se había comprometido a asistir siempre que se verificara el restablecimiento de la democracia en un Uruguay que ya estaba definiendo su necesaria institucionalización en esos meses cuando, efectivamente, volvió a instalarse en marzo de 1985.

El proyecto se había presentado con los mejores auspicios: la finalización de la dictadura, la expectativa del regreso, el entusiasmo por intervenir en un seminario de teoría literaria con presencia de sus colegas de Yale (J. Hillis Miller, Geoffrey Hartman), la amistosa afinidad con Jacques Derrida justificó la disposición de una generosidad entre pares. La admiración intelectual y el afecto recíproco con Haroldo de Campos, la concurrencia de otros amigos, contribuían a particularizar las características excepcionales de un encuentro al que Emir, sin embargo, parecía atender con similar dedicación a la dispensada a los cente-

nares de coloquios donde había brillado la irónica penetración de su sabiduría crítica, la provocación polémica de su consabida severidad.

La enfermedad, la cirugía, los duros tratamientos, impidieron que el programa del seminario se cumpliera en forma simultánea y en la fecha prevista; hubo postergaciones pero, con una diferencia de semanas, todos los invitados, sin excepción, presentaron sus cursos y conferencias. Amortiguando esa dispersión inevitable, Haroldo habló de un "diseminario"¹⁴, que el conocido pensamiento de Derrida y uno de los títulos de la bibliografía de Emir propiciaban. Desmejorado y complacido a la par, llegó pocos días antes de la fecha fijada para su conferencia. Sereno, pronunciaba nuevamente un espléndido elogio de la literatura, entre dos mundos, otros esta vez, rodeado de un aura sobrenatural que iluminaba su presencia como si accediera a un más allá, pero consentido, familiar y cercano. Iniciada la conferencia, la sencillez de su silueta todavía elegante, sus observaciones teóricas agudas y mordaces, el sarcasmo con que las modulaba, restituían a la tarea literaria, la intensidad y concentración de su finalidad primera: el goce.

Sin embargo, más que sus observaciones sobre la desconstrucción o sus testimonios sobre quienes la forjaron, su participación fue "la lección de Emir", la elección de un maestro. Entre la vida y la muerte, optó por volver, volver a enseñar donde había empezado, a presentar los antecedentes de una teoría que no debía sistematizar pero, sobre todo, no dudó en pasar una prueba, en el sentido iniciático del término, que las circunstancias volvían paradójal.

Disminuido su peso hasta los huesos, agotadas sus fuerzas, apenas podía caminar. Los médicos del hospital de Yale le habían advertido sobre los riesgos del viaje a Montevideo, contra un esfuerzo que acortaría el plazo de una vida breve. Aun así, decidido como en el segundo de un sueño, no dudó. Agenda su agonía, no hace caso de los avances insoportables del cáncer y prevé sistemáticamente los pasos de un calvario feliz: con Haroldo de Campos, lacónico, acongojado, con Selma Calasans, compañera de años con quien se casará en el hospital de New Haven, adonde regresó sólo para apurar sus cuatro últimos días. Más tarde vendría João Alexandre Barbosa, colega y amigo. En Montevideo quiso ver más de una vez a su primera mujer, Zoraida Nebot, la madre de Georgina y Joaquín, sus dos primeros hijos; a su segunda mujer, Magdalena Gerona, a Alejandro, su tercer hijo; a la prima que evoca con cariño en *Las formas de la memoria*. Amigos y familiares llamaron a diario desde Estados Unidos, desde México y Argentina, viajaron desde Brasil, lo acompañaron hasta el fin. Centro de la reunión, era su voz de siempre la que se oía, pequeña, soslayando con una ironía suave la inminencia de una despedida que eran varias, con la gracia

de una de esas "Conversational Pieces" de Hogarth, alegraba un cuadro concurrido de personajes variados, unidos por los recuerdos que refería, los comentarios, proyectos, dichos, con la naturalidad de su humor, como si nada más ocurriera que el deleite del encuentro.

EL MUNDO TERMINA EN IMÁGENES

En un par de días pudo cumplir con el ritual del peregrino: recorrer los caminos transitados, ver por sí mismo el lugar que permanece, volver a ver o, simplemente, confirmar la existencia de los lugares que marcaron su pasado, contemplando las reliquias, las que quedaron seguirán quedando. Nunca había conducido un vehículo pero, como recuerda Manuel Ulacia¹⁵, su eficiencia de copiloto solía guiar a quien conducía, desposeído momentáneamente de su condición de conductor, del dominio de su vehículo, de los trayectos habituales, de sus propios sentidos. Daba todas las instrucciones, con la impaciencia autoritaria de quien, de antemano, juzga impropia la maniobra ajena. Acompañado por Haroldo, silencioso, por Selma que, dócil a sus indicaciones, sacaba fotos, celebrábamos una ceremonia de culto a la ciudad, estremecidos por las estaciones de esa pasión serena. Dirigía la marcha hacia los lugares de otro tiempo, adelantaba los recuerdos que precipitarían las imágenes: su casa en la Calle Osorio, Zoraida con los chicos, los cursos de literatura, la entrega diaria de artículos a los periódicos, los manuscritos interminables, los programas editoriales, las investigaciones, los amigos, las polémicas frecuentes y durísimas. Se detiene frente a la fachada de la casa blanqueada; cuenta sin interrupción y sin distraerse la historia de una ciudad en un par de frases como epitafios. Será necesario bordear una larga arboleda, apreciar el perfil de los cipreses entrecortados por el gran portón abierto donde, sin cruz, sobresale la roseta nítida en hierro forjado. Ya había empezado noviembre, las copas de los arcos enramaban el borde del muro del Cementerio Británico. No cambió nada, no había nadie y, desde el auto detenido, no era difícil reconstruir el recorrido diario de varias décadas atrás, el apuro de las notas editoriales, la puntualidad de las clases en varios liceos, en el bachillerato, en el Instituto de Profesores donde dictaba literatura inglesa y norteamericana, las idas a *Marcha*, como colaborador primero y después director de la página literaria durante diecisiete años, a las librerías de viejo, a las exposiciones, a los espectáculos, a los clubes de cine. No le sorprende que recuerde sus numerosas conferencias sobre literatura nacional y comparada, o sobre cine, previas a las funciones especiales los domingos de mañana temprano que, antes

que el film, justificaban desplazarse hasta la sala del Cine Luxor. No olvida las dificultades para la edición de revistas, el trabajo estimulante en las imprentas; la conversación abarcaba una época, la ciudad, el orbe. Poco después, Haroldo escribiría "ningún conversador más virtuoso en la variedad de los temas y en la fascinación constante de su charla —que sin embargo no dejaba de lado el arte de escuchar—; ningún profesor o conferencista más hábil para cautivar a su auditorio y suspenderlo del hilo insinuante de su discurso, del filamento magnético de su palabra"¹⁶.

Desgranaba anécdotas de encuentros y desencantos, iniciativas y decepciones, pasiones y traiciones; la historia de un hombre iba descubriendo la historia de una ciudad. Alternaba órdenes asegurándose que las imágenes fotográficas coincidieran con la escena de sus recuerdos, con la perspectiva imposible de otros años: ¿exigía tantas precisiones para fotos que no llegaría a ver o bien intentaba ordenar de antemano cuadros de un montaje ajeno? Desde el Cementerio Británico había que bajar al puerto del Buceo, la belleza tranquila de la bahía había quedado fijada ahí como en la lámina de un calendario. Selma debía apresurarse en fotografiar una casa casi colonial; las ruinas de una mansión frente a la Plaza Varela se animaban con sus ocurrencias interminables; la Playa Ramírez vista a medias por la risa, el Parque Hotel donde murió Amado Nervo se asoció al recuerdo de otras visitas menos trágicas. Cerca de la Calle Juan Manuel Blanes, la foto de esa otra casa demasiado *art nouveau*, muestra exagerada del estilo que enriqueció con ritmos de sueño la arquitectura de la ciudad, sinuosidades ornamentales que desdibujan la nitidez de sus líneas, la carga decorativa de metáforas materiales que había sabido analizar en sus escritos: la puerta altísima y tallada, los pomos de bronce repujado, la boca del buzón que replica el ondulado motivo de las líneas mayores; imposible no reparar en la armonía voluptuosa de las curvas que enmarcan la fantasía en proporción a la altura del dintel, el misterio de los postigos entreabiertos, los pequeños balcones vacíos de hierro forjado, la desigual penumbra del zaguán, los escalones de mármol, los laterales brillantes de azulejos, los cristales tallados de la puerta cancel; la balaustrada en la azotea incompleta, parcialmente tapiada pero aún a salvo de la demolición y los desafueros del progreso. Ni los materiales de la restauración logran romper el equilibrio de la cornisa, perfecta, aunque la fachada, demasiado pintada, contrasta con el blanco nuevo sobre las antiguas molduras. Emir compara los detalles de la decoración interior que no ve con la que recuerda, duplicando los ángulos fantásticos de una escenografía de verdad.

Quiso dedicar una vista más prolongada, desde el auto, al mítico Instituto Alfredo Vázquez Acevedo, "los claustros de la sección Preparatorios" que menciona en su prólogo a las *Obras completas* de Juan Carlos Onetti¹⁷. Como el novelista que dirige los pasos de su personaje para hacer de una ciudad un día y de ese tiempo efímero una odisea, delegaba en otra persona su visita al local del bachillerato que fue el lugar común de estudiantes, de estudiosos, de intelectuales, poetas y artistas que cursaban los "Preparatorios de Derecho" y a quienes designó, en su *Literatura uruguaya del medio siglo*, como "bachilleres"¹⁸, una generación despreocupada, que ingresó a la Facultad, la frecuentó sin atender a los requisitos curriculares ni concluir los cursos. Todos los intelectuales pasaban, si no por la exigencia de los tribunales de exámenes, por sus patios y corredores, reuniones y peñas. Requería más fotos para el respetable portal de acceso, las puertas desgarradas del salón tres donde fascinaban sus clases; más fotografías del patio austero que había encuadrado el ambiente fervoroso de un claustro notoriamente concurrido. Reconstruía las conversaciones con colegas conocidos, el discurrir cotidiano de la actualidad que comprometía, más que las clases, las instancias cotidianas del devenir intelectual, se hablaba de lecturas y ediciones ampliadas por anécdotas que, por definición, no se publican:

con un ejemplar de *El pozo* bajo el brazo, llegarían con el tiempo a ser diputados y ministros, abogados e historiadores, narradores y dramaturgos, hasta críticos. Pero entonces sólo eran adolescentes y hablaban sin cesar de Onetti, o imitaban sus escritos, sus desplantes personales, su aura.¹⁹

No se fastidiaba recordando las alusiones que Carlos Real de Azúa prodigaba, en los días lluviosos, a la "renombrada anglofilia de Emir", cuentos que se repitieron en leyendas o en antologías donde Real de Azúa estampaba con simpatía la deuda de admiración que había contraído con Inglaterra: "los trazos tanto de su estampa física (gachos alicortos, paraguas, ropas oscuras), de su gusto (por el té, por la buena pintura), como los menos externos de su pasión por la exactitud, el sobrentendido, el 'self-restraint', el humor irónico y el trabajo, siempre el trabajo"²⁰. Es en esa presentación donde, ponderando: "La vivacidad, la aptitud para agrupar ejemplos y posturas desde una común e inesperada raíz, la amenidad", lo define como "el más importante de nuestros jueces culturales desde que Alberto Zum Felde hizo abandono, allá por 1930, de tal función".

Desde la calle, otra perspectiva hacía lucir las tejas de colores combinados del espléndido techo burguignon, los amplios pasillos del pri-

mer piso cercados por barandas, donde las figuras conocidas iban recortando, entre delgadas columnas corintias, sus lugares y compañías habituales. Había que bajar por la calle Eduardo Acevedo, alcanzar el alboroto a la salida del Liceo Joaquín Suárez en Pocitos, añorar los años dedicados a la adscripción, la sabia dirección de grandes profesores uruguayos, directores de los que esbozaba alguna viñeta para resumir el ambiente de entonces o de su docencia, que las alturas académicas no habían cambiado:

Yo era entonces muy serio, muy callado, muy tímido. Pero me tomé las funciones de adscripto al pie de la letra. Daba clase de todo: francés, inglés, geografía, historia, hasta dibujo, además de mi especialidad en literatura. Esa versatilidad no me hizo popular con los estudiantes que preferían tomarse el tiempo libre cuando faltaba un profesor a tener que aguantar a un intruso.²¹

Según sus instrucciones, había que doblar por la calle Sarmiento y detenerse a tomar varias fotos del Parque Rodó. Desde el auto no era posible ver más que un sector del monumento dedicado a José Enrique Rodó, el mayor ensayista uruguayo a quien Emir había consagrado una parte magistral de su obra. La foto encuadra una vista sesgada de los conjuntos escultóricos que representan, en tamaño natural, escenas de las parábolas “Los seis peregrinos” y “La despedida de Gorgias”²²: el maestro va a morir. Son tantas y tan claras las coincidencias que no sorprenden ni se insinúan: los símbolos coinciden en silencio.

Desde la Rambla de granito hasta la Plaza Zabala, enclavada en la Ciudad Vieja, la ronda emblematiza la placidez presunta de otros tiempos; en el medio de los canteros regulares, la morbidez de las magnolias adelanta la desmesura algo torpe de la mujer desnuda, esa escultura recurrente en los sueños eróticos de adolescencia que reconstruye copiosamente en el primer volumen de *Las formas de la memoria* y que terminó por ser el único. Publicado con el subtítulo *Los Magos* que, según dice Ulacia en su nota de contratapa, se inspira en *Twelfth Night - Or What You Will*. La fecha mágica corresponde a la fiesta del “Día de los niños” en un Uruguay laico donde se celebran ilusiones diferentes a las que representa Shakespeare en la comedia, traducida por él y por Idea Vilariño para la inolvidable puesta en escena de la Comedia Nacional. No aparece en la foto el monumento del fundador de la ciudad, Don Bruno Mauricio de Zabala; en cambio, un primer plano resalta los adoquines irregulares de la calle empedrada. Frente a la Aduana, por el ancla de un acorazado inglés, evocaría los episodios bélicos del Río de la Plata durante la Segunda Guerra Mundial en la que, como

tantos uruguayos, se había involucrado vehementemente en favor de los aliados. Ninguna foto del deterioro de las casas patriarcales convertidas en conventillos, ni de los huecos donde la fealdad de las demoliciones ofende desde los estacionamientos de autos, de las tapias de mansiones arruinadas, tugurios que anticipan estropeos más deliberados. Más allá, el puerto, que no cambia, da entrada al recuerdo de Bioy Casares, a bordo del “Andes” y a la nostalgia de los viajes interminables de entonces. Regresando, entre las dos aguas, de la bahía y la rambla, la Torre de los Panoramas luce la fotogenia hierática que contrasta, en su austeridad estética, con la poesía de Julio Herrera y Reissig, soslayando las maledicencias del trillado dandysmo pintoresquista que la reduce al lugar común del escándalo.

Más lejos, la entrada del Hotel Cervantes en la Calle Soriano, sigue siendo el Hotel de Borges, el del cuento de Cortázar “La puerta condenada”, mencionado en otros textos. Estuvo a punto de ser también el hotel en un cuento de Bioy Casares, pero el escritor habría preferido ubicar su historia en las proximidades de otros hoteles sobre la Plaza Matriz, bellísimos, desaparecidos, identificados a la dignidad señorial del Restorán El Aguila, varias veces mencionado en su cuento “Ad porcos”, sobre el ala izquierda del Teatro Solís, donde *La condenación de Fausto* pone en escena el encuentro de los protagonistas y sus entrecruzados juegos de idiomas, nombres y personajes.

Como tantos nombres de lugar, cambió de lengua, se degradó pero aún resiste al desmoronamiento el Hotel des Pyramides, hoy escabroso pero célebre por el supuesto alojamiento que pudo haber dado a Isidore Ducasse, antiguo vecino del lugar, a pocos pasos del distinguido Club Uruguay, frente a la catedral, a un paso de la seria solidez del cabildo. El efecto tenebroso y el decorado literario del sitio siguen provocando hipótesis de investigaciones peregrinas que contribuyen a extender las extravagancias de “le montevideén”. Sin embargo, bastarían para alimentar el mito del lugar los desenfrenos de otros episodios de *le tout (petit) Montevideo*, la presumida moralidad aldeana de un novecientos –sobre el que Emir tanto había escrito– en contraste con los desplantes decadentes del erotismo literario de Roberto de las Carreras²³. ¿Supone en su poema *Al lector* (1894), al que Roberto califica de bestia, el mismo lector al que invoca el Conde en sus *Cantos*, ese monstruo de narinas desmesuradamente dilatadas, tan feroz como el libro que lee?

El tráfico impedía insinuar cualquier pregunta sobre un Lautréamont que, a partir de sus trabajos, quedaría definitivamente encabalgado entre dos continentes, culturas, lenguas. Rondan las sombras de un conde o de un cuento: “En una sola línea ininterrumpida, el narrador une

los dos tiempos y los dos espacios, y entrelaza las diferentes y complementarias experiencias del mismo personaje”²⁴, dice Emir en “Le fantôme de Lautréamont” donde observa las ambigüedades de “El otro cielo”, el cuento de Cortázar que, como el Conde –en francés casi no se diferencian– dejan su final en duda.

Como en una historia de aparecidos, los fantasmas del personaje, del narrador, del autor, del crítico, jugaban a las escondidas entre los interiores misteriosos de los *Passages* de París, las galerías de Buenos Aires y los recovecos de un tiempo pasado en Montevideo: Lautréamont, *l'autre-à-Mont*(evideo) autor y personaje de un autor que hace de la alteridad, de “el otro de Montevideo” su identidad distinta. Entre tantas dualidades, el ensayo fundacional “Isidoro Ducasse y la retórica española”, precursor de una corriente crítica, aborda el mestizaje lingüístico del poeta francouruguayo, un tema que continúa y consuma en el libro *Lautréamont austral*. Escritos ambos en colaboración con Leyla Perrone-Moisés, inexplicablemente inédito en español hasta mediados de 1995, todavía sigue inédito en francés.

En realidad, en las alegorías, lo vivido no se diferencia de lo leído o de lo escrito y en las atentas vueltas de un itinerario dos veces previsto apuntaba testimonios de una época, datos de lecturas e interpretaciones filtrados en un mismo relato donde, de la misma manera que en sus reseñas, los acontecimientos cotidianos pasaban a formar parte de la ficción sin apartarse de su realidad. Ese pasaje ni se advertía, pero predisponía el ánimo para penetrar en un mundo no diferente, visiblemente sobrenatural. Legitimado por el discurso crítico, sin dejar de ser ficticio, aparecía más real, una variante hermenéutica de la literatura, la “vraie vie” que exalta el narrador de Proust, la única verdaderamente vivida, que Emir había sabido encarar desde sus artículos precursores, esbozando una retórica de lectura que, más o menos reticente, no pierde vigencia:

Esta subordinación de la materia narrativa al recuerdo provoca la interrupción incesante del relato por el flujo nostálgico de la exégesis. De tal modo que todo el libro se va construyendo en dos planos (cuando no en varios); el objetivo pasado, el subjetivo presente. Y la contaminación del primero por el segundo presta a cada suceso esa equívoca indeterminación temporal que (trasladada al espacio en la plástica) encontraba Proust en los cuadros de su Elstir: las casas parecían edificadas en el mar; los barcos varados en la arena.²⁵

Guiando una conversación tan animada como el tráfico, se hacía difícil circular en la Ciudad Vieja; daba pena dejarlas atrás, pero debía tomar por la Avenida 18 de Julio, echar un rápido vistazo al Palacio Salvo, reputado por los adefesios de su estética *kitsch* como por algunas de

sus legendarias inquilinas: Idea Vilariño, Armonía Somers, Nilda Müller. A pocos metros, hubo que detener brevemente la marcha ante la entrada de un edificio, evocar las preferencias musicales de Magdalena, alguna travesura de Alejandro cuando chico. Algo dijo al pasar sobre un período cuando Mario Benedetti había sido propietario, antes que él lo fuera, de uno de esos apartamentos. Más allá, una esquina con el letrero “Café y Bar” destaca un primer piso que también precipita algunos de sus recuerdos sin nostalgia. Siluetas fantasmales de la Generación del 45 se animaban entre las calles del centro de la ciudad, volvían a poblar fugazmente el viejo Tupí-Nambá de la Plaza Independencia, adonde se había enfrentado con Juan Carlos Onetti por primera vez, el Café Sorocabana de la Plaza Libertad, en las inmediaciones del Café Metro:

Era un café de aquellos a la española, cavernoso, con espejos oscuros y una atmósfera de cigarrillos exhaustos y ceniza en las solapas. Creo que fui un par de veces para mirar a Onetti de lejos. Yo no fui nunca fanático del café; además me gustaba volver a casa antes de media-noche, para asegurarme un par de horas de buena lectura. Tampoco bebía, o casi no bebía, de modo que la idea de quedarme charlando hasta la madrugada, me parecía una pérdida de tiempo.²⁶

Es la descripción de un conocido café céntrico que amparaba las trasnochadas tertulias protagonizadas por Manuel Flores Mora y Carlos Maggi. La estampa aparece sucinta en “Mi primer Onetti”, el último, su último artículo en realidad, un texto que prolonga y concluye la numerosa serie de ensayos que le dedicó durante más de cuarenta años. Con las horas contadas, en minutos contados, no dudó en dictarlo, al volver del recorrido extenuante, como una anticipación abreviada del artículo que se proponía escribir a su regreso, en Yale, a fin de incluirlo en el segundo volumen de sus memorias: *El taller de Saturno*, libro que recogería sus recuerdos de los años de *Marcha*.

Entre bromas, en tres párrafos, numerados, logra burlarse de la timidez de su iniciación crítica, de ciertas características del ambiente intelectual de Montevideo, de los fundamentos de su filosofía crítica, da precisiones sobre las fuentes faulknerianas de Onetti, sobre el juicio despectivo que le había propinado el escritor por su búsqueda académica, que consideraba pedante, sobre la respuesta que, sin insolencia, Emir devolvía a esa calificación, acumulando otros antecedentes literarios más, pero sin desmerecer la originalidad de su escritura, sobre una caricatura de sí mismo, sobre el entorno en que se localiza el (des)encuentro con Onetti: “Onetti no dijo nada pero tampoco dejó caer su máscara de Juntacadáveres. Nos despedimos amablemente porque sabíamos que aquella reunión había sido una charada”.

Tal vez esa colección de fotos póstumas a su recorrido por Montevideo, la constancia de las andanzas de alguien quien, como Junta Larsen regresa a Santa María²⁷, para ir al encuentro de la muerte propia —así dice— confirmaban que “ninguno como Onetti logró transformar la ciudad en personaje central de toda su obra”, en una entidad que, por transacción literaria va perdiendo los detalles de los hechos, los rasgos de los protagonistas, la *verdad* de la historia pasando por la *versión*, una (con)*versión* literaria, a la jerarquía universal de los arquetipos:

Más tarde, otros narradores habrían de aprovechar su descubrimiento (o invención). Escritores brillantes como Leopoldo Marechal o Ernesto Sábato, creadores sutiles como Julio Cortázar, los más destacados novelistas de la generación uruguaya del 45, así como los “parricidas” porteños, habrían de desarrollar esa invención de la ciudad rioplatense, o aportar a ella matices nuevos, muchas veces inesperados, iluminaciones deslumbrantes. Algunos (como Cortázar) reconocerían explícitamente la influencia. Otros la aceptarían implícitamente. Los menos se declararían sus discípulos.²⁸

Momentos antes de partir en la ambulancia que lo esperaba para llevarlo hasta el avión dictaba sin prisa ni dramatismo. Ese día, los funcionarios del aeropuerto de Montevideo habían decretado una huelga general. Sin embargo, al enterarse de la penosa partida de Emir, decidieron interrumpir la medida gremial para que el avión pudiera despegar sin demora. Mientras esperaba a que terminara el dictado de ese breve texto que remata con una despedida que es tan enigmática como varios acertijos, el médico de la ambulancia le recordaba haber leído algunos textos suyos, los operarios del aeropuerto habían oído hablar de él. El avión de Pan American partió solo con unos minutos de retraso, la solidaridad y la adhesión crítica también fueron decisión de la mayoría que, interrumpiendo el paro, le dedicaba el último homenaje en su tierra.

El tema de la fijación fotográfica, de su narratividad negada, del paralelo que la opone a la palabra, incidía una y otra vez en sus escritos y conversaciones. En ocasión de la aparición de *El acoso* de Alejo Carpentier, había atribuido

la causa de insatisfacción que en definitiva produce la lectura de esta novela, a las prioridades descriptivas de la visión fotográfica, el efecto de *ralentisseur* continuo que produce el estilo nominativo; ese enfriamiento brusco de la cálida corriente narrativa, esa coagulación del relato en torno a estampas morosamente construidas, de una casa en ruinas o de una habitación de azotea (...) o del esquema de una calle vista desde lo alto (...).²⁹

Son sus palabras en un artículo de 1957, “El ejercicio de un estilo narrativo”. Aunque la reseña no aluda a Raymond Queneau, su título se intertextualiza fácilmente con la experiencia de sus *Exercices de style*, una práctica de las parodias retóricas de un autor francés que Emir conocía bien, no sólo por las recopilaciones de Alexandre Kojève³⁰ sino por su frecuentación asidua a los escritores franceses que contribuyeron al cambio de un registro literario que los desmanes de la guerra habrían provocado. A pesar de las diferencias, por esa parodia del tratamiento narrativo que desde el título hace referencia a un ejercicio que lo impugna, podría asociarse al juego implícito al que él mismo apuesta en *El arte de narrar*³¹. En esa publicación reúne algunos de los diálogos decisivos que había mantenido durante el período de *Mundo Nuevo* con narradores como Homero Aridjis, Max Aub, Guillermo Cabrera Infante, Carlos Fuentes, Salvador Garmendia, Juan Goytisolo, Beatriz Guido, Ernesto Sábato, Gustavo Sáinz, Severo Sarduy. Desde ese género tan antiguo como Platón que, según dice en el prólogo, han favorecido los medios masivos de comunicación, afirmando un carácter retórico tan opuesto a la narración, tanto como las propias fotografías o su descripción, discute sobre el tema de la narración incluyendo, además, diálogos con Leonor Fini (una pintora), con Leopoldo Torre Nilson (un cineasta), cuestionando los diferentes géneros o la posibilidad de oponerlos rotundamente:

(...) permite la intervención (a veces, larga) del entrevistador (...) que no sólo opina sino que narra, que dramatiza, que busca apresar el tono de voz. A este tipo de entrevista he dedicado buena parte de mi tiempo estos últimos años. No digo que siempre las haya logrado; ni siquiera digo que alguna vez las logré; apenas anoto el propósito.

Las imágenes volvían a encuadrar los sitios recorridos, aumentando las tensiones entre la palabra y la imagen, la fijación del recuerdo y la rapidez del registro, con la fulguración de instantáneas. Son tantos los lugares, tan apremiante la necesidad de fijarse, de fijar la mirada, de detener el instante en una fijación doble y fugaz, capaz de capturar la imagen al pasar, anticipando la falta de tiempo que la revelación fotográfica haría definitiva. La vista se retarda un instante; revela apenas cierto episodio donde la mirada que capta y la memoria que guarda se confunden: *le regard*, la mirada vuelve a guardar, reserva esa vista del pasado en una conservación contradictoria. Es extraña esta cartografía póstuma de imágenes sin personas, un rompecabeza biográfico, armado con “tarjetas de visita”, postales fragmentarias, ordenadas, que trazan un derrotero: ruta y rumbo, libro y camino, *términos* de un destino que adelanta y duplica la aventura hasta el final.

No era sólo Roland Barthes quien veía en cada fotografía un “retorno del muerto”. Sin embargo, sin desconocer la mirada de Orfeo que desvanece la sombra querida entre más sombras, cada fotografía apuesta a ese retorno imposible. Inmóvil, en un espacio sin tiempo, la imagen fotográfica no rescata a alguien –vivo o muerto– que regresa a través de su iconicidad sino es el *acontecimiento de la visión* en sí que está en juego. El espectáculo a la vista se ex-pone a una dialéctica diferente de esa “testarudez del referente” de la que hablaba Barthes, ya que más que del referente la obcecación es de alguien que contempla un objeto para “sacarle” la foto o de alguien que la contempla para captar el espectro que la foto se obstina en ocultar. Sin desconocer la ambigua posibilidad autorreferencial emitida por un cuerpo real que estuvo ahí³², se haría patente la presencia de quien-ya-no-está, del “hombre invisible”, que registró la imagen y la imagen no registra. Si la imagen expide “un certificado de presencia” del objeto fotografiado, la prueba de un-haber-estado-ahí, de ya no estar, también es el réquiem contradictorio de quien realizó la fotografía y desapareció o de quien, como quien hace fuego, hizo *disparar*, que puede ser tanto desaparecer como hacer desaparecer. Habría que admitir un-haber-estado-ahí doble o una desaparición doble que el autor de *La chambre claire* no atendió en esa publicación póstuma, afligido por la desaparición de su madre y de un jardín de invierno que muy pronto precipitarían su propia ausencia.

Como los nombres de esos lugares poéticos y fluviales en que se refugiaba el presente imperfecto del narrador de Proust, las fotos de las esquinas, casas y calles de la ciudad, registraban la marcha de un hombre que se había ido; señalaban, a la luz de una nueva retrospectiva, el sentido universal del *lugar común*, la zona donde una colectividad encuentra, como en un descubrimiento arqueológico, la huella, los vestigios remotos de la ciudad, esos objetos eternos que, similares a los mitos, indecibles, no se hacen visibles sino en la oscuridad y en la memoria:

La ciudad que describe Onetti, la ciudad en la que viven y mueren sus personajes, la ciudad con la que él ha estado soñando hasta hacer soñar también a sus lectores, es una ciudad situada a orillas del vasto, barroso, equívoco Río de la Plata. Y es también, una ciudad de hoy.

No faltan en ambas márgenes del río quienes han intentado, antes que Onetti, la descripción de esas ciudades de inmigrantes, precipitadamente erguidas sobre “el río de sueñera y de barro”, como dijo Borges en un poema; esas ciudades de indiferentes morales, de seres angustiados y tiernos, víctimas y victimarios confundidos en un solo abrazo.³³

La foto ilustra una figuración negativa, una muestra mecánica del insólito “arrepentimiento” que pinta el hermano de las hermanas Brontë al borrarse él mismo del cuadro que los retrata. Similar a la escritura, el acontecimiento de la visión fotográfica muestra otra “muerte del autor” que la filosofía había querido constatar como definitiva, pero que quedó a mitad de camino entre otras desapariciones que se precipitaron en cadena y de las que el autor no fue la primera víctima³⁴.

Recuperado el espectáculo de la ciudad, la serie de imágenes también alude a la transitada desaparición del autor, una pérdida, que formulada por la filosofía de los años sesenta, omite otras desapariciones, las más trágicas, que precipitaron desde mediados de siglo, otros finales. Más que el instante de lo efímero, las fotos *toman* –como quien toma una ciudad– el lugar apropiado, la distancia del sitio. Emir sólo aparece en las fotos de interior, en casa, tomadas en esos días del reencuentro múltiple: con Haroldo, con Selma, con Zoraida, con Baby, su prima, con Irlemar, con Magdalena, con todos, celebrando una fiesta familiar y espontánea. Con citas ingeniosas, reflexiones al paso, viejos afectos, amistosos, amorosos, que no se dicen, no hay por qué. Entre unos y otros, Emir recordaba a Susan Jill, que habría venido. Como ocurre al final de una representación teatral, hasta el director salía a escena, señalando a sus principales actrices. Zoraida citaba a *Ingmar Bergman, un dramaturgo cinematográfico*³⁵, es el título del libro de Emir, pero la alusión al cineasta, más que al cine de uno o al libro del otro, aludía a su relación plural con varias mujeres, a la singularidad de una presencia que convocaba, por la simultaneidad, una supresión de tiempos pasados diversos, la síntesis de épocas sucesivas en una misma concurrencia dispar, unánime y cordial. Ya no cabía entrever la danza de la muerte en ese horizonte; un círculo hogareño, ni patético ni ritual, banalizaba su proximidad.

UN MUNDO DETRÁS DEL MUNDO

Así como atribuye a Eduardo Acevedo Díaz (“Un creador de mundo”) un poderoso temperamento narrativo, “una capacidad para descubrir en la realidad las cifras esenciales (...) la visión de esta tierra oriental y de sus hombres”³⁶, era ese el mismo temperamento con el que había encarado sus escritos críticos. Emir poseía el don narrativo que sintoniza en la escritura todos los tiempos, en la brevedad de la sentencia la sustancia, en la reseña –como prefería Borges– voluminosos libros. Eran chispazos que iluminaban como frescos los episodios de la historia viva en la leyenda, sin apartarse de lo nacional pero intere-

sado en todo: "Parece inútil seguir alegando, como creyó necesario hacer Darío, como creyó Rodó, que somos latinos e hispánicos. La verdad es que lo somos". Pero se sabe que aun la verdad puede ser demostrada. Sacando partido del análisis de las obras de Acevedo Díaz, examina sus contextos históricos, políticos, poéticos, culturales y los minuciosos antecedentes críticos, para esbozar una teoría de la novela histórica capaz de discutir el saber de una enciclopedia que legitima discontinuamente el género, acumulando, a medida que figura y fondo se contraponen, datos de un mundo de pasiones para las que encuentra el modelo literario que las sustrae a las limitaciones de una situación particular.

Desterrado, adhiriendo a un partido que no había sido el suyo, Acevedo Díaz escribe *Lanza y sable* en el exilio, como Dante "que sueña la *Divina comedia* a comienzos de 1300 (cuando) es todavía güelfo, pero el Dante que la escribe y publica en el destierro ya era gibelino"³⁷. En el primer capítulo, remite la figura de Fructuoso Rivera a la de Satán en el *Paraíso perdido* de Milton; reconoce el "vínculo de sangre" de la paternidad difusa por la que Rivera "termina siendo el *padrejón*, el padre de todos los hijos naturales que en el Uruguay heroico han sido"³⁸.

Aunque no hace ninguna referencia a la épica mexicana, algo más próximo del imaginario latinoamericano, su lectura del personaje (histórico, novelesco, teatral) más conocido por el apodo de Don Frutos, deriva hacia un menos documentable padre o Pedro Páramo. Feraz o árido, de tierra o de piedra, un origen legendario vibra en "ese entrecruzarse de paternidades (...) que convierte en padres y hermanos (en verdaderos, literales, sanguíneos padres y hermanos) a quienes están enfrentados en los distintos campos de lucha"³⁹. Inscribiendo la historia nacional, la biografía personal, en arquetipos que, por universales, sustraen la epopeya nacional o latinoamericana y sus temas históricos a las clausuras políticas de un país o a la memoria de una época, son vínculos de sangre que unen a los hombres de campo, de pueblo y ciudad si no en un destino común en una misma progeñe.

A diferencia de algún capítulo de *Rayuela*, cuando el narrador de Cortázar hace referencia a Lautréamont y La Maga llega a impacientarse a sus interlocutores hablando y hablando de Montevideo, Emir seducía a sus oyentes contando la gesta de esta ciudad, descubriendo huellas de historia patria impresas en la imaginación, en la geografía estremecida por luchas cimarronas, los huracanes políticos contenidos por la nostalgia de quien ha sufrido la ausencia. No pensaría en esa suerte de relámpago visual de imágenes fugaces que, según se dice, ilumina la vida en agonía sino en los trámites dispersos de una metodología que no había concebido como una unidad estanca sino en marcha:

Contra lo que suele pensarse, la investigación literaria no es siempre una actividad sedentaria, una aventura entre papeles descoloridos por el tiempo, manoseados y hasta *ratonados* (como decía el *Lazarillo*): una aventura meramente intelectual de la que se sale con los ojos enrojecidos y las manos cubiertas de polvo. Puede ser (suele ser) una aventura que implique viajes, encuentros, amistades y hasta enemistades perdurables. Estudiar a Bello (pongo un ejemplo) puede llevar al investigador a la nativa Caracas que hoy el petróleo está rehaciendo y, tal vez, desfigurando; puede llevarlo también al Museo Británico donde trabajó el erudito americano (...). Estudiar a Quiroga, digamos, supone conocer las cosas que él conoció, ver los lugares que él vio, tratar a quienes él trató. Es un intento infinito y desesperado. Porque ya no son las mismas ni las cosas ni las personas; porque lo que él vio y como él lo vio, eso está irremediablemente perdido. Y sin embargo, y sin embargo, cómo no intentarlo, aunque haya que reconocer de antemano lo imposible, lo absurdo del método.⁴⁰

Todo Montevideo estaba presente en la Sala Vaz Ferreira de la Biblioteca Nacional, donde el 5 de noviembre de 1985 dio su última conferencia: "Borges/De Man/Derrida/Bloom: la desconstrucción *avant et après la lettre*"⁴¹, un texto que había terminado de elaborar el día antes, requiriendo, como si le fuera la vida en esas precisiones, citas textuales y números de página, en medio de la conmoción de la llegada, de su complicada instalación, de las insistencias periodísticas que lo acosaban con más y más entrevistas y las constantes presencias entrañables. Todo Montevideo lo esperaba en la gran sala de la Biblioteca: amigos, colegas, quienes habían sido sus discípulos, sus lectores, sus adversarios, periodistas de distintos medios, quienes lo conocían, quienes nunca lo habían visto pero igualmente lo conocían, una multitud de jóvenes estudiantes, colmaban las instalaciones hasta los pasillos. ¿Cómo sabían de Emir en un país, el suyo, donde no se lo nombraba?

Más de una generación de lectores había elegido sus orientaciones críticas atraída por un lenguaje que conciliaba la destreza de un oficio periodístico con una escritura atemporal, por esa legibilidad (*readableness*, decía Borges) no agotada en una escritura lisa, con *claridad distinta* que dejaba ver, por transparencia, a través de la estratificación de referencias, "el infinito de la intensidad". Iba entretejiendo datos, impresiones, nexos intertextuales, en una trama fascinante donde quedaba atrapado un lector que, con el aliento contenido, no se complacía de llegar al final, como si no se tratara de las conclusiones de un ensayo crítico sino del desenlace de un cuento policial que tampoco debería develar todo el misterio. "En español es virtud rarísima" decía Borges refiriéndose a la ocultación o invisibilidad del esfuerzo de la escritura

legible de la que sólo eran capaces, a su entender, Paul Groussac o Alfonso Reyes⁴².

La claridad no se confundía con simplificaciones que los medios de comunicación todavía no propiciaban, la comodidad de esquematismos "prêt-à-parler" que enmascara los problemas y controla la comprensión. Talismánica⁴³, la energía "infundida por Emir (...), el afán crítico y la irreverencia al dogma"⁴⁴, provocaban el alumbramiento, un descubrimiento gradual, el prodigio del conocimiento compartido (esa especie de "co[n]naissance", según la etimología que deseaba imaginar Claudel), la conversión del saber en pensamiento personal, del pensamiento personal en suspenso, el suspenso en *reserva* crítica. Al referirse a la reticencia clásica de la escritura de Quiroga, que rechazó el sensacionalismo de tantos exabruptos vanguardistas, su convicción parece un desafío, su análisis, una confesión:

Es el clásico más vivo de esa literatura que cubre el fin de siglo rioplatense y que tiene sus puntos más altos en Sánchez, en Lugones, en Rodó, en Herrera y Reissig, en Macedonio Fernández, en Carriego, en Delmira Agustini. De todos ellos, Quiroga es el único que sigue pareciendo nuestro contemporáneo.⁴⁵

Aunque la fluidez de los acontecimientos desborde los cortes cronológicos, podría considerarse que en 1945, cuando Emir pasa a la dirección de la sección literaria de *Marcha*, donde colaboraba desde 1943, se inicia una de las etapas culturales más marcadas en la historia ilustrada del país. Emir designa y crea la Generación del 45, y la fecha, convencional, podrá ser discutida. Sin embargo, parece pertinente cifrar las peculiaridades de una promoción intelectual y poética a partir del año en que se inicia la era atómica, finaliza la Segunda Guerra Mundial, cuando quedan definitivamente impuestos los grandes medios de comunicación y ni el olvido ni el fraude llegan a deshacerse de la verdad indecible de un universo concentracionario, ni la amenaza de su repetición o negación, lo infame.

De la misma manera que desde las páginas de *Marcha*, en Montevideo, habilitó un espacio literario válido para introducir y divulgar los acontecimientos literarios, teatrales, cinematográficos que determinaban una apertura intelectual hacia la cultura del mundo. Años después, desde las páginas de *Mundo Nuevo*, en París, franqueó el pasaje hacia la producción mundial de la literatura latinoamericana a la que le había interesado situar, desde sus primeras críticas, en un contexto transcontinental notoriamente mayor a la jurisdicción aldeana de sus accidentadas fronteras. Cambió de lugar pero, como en ambos campos le interesaba una dimensión universal, no cambió. Una y otra vez,

lectores fanáticos buscaban en la periodicidad de sus páginas, los datos necesarios para ordenar una biblioteca real o imaginaria apreciada con la gozosa agilidad de quien hizo del texto un placer tan espontáneo que no requirió explicaciones ni teorizaciones. No le fue necesario ni "afirmar el placer del texto contra las indiferencias de la ciencia y el puritanismo del análisis ideológico"⁴⁶, ni desconstruir los estereotipos que dividían e identificaban sectas, parroquias, capillas, contraseñas intercambiadas por la ideología dominante que ampararon prerrogativas personales y saturaron el diagrama literario con los excesos de jergas tecnocráticas vigentes a corto plazo.

Emir Rodríguez Monegal asumió sobre sí la magnitud desmedida de los enconos que su grupo de edad fue suscitando en los anteriores de alguna altura y la saña de los mediocres de todas las etapas, acostumbrados a la impunidad literaria, a la tenue benevolencia de peñas y circulitos. En realidad, desde Zum Felde, ha sido Rodríguez Monegal el escritor uruguayo con más enemigos y —aunque pueda discreparse con varios de sus contundentes dictámenes juveniles, aunque pueda no compartirse su estilo polémico extremadamente frío, metódico, sin resquicios, aunque pueda reconocerse que su mano es, cuando quiere golpear, demasiado pesada y todas sus opiniones demasiado seguras— la verdad es que no se llega impunemente (por lo menos entre nosotros) a ser tan respetado y hasta temido como él lo es, a alcanzar un círculo de lectores más amplio que el que ninguna crítica ejercitante había alcanzado, a ser competente, al mismo tiempo, en monografía e investigación literarias y en ese juicio sobre libros, películas y dramas del día, para el cual ninguna erudición sirve de muleta y son prácticamente infinitas las posibilidades de pifia.⁴⁷

El testimonio de Real de Azúa es anterior a la aparición de *Mundo Nuevo*. Entonces, es necesario señalar que los grandes odios habían empezado antes, sólo que el escándalo de las denuncias encontraron al fin una razón para denostarlo, un pretexto para prohibir su nombre: simular la ignorancia de su obra fue la consigna. Pero es necesario admitir que, aun antes que la dictadura se instalara en el país en junio de 1973 hasta 1984 y lo ensombreciera con la iniquidad brutal de sus represiones, ya existían otras formas no oficiales de represión, abusos que el derecho no pena, crímenes que no configuran delitos aunque atacan desde la oscuridad de las intrigas y la violencia del silencio que nadie interrumpe: escaladas de la interdicción metódica que sentencia hombre, obra, nombre, un terrorismo paradójico que atenta para que se ignore el atentado, reprime y destierra: nadie se entera. Se perpetraba una muerte anticipada, nunca anunciada, una especie de "crimen perfecto": no se menciona ni el crimen, ni los victimarios

ni sus víctimas, el delito cuenta con el silencio, con un silencio de muerte; el crimen, dos veces perverso, no cuenta.

Anterior a las acusaciones que difamaron la revista, anterior a los sabotajes a los que fuera sometida desde su comienzo a mediados de los años sesenta, aun antes de que se conociera el retorcido expediente de su financiación y la revista fuera el lugar de encuentro "verdaderamente internacional" que había establecido para la difusión de "lo más creador que entrega América Latina al mundo, ya sea en el campo de las artes y de la literatura, ya en el del pensamiento y la investigación científica". Nuevamente, la fundación de una publicación periódica mensual inaugura un campo de cultura con señas de identidad suficientes como para permitirse prescindir de mezquindades falsamente nacionalistas y ampliar la discusión teórica, provocar la fruición estética y las alternativas vehementes de un diálogo literario constante, que sintoniza la diferencia de voces en discrepancia o en armonía. Una pluralidad no totalitaria que la uniformidad tecnológica de este fin de siglo parodia globalmente.

El diálogo entre latinoamericanos y sus resonancias más allá de su ámbito específico empezó con Carlos Fuentes y su tema, necesariamente, versó "Sobre literatura latinoamericana". En ese mismo primer número, publica artículos de César Fernández Moreno sobre "Martínez Estrada y la Argentina", un testimonio: "Notas sobre Cuba", un cuento de Augusto Roa Bastos, un poema de Gabriela Mistral, un ensayo de semántica plástica por Severo Sarduy, otro de Damián Carlos Bayón sobre "La caricatura integral de Saúl Steinberg", comentarios de *Los biombos* de Jean Genet y notas sobre Neruda. Una sección de noticias varias sobre la década, todo en un primer número de cien páginas a dos columnas, con dibujos de los "monos" de José Luis Cuevas intercalados. En números sucesivos, desde "El militarismo en el Brasil" o el "golpe en el vacío" en la Argentina, "El caso Siniavski-Daniel", "La guerra de Vietnam y los intelectuales", la controversia sobre *Los hijos de Sánchez* y "La cultura de la pobreza", relatos y poemas de José Lezama Lima, un homenaje, más una entrevista, críticas y relecturas de sus obras; narraciones de Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Alejo Carpentier, Guillermo Cabrera Infante, José Donoso, Manuel Puig, Reynaldo Arenas, João Guimarães Rosa, Clarice Lispector, poemas de Nicanor Parra, encuentros y conversaciones de Álvaro Mutis, de Guillermo Sucre, de Juan Cunha, de Ernesto Cardenal; poemas, ensayos y testimonios de Octavio Paz, diarios de congresos, de viajes, entrevistas con Leopoldo Marechal, reflexiones de Mario Vargas Llosa, escritos de Julio Ortega, diálogos con Borges, con Max Aub, notas sobre David Viñas, Asturias, Arguedas, Vallejo, tantos más. Todo el

espectro de la literatura y los intereses mejores de un continente tenían cabida en un lapso de dos años.

Se había propuesto

Insertar la cultura latinoamericana en un contexto que sea a la vez internacional y actual, que permita escuchar las voces casi siempre inaudibles o dispersas de todo un continente y que establezca un diálogo que sobrepase las conocidas limitaciones de nacionalismos, partidos políticos (nacionales o internacionales), capillas más o menos literarias y artísticas. *Mundo Nuevo* no se someterá a las reglas de un juego anacrónico que ha pretendido reducir toda la cultura latinoamericana a la oposición de bandos inconciliables y que ha impedido la fecunda circulación de ideas y puntos de vista contrarios. *Mundo Nuevo* establecerá sus propias reglas de juego, basadas en el respeto por la opinión ajena y la fundamentación razonada de la propia; en la investigación concreta y con datos fehacientes de la realidad latinoamericana, tema aún inédito; en la adhesión apasionada a todo lo que es realmente creador en América Latina.⁴⁸

Como dice Luz Rodríguez-Carranza en un artículo que revisa la significación de la revista: "(Emir) fue el dueño absoluto de su revista: él escogió a sus colaboradores, seleccionó sus entrevistas y sus materiales; su función fue la del narrador omnisciente de 'un' mundo (entre muchos mundos posibles) que fue su entera creación y que se rigió según sus propias leyes"⁴⁹.

En el número del 13 de julio de 1967, un año después de la fundación de *Mundo Nuevo*, su director, destacando la urgencia del comunicado, publica un editorial "La CIA y los intelectuales", que continúa en el número siguiente. El texto resume las revelaciones realizadas sobre los vínculos que habían existido en el pasado entre la *Central Intelligence Agency* y el Congreso por la Libertad de la Cultura, dadas a conocer un par de meses antes. Con la airada desesperanza que la sordidez del caso le provoca, da cuenta de lo acontecido y, sin decirlo, marca la distancia entre las instituciones involucradas y *Mundo Nuevo*⁵⁰:

Como es bien sabido ya, el Congreso por la Libertad de la Cultura ha estado siempre en el centro de una actividad polémica que no conoce tregua. Originario de la Guerra Fría, ha sido atacado por la extrema derecha y por la extrema izquierda. Ahora que tanto un bando como el otro han perdido su carácter monolítico y que no hay ortodoxias universalmente válidas, le ha tocado al Congreso la hora del análisis y de las revelaciones. La vinculación financiera que tuvo en el pasado con la CIA (siempre alegada por sus enemigos, nunca hasta ahora probada) ha sido plenamente admitida.

Ante este hecho, *Mundo Nuevo* expresa la más enérgica condena. Porque no se trata sólo que la CIA haya engañado a tanto escritor

independiente: se trata, sobre todo, que ha engañado a quienes habían demostrado su independencia frente al fascismo y al stalinismo en horas en que parecía casi imposible atreverse a decir una palabra. Gente como Silone o como Spender, como Malraux o como Oppenheimer, que habían renunciado a las seducciones de un dogma, fueron víctimas involuntarias de las maniobras del otro.

Por dolorosas que sean, estas revelaciones no hacen sino confirmar algo que es obvio: lo difícil que es conquistar y conservar la libertad. La condición del intelectual independiente en el mundo moderno es una condición de riesgo y miseria. El escritor o el artista que no esté dispuesto a decir *Amén* o *Heil*, a firmar dónde le digan y cuándo le digan, a repetir humildemente el catecismo o las consignas, está por eso mismo expuesto a la más cruel aventura. Por un lado, es víctima de la calumnia de la reacción organizada, de la pandilla maccarthista o stalinista; por el otro, del engaño de la CIA. Afortunadamente, si la calumnia o el engaño pueden modificar la consideración —al fin y al cabo efímera— de una obra o de una conducta, no pueden alterar la calidad e independencia de la misma. La CIA, u otros corruptores de otros bandos, pueden pagar a los intelectuales independientes sin que estos lo sepan. Lo que no pueden hacer es comprarlos.

Desde entonces los planteos han cambiado y los descubrimientos consecutivos a la apertura de archivos de los servicios de seguridad de distintos bandos, la elocuencia de documentos que prueban los desmanes que institucionalizaron el crimen y su impunidad, la confirmación de la existencia y actividades de redes secretas, la atrocidad de los testimonios, las fosas que ya no ocultan montones de esqueletos, siguen multiplicando, a pesar de la aporía insalvable de los *diferendos*, revelaciones cada vez más dramáticas. No son ajenas al clima de una época que disimuló, con las estrategias eficaces de una propaganda sistemática organizada como ejércitos, la violencia de los antagonismos que dividieron el mundo.

Observados y denunciados por pocos, la indignación de Emir fue justificada, su independencia extemporánea. Se adelantó en un par de décadas a los demorados trámites oficiales aprobados por coros de consentimiento adocenado. Se ha hablado tanto del tema en los últimos tiempos que ya no alarma la connivencia totalitaria de políticos, filósofos, escritores, profesores, intelectuales, cineastas, artistas y la discreción o ingenuidad conformista que se hacía cómplice de conspiraciones y acuerdos secretos. Las iras e ironías de Emir fueron las de un adelantado y no está de más señalar que sólo ahora podrían enunciarse, en el contexto adecuado, sus convicciones para ser entendidas. Insistir ya sería redundante, a menos que, como decía Emir, en palabras de Rodó:

(...) queda el aislamiento y abandono espiritual, que es lo verdaderamente doloroso; queda el calvario de la incompreensión común: desde la que se eriza con las púas de la inquina a la superioridad, pasión de democracias chicas hasta la que se encoge de hombros con un zafio menosprecio de toda labor desinteresada, de estilo y de investigación, y la que, dentro mismo de estas actividades, ensordece a lo nuevo y personal, o afecta comprender y no comprende...; quedan, en fin, aquellos resabios de la aldea, por los cuales, para las altas cosas del espíritu, toda esta América Española ha sido, en escala mayor *soledad de villorrio* (...).⁵¹

fallas continentales que los ciclos políticos no cambiaron.

A diferencia del “viaje de salvación” que emprende Rodó en julio de 1916 y que en algún momento se asoció “a un vasto proyecto de revista latinoamericana”⁵², su instalación en Europa no se le impone ni como la única solución ni como una huida para la recuperación de las fuentes, razones apuntadas por Emir en ese prólogo fundamental que escribe para la edición de las *Obras completas de José Enrique Rodó*.

Tal como se había propuesto, en poco tiempo inauguró un diálogo nuevo y, durante un período de dos años, la revista fue la obra de un hombre capaz de precipitar las creaciones de otros. “Una tarea cumplida”⁵³ da por terminada esa etapa de su labor editorial que recoge en un balance confirmando sus propósitos iniciales, alegando las razones circunstanciales que han definido una decisión que le pesa: desde su encarecida perspectiva de autonomía y universalidad, un cambio de radicación (de París a Buenos Aires) tal como se le impone, implicaría más que un cambio de dirección.

Desde el principio había optado por esa primera ciudad y así como Walter Benjamin consideraba “París, capital del siglo XIX”, “despachándola” en tanto capital de una época y no de un país, Emir también confiaba en una tierra prometida de libertad literaria, atribuyéndole el estatuto de capital internacional de América Latina, un centro que, si bien ha cedido algo a Nueva York (como le dice a Alfred MacAdam⁵⁴), le aseguraba cierta neutralidad con respecto a los fuertes matices de color local que le impondría cualquier ciudad latinoamericana.

Ya que es en gran parte su razón o desazón, le importa señalar el proceso de deterioro que, mientras tanto, ha sufrido el continente al que ha dedicado sus desvelos

La esperanza que alentó a la dirección y a sus colaboradores más cercanos fue poder crear un órgano que prescindiera activamente de esa “militarización de la cultura” de que ha hablado Sartre, y que buscara expresar la realidad latinoamericana en su autenticidad mayor. Esa esperanza se vio enfrentada con las consecuencias de un proceso in-

verso: la radicalización más brutal de la situación económica, la crisis social más aguda, la lucha política trasladada al campo de la violencia física. En el plano de la cultura, el diálogo se ha visto sustituido por la repetición de consignas, la discusión por el recitado de dogmas opuestos, el análisis crítico por varios coros rivales que funcionan ensordecedoramente. Éstas son (por triste que sea admitirlo) las realidades más visibles de la cultura latinoamericana de hoy.

No se resignaría a reducir la responsabilidad intelectual que le era inherente a un compromiso impuesto ni a una conformidad partidaria facilitada por la inercia de frases hechas y manifiestos anodinos. Asumía las atribuciones de la publicación literaria como "un acto de desafío político" casi heroico, como podrían ser sus manifestaciones en una sociedad norteamericana que todavía desconocía las regulaciones administrativas de la "corrección política", reglas no siempre tácitas pero inexorablemente imperativas que se convertirían en monótonos trámites administrativos de una burocracia más.

En 1976 dedica a *Marcha* una edición especial de la revista *Fiction*⁵⁵. Subtitulada *A Tribute to "Marcha"*, el ex-director de su sección literaria habla de la trágica extinción de *Marcha*, reconociendo los cambios que escritores como Cortázar, Puig, García Márquez, habían introducido desde sus páginas en el imaginario de este siglo. Por su parte, Emir escribe el prólogo detallando las condiciones de violencia (sanciones, clausuras, detenciones, prisión, tortura) que precedieron a la desaparición de *Marcha* y continuaron después. Presenta, a modo de homenaje, aspectos de su *insight*, esa visión interior y penetrante de un periódico que había conocido como pocos, que había sido durante diecisiete años el cauce semanal de sus desbordes literarios, la mayor entidad crítica en su época, que contribuyó significativamente a definir algunos temperamentos políticos de la historia ya no tan reciente de América Latina. Emir apunta las consecuencias del vacío originado por la carencia de esta publicación en el medio hispanohablante. Son razones que justifican, quizás, que sea el único texto, entre tantos escritos en inglés, que se ha seleccionado y traducido para la antología que motiva este volumen.

Como sugería Real de Azúa, las breves notas de Emir que señalaban abusos y torpezas de personas o instituciones conocidas, habían sido demasiado tajantes; sus "Asteriscos" demasiado hirientes; numerosas y explícitas en sus ensayos las alusiones a procedimientos irregulares que no quedaban entre líneas. Ofensivamente irónicas sus objeciones y demasiado frecuentes sus diatribas. La rigurosa severidad de sus recursos críticos, que convertía en furibundos detractores a los aludidos, se explica también porque, además de literarios, sus escritos

constituían verdaderos alegatos de responsabilidad cultural, pronunciamientos que iban más allá de los límites disciplinarios o de los objetivos de un comentario sobre un autor o del pormenorizado análisis de una obra o de una anotación incidental sobre una traducción descuidada. Se pronunciaba contra las arrogancias de la mediocridad cuando intentaba prevalecer, contra los alardes de pura vanidad que se hacían pasar por prestigio, contra la falta de un decoro intelectual que, desde la incuria, el plagio o la connivencia, no estaba dispuesto a tolerar. Sus denuncias contra maniobras favorables a intereses de grupo, contra las censuras que callan, y calladas, censuran dos veces, contra las franquicias amistosas de premios y prebendas, la parcialidad deliberada de la desinformación, ya daban lugar a las instancias de deterioro, el riesgo que Jacques Derrida denunciaba recientemente a propósito de notorias manipulaciones de la comunicación realizadas por los medios masivos, reclamando de la democracia "una cultura de la vigilancia", a pesar del malestar que semejante llamado suscitara⁵⁶.

En la Biblioteca Nacional, al final de la conferencia del lunes 5 de noviembre, complacido, turbado, Emir consintió a que se leyera un texto que Borges le había dedicado unos días antes. Quería adherir a ese homenaje al que, a su pesar, por problemas de una salud que ya había empeorado, no podría asistir. En esas líneas recuerda a Emir como estudioso, como escritor, como el autor de su *Biografía literaria* pero, sobre todo, subraya la gran amistad que los unía y su anhelo de reunirse en Montevideo una vez más, de tomar parte en la celebración y dejar constancia de una estima que se remontaba décadas atrás, desde los años de la iniciación crítica de Emir y de la plenitud literaria de Borges⁵⁷.

Pero Emir quiso volver, a pesar de todo, a pesar de todos. Su intención no fue "morir en su tierra", como hubiera interpretado algún balance convencional, sentimental y patriótico, ni imitar a los personajes espectrales de alguna novela gótica tradicionalmente tenebrosa o a esa no menos macabra del páramo mexicano. No habría vuelto sólo para ver —ya se dijo— sino para volver a irse, como antes, para hacer de su retorno una partida, de su drama un final sin final o sin fin, la doble falta de finalidad que consagra la condición del arte y preserva el misterio que los anima.

Minutos antes de iniciar su conferencia en la Biblioteca Nacional, rodeado por el círculo de sus más allegados, el presidente de la República le entregó una medalla diseñada y acuñada especialmente en su homenaje con el fin de honrar su obra literaria y cultural, evitando la condescendencia patética o las formalidades de la ceremonia oficial. Más sereno que nadie, Emir agradeció y aceptó la distinción en nombre de

aquellos críticos con quienes las alternativas de rivalidad y discrepancias habían sido, más que notorias, violentas. No era necesario nombrarlos. Recurriendo a una alegoría de su propia historia intelectual, abrevia una nueva versión de enfrentamientos legendarios en un continente que no los escatimó⁵⁸.

Evocaba fielmente el final de "Los teólogos", el cuento de Borges donde el narrador relata el odio a muerte que oponía a Juan de Panonia y Aureliano de Aquilea, quienes, defendiendo doctrinas radicalmente adversas, mueren uno en la hoguera y el otro en un incendio. Recuerda que no sólo el fuego, que reduce la enemistad a cenizas, dirime el pleito: "en el paraíso, Aureliano supo que para la insondable divinidad, él y Juan de Panonia (el ortodoxo y el hereje, el aborrecedor y el aborrecido, el acusador y la víctima) formaban una sola persona". Aproximándose a ese tiempo sin tiempo que había empezado a ser el suyo, aludiendo claramente a Ángel Rama, Emir advierte que la fuerza de diferencias y enconos habrían dado lugar a la oposición necesaria para que la literatura uruguaya, rioplatense, latinoamericana, se forjara un espacio de universalidad donde las energías e inercias de los enfrentamientos dentro de los mismos límites contribuyeran a definir y consolidar una época.

Más de un crítico de críticos se habrá sentido tentado a trazar fáciles antítesis en favor de una de las partes, sin embargo, sus figuras contrapuestas toleran un paralelismo que no siempre los opone. Integraban una misma corriente literaria, la Generación del 45 (como la designó Emir) o "crítica" (como la diferenció Rama); una misma corriente ideológica dentro de una izquierda que, Revolución Cubana de por medio, ya no admitiría diferencias; una semejante pasión literaria y la vibración más fervorosa por las iniciativas culturales los consumía en el mismo círculo, en un país demasiado pequeño, demasiado homogéneo, en una instancia histórica común donde avanzaba el poder de los medios de comunicación encabalgando historia y literatura, un encabalgamiento que ambos consideraron como un "compromiso" necesario, interpretado de distinto modo. Sentían las urgencias de una crítica vigorosa que consolidara, con énfasis diferentes, el pensamiento y la imaginación de América Latina, la coexistencia —como decía Emir de Rodó— de crítica literaria y milicia americanista que requería el continente.

Con la gracia que alivia las tensiones derivadas de una relación polémica, Richard Morse dirige sus simpatías hacia Ángel Rama, el "populista carismático" y hacia Emir "el conspirador elitista"⁵⁹, en su cualidad doble de talento y disciplina. Conociendo las marchas y contramarchas de una íntima enemistad que se endurecía con la rigidez de un rito ancestral, Emir, sin proponérselo, por la penetración de una lectura vi-

sionaria, había previsto, abstrayendo diferentes modelos que creaban la fascinación del universo fantástico de Borges, una situación de la que sería protagonista: "Borges ha preferido imaginar no dos personas idénticas sino dos personas aparentemente opuestas pero complementarias".

LA VERDAD EN LA FICCIÓN

No habría que cuestionar la implicación del investigador en los modelos que propone ni descartar los riesgos que el trato constante con la ficción le depara. Ambas posibilidades prefiguran episodios de resolución conflictiva pero también coincidencias que la fatal contaminación con la ficción explicaría en parte. En uno de sus ensayos sobre la literatura fantástica, después de examinar sus variantes, Emir observa: "En todos los casos un pedazo irrefutable de la realidad aparece injertado en la ficción; aparece lastrándola de realidad"⁶⁰. En el marco de esa lógica distinta, por el efecto de los *shifting mirrors*, la simetría, por contraria, vale: esa literatura disemina fragmentos de ficción que, bien injertados en la realidad, la lastran de irrealidad, un lastre "de verdad" que los historiadores tampoco refutarían.

Distintas teorías explican los procesos de proyección que desencadena la literatura, como también ocurre con otras formas artísticas: el autor se identifica con sus personajes; el lector, a su vez, se identifica con esos personajes de modo que, por personaje interpuesto y por una propiedad transitiva elemental, el lector se identifica con el autor: "It is the spectator and not life what art really mirrors"⁶¹. En consecuencia, el crítico, que es un lector sin reservas, se incorpora a la cadena y, a su vez, se identifica con todos ellos.

Por eso no sorprende que en un artículo ya citado, dijera Ulacia que "a veces cuando en una clase [Emir] nos hablaba de algún cuento como 'El Sur', parecía como si hablara de sí mismo"⁶². Para Cabrera Infante, al regresar a su país "Emir no iba 'en un coche al muere' sino a encontrar su destino sudamericano"⁶³. Como Ión, el magnético intérprete de Homero, el intérprete de Borges se entusiasmaba por el personaje de un cuento de Borges con el que se identificaba, o con otros de sus personajes, variantes de un hacedor que no necesita afirmar "Ireneo Funes soy yo" o "Pierre Menard c'est moi" para que la comunidad idiomática justificara el descubrimiento de las verdaderas máscaras de un autor que, aun diciéndose otro, se sabía el mismo, él mismo.

En una conferencia que dio Borges en Montevideo⁶⁴, el escritor se preguntaba si no será porque nuestra vida es fantástica que nos conmueve tanto la literatura fantástica. Es Emir quien termina transcri-

biendo esa pregunta en el resumen correspondiente a la conferencia y, por preguntarse uno y por no contestar el otro, ambos dan parte de la maravilla que, como la belleza, es común.

Sería redundante, aun en español, volver a recordar que la literatura anticipa la vida que se limita a imitarla; más aún tratándose de un crítico literario, del crítico de Borges. Sin embargo, aunque implícita, cabría agregar a las variantes de esa fórmula de Wilde, la muerte a la vida. Es a la literatura a la que la muerte imita.

Entrevistos esos arquetipos, parece menos insólita su vuelta a Uruguay, igualmente insólita su vuelta a New Haven. A su luz, a la luz que irradian diferentes lecturas, su muerte se transforma: *es otra muerte*. Contradictoriamente similar a la que Borges imagina en "La otra muerte", el cuento donde las alteraciones de la sucesión lineal y las inversiones de causas posteriores a sus consecuencias, trastrocamientos que habilita el sueño en el recuerdo o en la ficción, deparan cierta forma de justicia como trámite final de una alteridad deseada, una relación preposterada entre la ficción y la realidad que desconciertan a la par.

El retorno de Emir, entre nostálgico y misterioso, su alejamiento definitivo, también enigmático, en cierto modo va al encuentro de un lugar eterno en un tiempo literario donde ha de reunirse, si no con Borges, con sus personajes. No sería difícil, por otra parte, establecer coincidencias biográficas o literarias con las circunstancias de la muerte de Borges que ocurriría sólo pocos meses después. Autor y crítico se alejan de sus países de origen, ambos contraen casamiento en artículo de muerte, son enterrados en cementerios de patrias distantes, Emir en New Haven, próximo a la tumba de Whitney, un lingüista que solía recordar, y Borges, en Ginebra, la ciudad de Saussure, que Borges se empeñaba en ignorar. Pero, como la muerte del cuento, esa es otra *historia*.

Es en esa otredad que se entrecruzan la historia nacional con sus mitos, la biografía personal con la leyenda, la vida de un hombre con su muerte o con la muerte de otro —como es siempre la muerte— o, dada esa otra muerte, una confusión de las dos.

Las formas de la memoria termina con un ensayo magistral: "La muerte y las vidas de Aparicio Saravia. Tres versiones de un mismo heroísmo". El tríptico de una investigación inusual aparece incluido en el índice del libro a manera de apéndice. A pesar del título enunciado, ajeno a la intimidad confesional del libro, el artículo concluye su autobiografía, cifrando aventuras y desventuras de *la vida literaria* de Emir, recurriendo a una mezcla inusual de erudición crítica a partir de datos procedentes del mundo vivido, de revelaciones inesperadas o sobrenaturales.

En este artículo, empieza ocupándose de las biografías que, en el mismo año de 1942, Manuel Gálvez y José Monegal dedican a Aparicio Saravia, el último de los grandes caudillos gauchos. La comparación biobibliográfica le permite abordar hechos heroicos de la historia nacional. Sin embargo, el registro informal, la sencillez casi indolente con que formula sus observaciones, con que detalla los datos, con que enumera los episodios, refiriéndolos como meras anécdotas de su pueblo natal, de su familia, de sus vecinos, descuenta cualquier afectación de historia nacional o de culto patriótico, que propiciaría el tratamiento con personajes que el bronce, el mármol y las epopeyas han celebrado. Nada de eso; el crítico universal que fue, y que estaría de acuerdo con que efectivamente "La Crítica es la que nos hace cosmopolitas"⁶⁵, confía como Gilbert, el sarcástico personaje de Wilde, en que también puede hacer por nosotros lo que la Historia no puede: reivindicar una identidad nacional más entrañable que la del "nacionalismo literario en lo que éste tiene de limitación provinciana y resentida, de desahogo de la mediocridad"⁶⁶.

Con informalidad doméstica, casi casera, introduce a José Monegal, autor de *Vida de Aparicio Saravia*, a quien llama "el tío Pepe" o "Pepe", de la misma manera que intercala las referencias al abuelo Cándido Monegal, interlocutor habitual e ideológicamente adverso al prócer, Aparicio Saravia, quien "solía venir al pueblo, llegarse hasta la casa de nuestra familia y, sin apearse del caballo, golpeaba en la ventana para preguntarle a mi abuelo, Cándido Monegal (que era jefe del correo y colorado) qué noticias había traído el telégrafo desde la capital lejana".

Tan doméstico como el tema, que no se aparta del ámbito familiar, la intimidad de tono, la recurrencia de los apodos, podrían normalizar esa inclusión de un análisis crítico en *Las formas de la memoria*, conmoviendo, sin embargo, las relaciones entre el autor y su medio, sacudiendo "el polvo erudito de las biografías" que deploraba Nietzsche, sin llegar a atenuar el desconcierto. Sin embargo, además de legitimar cierto intimismo crítico que no rechazaban sus escritos, esa intervención personal a través de lo familiar en la historia, de lo cotidiano en la leyenda y el mito indicaría la índole literaria, probaría las afinidades con la ficción en un género literario que, situándose próximo al registro documental, no solía exponerla o, por lo menos, simulaba evitarla.

Desde el principio de *Las formas de la memoria*, Emir no escamotea la literariedad inherente al pacto autobiográfico que establece; al contrario, al designarlas con un título que es parte de un poema de Borges, adhiere a esa condición estética, concertando una cita con/de "Un lector", dando prioridad autobiográfica, antes que a los avatares de una vida, a los retornos que la poesía hace propios:

... porque el olvido
es una de las formas de la memoria, su vago sótano,
la otra cara secreta de la moneda.⁶⁷

Desde el punto de partida, esa entrada en poesía convoca las ambigüedades de una escritura que se debate entre las contradicciones del género, inscrito ambivalentemente tanto en la verdad histórica (que bien puede ser inverosímil) como en la verdad literaria (a la que le basta con ser verosímil) sin intentar disimular el artificio del que toda construcción no logra prescindir.

Las memorias, los testimonios, las confesiones epistolares o no, los diarios más o menos íntimos, las entrevistas reales o imaginarias, las biografías propias o ajenas, habilitan un estatuto de *obra entornada*, ni cerrada ni abierta, *una obra en torno* de una obra anterior, primordial, que deja ver el interior de un mundo construido tanto como su exterior. No se diferencian de otros discursos confesadamente menos sinceros y, similares a otros textos narrativos que se presentan como tales, suele esperarse del lector una suerte de suspensión voluntaria de la descreencia, es decir, que no repare (en) el artificio y tolere como cierta la ficción sin invalidar al autor en la autobiografía.

Emir no *pretende* decir nada más que la verdad ni toda la verdad; ni se lo propone ni finge hacerlo. Tal vez recordara que André Gide preveía el malestar que sentirían los demás ante esta disposición literaria y compartiera la advertencia que formulaba al escritor quien no debe contar su vida tal como la vivió sino vivirla como la contará.

VÍNCULOS DE SANGRE Y ASOMBRO

El comienzo del apéndice expone una postura literaria inicial: "Esta es una historia en tres partes y la contaré al revés porque así parecerá más sorprendente". Son las palabras que figuran a modo de introducción y, ya sea por ordenar los acontecimientos o por proponerse alterar su orden, ya sea sólo por querer sorprender y decirlo, sorprende. Pero se sabe que, tanto a Emir como antes a Borges, les consta que la escritura se inventó para conservar un discurso en fuga como el recuerdo, que también es registro; pero en su lugar alteró el orden de tiempos y, en procura de un estatuto de naturalidad convencional, no los redujo a una mera consecutividad cronológica lineal.

Tanto el autor que reordena el calendario como el crítico que observa esos movimientos que modifican los tiempos, reconocen las posibilidades narrativas ofrecidas por las inexactitudes temporales y las licencias de la secuencia discontinua: "remontar la corriente del tiempo" por la visión retrospectiva, admitir las anticipaciones que atrasan

el futuro, preposteraciones que no son despropósitos, la simultaneidad o la repetición, indicios de dimensiones que la razón lógica suele rechazar pero que la invención pone en escritura y la crítica recrea: "the procedure of inverting the sequence inside the plot: the consequence influences the cause, not the other way around"⁶⁸. A Borges y a Emir les interesa descubrir o inventar por medio de los procedimientos a que recurre la investigación o la imaginación, sin oponerlos ni diferenciarlos mayormente, esbozando una suerte de galería de arquetipos literarios a los cuales fuera posible remitir acontecimientos que suceden en la historia, universal, nacional, provincial, personal, aunque la crónica no los registre. Una forma de revertir, al mismo tiempo, el descubrimiento o la invención o, más bien, comprobar una vez más que ambas no son sino variantes circunstanciales de un concepto anterior, como la historia del latín *invenire* lo certifica. Escriben; con eso basta para que el tiempo no sea el mismo.

"La identidad más profunda de Emir era la del escritor"⁶⁹. Dispuestas en escritura, las versiones críticas y una versión literaria multiplican el heroísmo de Aparicio Saravia, favorecen versiones posteriores que tampoco agotarán las variaciones de un tema que se encuentra en el cruce de mitos nacionales y universales. Aunque no se lo haya propuesto, aunque se quede al margen, el crítico, desde el título "Tres versiones de un mismo heroísmo", está entrecruzando, por un recurso transtextual, su historia a "la fantasía cristológica" titulada "Tres versiones de Judas", el cuento que Borges incluye en *Ficciones*, oponiendo, a la manera de Borges, la figura de un héroe, Aparicio, con la de un traidor, Judas quien, gracias a las hipótesis heterodoxas que formula, no lo fue.

De acuerdo con las estrategias narrativas de Borges, la historia remite a un cuento, o el cuento a otro cuento: "Historia del guerrero y de la cautiva"⁷⁰, presenta una dedicatoria a Ulrike von Kühlmann al pie de página, el nombre al que había atribuido la interpretación de "la otra muerte" en el cuento que así se titula. Al tender lazos textuales entre diferentes ficciones, el lector advierte en filigrana los nudos firmes de una delicada red que estrecha la ficción, reduce las distancias en una trama común: ata cabos de un cuento con otro descubriendo que las intrigas se traman entre distintos textos o por debajo de su textualidad, consolidando una unidad más profunda, vertebral y secreta, por medio de nuevas versiones o subversiones de una verdad que las sustenta, que no se expone pero se entrevé.

En "Tres versiones de Judas", ese cuento tratado como una teología discutible, constituido por una trinidad de tesis sinópticas —como se diría de los Evangelios—, la inserción de una nota al pie atribuida a

Maurice Abramowicz rescata la validez de un hecho particular que dice repetido hasta el infinito en la eternidad. Las precisiones de la nota formulan un reto de la ilusión a la descreencia: ¿cómo dudar si el texto se aparta de la narración para remitir al “último capítulo del primer tomo de la *Vindicación de la eternidad*, de Jaromir Hládik”? Nuevamente aparece el personaje de “El milagro secreto”, a quien se debería haber hecho referencia no sólo al principio. Borges no se priva de trazar sus cuentos por medio de una anotación marginal, exterior a la diégesis pero interior al texto, legitimando la verdad en la ficción al superar los límites de un universo narrativo libre, abierto sobre sí mismo. En este caso, como ya se dijo, es al autor de *Los enemigos*⁷¹, a quien se atribuye la referencia bibliográfica, el personaje-autor de una obra anacrónica, fuera del tiempo, a la que se asocia Emir, sin decirlo explícitamente.

Pero no es el único cuento al que se vincula. Aunque sesgadas, aparecen también huellas de “Tema del traidor y del héroe” del mismo libro, donde el narrador de Borges comparte las hesitaciones de Ryan, un narrador que es bisnieto “del heroico, del bello, del asesinado Fergus Kilpatrick, (...) cuyo nombre ilustra los versos de Browning y de Hugo, cuya estatua preside un cerro gris”, un investigador que, dentro de la diégesis del cuento, se propone escribir la biografía de su antepasado para averiguar las causas de una muerte violenta pero sobre todo enigmática.

Sigiloso, el crítico uruguayo sigue los pasos familiares de una búsqueda similar. Desde las primeras realizaciones estéticas hasta las invenciones tecnológicas que cuestionan la actualidad, la reflexión crítica sigue de cerca esas salidas o saltos virtuales de las entidades de un texto que entran a otro texto, un movimiento que se registra como parte del universo exterior a la ficción –si tal cosa existe– que da lugar a una zona franca o frágil de extraterritorialidad donde, aparentemente, todo puede pasar, por lo menos, de un lado a otro.

Pero, en primer lugar, antes que discurrir sobre la flexibilidad de las fronteras entre la investigación crítica y los hallazgos de la ficción, entre la imaginación intelectual y la visión teórica, que constituye una de las contribuciones más notables de la creación latinoamericana a la estética del siglo, la inclusión de este texto en *Las formas de la memoria* se explicaría por una razón geográfica, primaria, simétrica, finalizando un volumen que se inicia por “El obsesivo Melo”, la capital del departamento de Cerro Largo donde nació Emir y de donde Saravia era oriundo:

(...) Saravia tuvo la distinción de ser no sólo el último de una ilustre estirpe sino de representarla en una vertiente poco conocida aún por

los especialistas en el mundo gaucha: la que tiene su centro en la vasta región agreste situada entre el Uruguay y el Brasil, y que se conoce como Rio Grande do Sul (del lado brasileño) y Cerro Largo (del uruguayo).

Paisanos, de una misma región, nacidos en una misma localidad escasamente poblada, dos uruguayos, en acciones y tiempos distintos, forman parte de una memoria fundada por una dualidad lingüística y cultural común “que era la dualidad de su destino” y que la muerte no resuelve. Refiriéndose a alguna tradición que las biografías dedicadas a Saravia repiten y a la pluralidad de la acepción de *vida* –que en español identifica tanto la existencia biológica como el género literario que la describe– Emir habla de las tres vidas de Aparicio, cuando es cierto que el mito del caudillo contribuye a alentar la pluralidad de vidas debida a una muerte no aceptada, descreída por la adhesión fervorosa de gauchos taciturnos que repiten: “No, él no ha muerto: volverá”⁷², un dicho que todavía es consigna no sólo entre quienes continuaron fieles a su divisa, secretos de cuchillas, himnos de lanzas que las cuerdas de las guitarras atan a las coplas hasta la madrugada.

En un pequeño fragmento del texto más extenso que dedica Alberto Zum Felde a la muerte de Aparicio en Masoller⁷³, el crítico resume los rasgos de una estampa célebre: “Su silueta de recio hombre de campo, con el poncho blanco recorriendo las líneas al galope de su tordillo de guerra, es de efecto eléctrico para la masa; después de su muerte, el poncho blanco flota, como un simbólico sudario, en la evocación de aquel crepúsculo”.

Tanto en sus *Memorias* como en ese triple ensayo abundan las referencias a la familia Monegal; casi excesivas, redundantes, si se piensa que aparecen en la interpretación de un cuento ajeno, ofreciendo aparentemente una versión folklórica y vernacular de la sentencia que Oscar Wilde pronuncia: “The highest and the lowest form of criticism is a mode of autobiography”. Sin embargo, paradójicamente, el “hecho”, increíble, presta un “anclaje” de verosimilitud complementario tanto al cuento de Borges como a las *Memorias* de Emir. Por la participación y conexión insospechada de personajes históricos y familiares, que la teoría denomina “referenciales” –nombres reconocidos sin dificultad por lectores que se complacen en la complicidad verificable de una historia o más, pertenecientes a un horizonte común– el hecho increíble da lugar a una narración fantástica paralela.

Transgrediendo los protocolos de la crítica académica, el texto pone en circulación hermenéutica un tráfico de fantasmas que estremecen la narración, la historia, la biografía, el ensayo, la teoría, *situando* el “interés” del crítico, su *inter esse*, en un sitio que “está entre” todas esas formas, intermediando, entre medios diferentes, de sueño y de

vigilia, a caballo entre lectura y escritura, entre el pasado y el presente, entre la verdad y sus versiones, haciéndolas temblar.

De manera que es ese texto de clasificación desconcertante donde Emir refiere los antecedentes memorables del cuento "La otra muerte" como episodios de la historia uruguaya concernientes a su propia vida, advierte una vez más sobre la indiscernibilidad de las condiciones literarias de un hombre de letras *total* –lector, crítico, autor, personaje– que, por varias veces literario, traiciona la ficción con los sucesos acaecidos, aun aquellos que proceden, desde ángulos distintos, de la historia, de la crónica, del documento, del testimonio, de lo vivido.

Como investigador riguroso, la realidad que les acredita, los acredita como reales. Tanto el texto de Borges como el comentario de Emir, como si pudieran poner en jaque a diversas piezas, entrecruzan en un mismo tablero el azar y la determinación, alternan la información histórica con los procedimientos literarios, barajan las instancias familiares con las enciclopédicas, las personales con las míticas, la autobiografía con biografías ajenas, ambas con la leyenda, los hechos con lecturas, recuerdos y recursos, sueños y prodigios del acontecimiento literario que la imaginación prodiga. A partir de esa encrucijada rara, que algunos implícitos enrarecen aún más, no sólo cambia la interpretación del cuento, también la vida de Emir cambia de sentido, su muerte es distinta, la altera. Ya no es su propia muerte, es *otra muerte* la que cuenta; queda entre líneas y es en ese reparo donde el misterio se refugia y medra.

Si entre los pliegues de la narración, donde se dobla la historia en literatura y se desdobra la literatura en historia, es posible entrever coincidencias que confirman la singularidad mítica del suceso narrado, si otro tanto ocurre en un documentado comentario literario del que la maravilla no está ausente, prueba crítica de la unidad de la mente, correspondería anotar asimismo que ese ensayo de Emir fue el primero que pudo publicarse en el Uruguay luego del silencio de muerte, uno de tantos a los que fue sometido, suprimido, sin más.

Prescindiendo de exhibicionismos metodológicos, de escrúpulos más o menos teóricos y sus proliferaciones terminológicas, Emir no duda en finalizar su ensayo contrayendo precisiones históricas, datos de la tradición, impresiones heredadas y personales, resortes simbólicos de un cuento magistral que interpreta a fondo sin que la profundidad de su conocimiento aclare el enigma, al contrario:

Creo que hay aquí una lección para todo biógrafo. Las fuentes escritas que nos preocupaban tanto, por impecables que parezcan al investigador, no bastan. En la memoria del joven Borges (como en la de mi tío Pepe cuando era niño, y hasta en la mía) la imagen de Aparicio Saravia,

cargando a caballo en su poncho blanco contra las tropas del Gobierno colorado, había sido formada por la tradición oral: apenas una imagen que le transmitió su tío Melián Lafinur sirvió para coagular el mito y hacerlo reaparecer, tantos años después, como centro de un relato de muertes, heroísmos y cobardías. El cuento de Borges resume así, mejor que los otros textos, la verdad y mentira de nuestras guerras gauchas. Por encima de las epopeyas de Sarmiento y Hernández, de Gálvez y hasta de mi tío Pepe, queda la magnífica ambigüedad de su texto.

Más que la alucinación que hace estallar los prolijos antecedentes de "La otra muerte", esclarecidos por Emir en ese artículo, más que los minuciosos datos intertextuales examinados por un crítico que adelanta por su sola solvencia, más que las raras prerrogativas de su circunstancia personal, interesa considerar esa compleja condición crítica donde el conocimiento del entorno cuenta tanto como el cuento, la extraña dedicación de quien –al sortear las barreras de sus funciones de objetividad académica específica– participa en la operación escritural, introduciéndose en el curso del pensamiento y la imaginación, internándose en las profundidades del mito.

Si desde hace un par de décadas las formulaciones teóricas contemporáneas dan cuenta de las atribuciones del lector implícito, de las categorías de archilector o de lector modelo, de los movimientos que estremecen los cordones⁷⁴ textuales distendiéndolos en plena instancia de la recepción, del desconocimiento de un autor en crisis varias veces desaparecido, de las operaciones destructivas de un texto que se rehace a sí mismo, este oficio crítico privilegiado que es el de Emir concentra todas esas idoneidades en una misma competencia cuya solvencia no mitiga una complicidad rara.

Además de acumular en una sola actividad literaria lectura y escritura, el crítico participa efectivamente en la construcción narrativa a través de esa *con-versión* escritural que pone en evidencia, mediante un juego narrativo paralelo, un fenómeno que, en distinto grado, no le es ajeno. Previsible, esa participación es corriente. Aunque los métodos y las normas doctrinarias escamoteen bajo el andamiaje disciplinario su figuración, aunque la ficción le dé un lugar distinto o distinguido, el lector-crítico no queda fuera de la ficción; sólo por oficio pretende respetar el distrito de su marginalidad impuesta.

Además de esas implicancias, la participación de Emir en la acción es varias veces distinta, varias veces literal. Semejante a la función literaria de intermediación que cumple en el cuento de Borges, donde simbólicamente debe entregar una carta que nunca escribió a una persona que no conoce, el crítico queda comprometido en una de las articulaciones del texto, desde donde interviene a medias en la narración diri-

giéndola a un destinatario desconocido. Más aún, si el escritor que se convierte en personaje de su ficción la duplica, la transición de crítico de Borges a personaje de su cuento complica con un estrato más una figura que ya se encuentra en la encrucijada donde la historia y la literatura, la biografía de otros y la autobiografía, se superponen sobre una realidad precaria que se fuga entre cuentos y encuentros.

Estas modulaciones narrativas de la voz crítica, la insólita adopción del crítico, con nombre y apellido, por la narración misma, habían entreabierto en el cuento de Borges una ranura más. En virtud de una mención del autor, el crítico asume una responsabilidad literaria en la ficción. El gesto del autor confiere al crítico una posición *de verdad* dentro de la diégesis narrativa confundiendo las oposiciones más convencionales entre historia y literatura, ficción y realidad, confundiéndolas en una misma convergencia que el espacio estético propicia. Una vez inscrita en el texto, la persona civil deviene personaje, retornando sobre sí pero a través de la mención del otro se vuelve un rehén de la palabra ajena que, paradójicamente, le confiere o confirma su identidad: "C'est par l'autre que je suis le même" decía Blanchot de esa forma de trascendencia que obsesionaba a Levinas⁷⁵ a propósito de "La mort de l'Autre: une double mort" que por vías desconocidas trasunta en "La otra muerte".

FAMILIA DE PALABRAS

En los libros o fuera de ellos cada hombre es varios hombres. Después de haber dedicado su fecunda atención a J.E. Rodó, a lo largo de interminables artículos publicados en diferentes ediciones y en un volumen que es la obra indispensable para conocer al ensayista uruguayo y comprender su defensa de "un credo americanista" y su repercusión en el continente latinoamericano⁷⁶; después de haber seguido a H. Quiroga, obra y hombre, en múltiples artículos y varios libros, tan deslumbrantes como eruditos, desde sus escritos menos conocidos hasta la selva de Misiones; después de su imprescindible Onetti⁷⁷ donde recoge y renueva escritos de décadas, de un volumen crítico que dedica a Neruda⁷⁸ y los extensos artículos que lo contextualizan; después de la trascendencia universal de *El otro Andrés Bello*⁷⁹, de su fuerza y figura atendidas fervorosamente en artículos incontables, desde su iniciación crítica hasta su docencia en la Universidad de Yale, esa pluralidad cimienta la unidad visionaria que es la diferencia de Emir Rodríguez Monegal.

Sin embargo y a pesar del reconocimiento que merece esa vocación y devoción continental extraordinarias, sin postergar su militancia

americanista, su relevancia literaria pasa, sobre todo, por el clivaje de una exégesis que no se aparta de Borges —en español, inglés, francés, italiano, en otros idiomas— y aparece en esta historia, en el cuento "La otra muerte", bajo un aspecto más "vistoso" o, por lo menos, más evidente, que el presentado por las indagaciones literarias que su erudición propugna.

Contrae, a su manera, una de esas "experiencias de dualidad" sobre las que especulaba Nietzsche cuando distinguía en la matriz autobiográfica la naturaleza del "*Doppelgänger*", un segundo rostro que se suma al primero, quizás un tercero⁸⁰ y tal vez otros rostros más. Máscaras o rostros de una *persona*, en griego no se diferencian, o *rostros* que no puede decirse sino en plural en hebreo, de la misma manera que *vida* se dice *vidas*, nociones o designaciones de singularidad imposible. Sin necesidad de recurrir a los heterónimos con que Fernando Pessoa resolvió sustituir, por vía poética, por medio de diversas *máscaras* denominativas, el vacío semántico que designa un nombre propio, Borges se vale de su propio nombre, el suyo, para designar a contrapelo, no sólo las carencias de significado del nombre propio sino esa pluralidad vital ineludible: el otro Borges —y dice pesarle— también es Borges, como es "El otro Andrés Bello" el que interesa a Emir, o "El otro Emir en el otro Andrés Bello" el que le interesa a Alexander Coleman⁸¹ o "El otro Emir" a Ulacia, parte visible de la semiosis ilimitada de una alteridad que Borges levantó de entre sus ruinas espléndidas en un cuento⁸² que no tiene fin.

Emir recuerda que Neruda había publicado en la revista brasileña *O cruzeiro*, capítulos de *Las vidas del poeta* y, conocido este precedente autobiográfico que tanto representa para él, no duraría en alistarse él mismo en las pluralidades de una saga que se había iniciado antes:

(...) una autobiografía caprichosa, con saltos e hiatos, aparentemente confesional pero íntimamente muy reticente, un poco a la manera de la que escribió hacia 1912 Rubén Darío para la revista argentina *Caras y caretas*. Como en *Poesía y verdad* de Goethe, se mezclan aquí los hechos reales y documentables de la vida de Neruda con la interpretación subjetiva, acronológica y telescópica de esos mismos hechos. Muchas veces una misma anécdota está contada en forma tan elaborada que revela en su composición más el arte del narrador que la precisión objetiva de los hechos.⁸³

La polifonía, definida por la teoría como condición del discurso narrativo, resuena tanto en biografías o autobiografías como si se tratara de relatos en los que la invención trama suspense y sustancia. Tratándose de discursos que comprometen las secuencias vividas, el entrecruzamiento de géneros era previsible: el cuento incorpora rastros

de una verdad disimulada que no legitima ni requiere la ficción; la biografía, eludiendo la ficción, legitima un estatuto de verdad, aunque registre y admita raptos de una imaginación que, semejante a los sueños, es tan biográfica como los desvelos diurnos, diarios.

"Demasiado tiempo la palabra novela ha monopolizado toda la narrativa. De hecho (los tratadistas han abundado en distingos) la novela no es sólo una de las formas, y no la más antigua ni la más interesante, de la ficción", decía Emir a propósito de *La Habana para un infante difunto* de Cabrera Infante, un novelista autor de una escritura que varía varias veces a varias voces desarticulando "la siniestra unidad impuesta por los dogmáticos del realismo (para quienes la novela es apenas un documento de la burguesía)"⁸⁴.

En "La otra muerte", las alternativas de esta *con-fabulación* insólita se consolidan con una coincidencia más, aunque habría otras. Puntualmente el narrador sitúa el cuento hacia 1942. Relata la enigmática historia de Pier Damiani, un criollo que muere dos veces: primero, apaciblemente, en su cama; luego, como un soldado valiente entre el sonido y la furia del campo de batalla, peleando en Masoller, bajo las banderas de Aparicio Saravia. "Una extraña fatalidad parece cernirse sobre esa batalla" dice la historia atribuyendo a una bala misteriosa el golpe de muerte por el que cae Saravia. En el segundo párrafo, el narrador de Borges continúa su relato:

El segundo episodio se produjo en Montevideo, meses después. La fiebre y la agonía del entrerriano me sugirieron un relato fantástico sobre la derrota de Masoller; Emir Rodríguez Monegal, a quien referí el argumento, me dio unas líneas para el coronel Dionisio Tabares, que había hecho esa campaña.

Aunque ya había comentado este cuento con anterioridad, mencionando su nombre al pasar, comparándolo con otros cuentos y con más de un poema, es en este artículo de 1984, donde por primera vez Emir revela las estrechas conexiones de su familia con los acontecimientos narrados, con sus antecedentes. Se preocupa en conjeturar sobre su participación en la ficción como emisario portador de una carta, una participación que hasta entonces sólo había mencionado al pasar. Conviene transcribirla en todos sus términos:

La ocasión fue un cuento de Borges, "La redención", que apareció en el suplemento literario de *La Nación*, de Buenos Aires, un domingo que no olvidaré. Allí no sólo se hablaba de Aparicio Saravia y de la batalla de Masoller sino que hasta se me incluía a mí como personaje muy secundario. Publicado con el título "La otra muerte", en la colec-

ción *El aleph* (1949), el cuento me ha hecho famoso por una carta que nunca escribí a una persona que no conozco.

Para Borges, Saravia y la batalla de Masoller en que muere el último caudillo gaucho es sólo el marco histórico en que situar un relato fantástico: el del entrerriano Pedro Damián que muere dos veces, en la batalla, combatiendo heroicamente, y en su cama de anciano, unos cuarenta años más tarde. El argumento teológico-alegórico del cuento deriva de Dante y de un Pier Damián, personaje evocado en el *Paradiso*. Pero las circunstancias precisas vienen de la tradición rioplatense. En el cuento, mi papel es mínimo: sirvo de enlace entre Borges y un coronel Dionisio Tabares. Escribo una carta de presentación para que aquél pueda hablar con éste, y así investigar el misterio de la doble muerte.

Al margen de su estupendo valor literario, siempre me preocupó el cuento por la inclusión de mi nombre en él. Al principio, pensé que se trataba de una broma amistosa; luego pensé que Borges había usado mi nombre porque sabía que yo había nacido en Cerro Largo y necesitaba, por razones de verosimilitud, un nombre de aquellos pagos. Después pensé que era una forma de agradecer una atmósfera gauchesca que tal vez yo le transmitía sin saberlo. En el cuento, Borges afirma que los uruguayos somos más simples y elementales que los argentinos. Tal vez, yo le confirmaba ese juicio (o prejuicio). Somos (cree él) más gauchos.

También es en ese artículo donde Emir refiere una tardía conversación que mantiene con Borges, en un hotel de Nueva York, sobre la génesis de este cuento y su perplejidad al enterarse de que Borges no lo había convertido en un personaje secundario, como hasta ahí había creído, por su parentesco con José Monegal, de quien Borges decía incluso ignorar la existencia (había conocido, en cambio, a su tío Cacho Monegal, poeta modernista y dos veces diputado del Partido Blanco). Restándole importancia a su desconocimiento, Borges confesaba asimismo ignorar las biografías de Saravia, publicadas ambas, con algunos meses de diferencia, el mismo año en que el narrador sitúa su relato. Emir no pudo menos que preguntarle a Borges de dónde entonces había obtenido informaciones tan precisas sobre Saravia y Masoller. Borges le respondió que se las había transmitido su tío Luis Melián Lafinur, que era uruguayo. También para Borges, los vínculos familiares, que no revela este cuento, van más allá de esa referencia y, en alguna oportunidad anterior⁸⁵, el propio Emir da cuenta de que Borges remite el origen del cuento a un delirio que, en su agonía, en 1905, había padecido su abuelo Isidoro Acevedo Laprida. Un sueño le permite revivir el pasado, corregirlo y, gracias a las rectificaciones de su intrepidez onírica, morir como un héroe, por la patria, en el fragor de

la guerra civil contra Rosas, el tirano que había gobernado la Argentina desde 1835 a 1852.

Sorprende, como se decía, la inclusión de un texto de cuño crítico, de tema borgiano, como conclusión de ese volumen que iba a ser el primero de sus memorias y que terminó siendo el único, pero la inclusión se entiende por más de una razón.

Un vértigo de fechas, de lugares, de circunstancias, de episodios comunes que no deberían ser atribuidos, por ligereza o por conformidad, sólo al azar sino, entre otros motivos, a la imprevisible concurrencia a citas misteriosas que al lector de Borges no le extrañarían demasiado, sobre todo cuando, como en este caso, están en juego las revelaciones del texto: un espacio donde cada acontecimiento aparece *prescrito*. No se ignora que la escritura literaria —una *prescripción*— no sólo constituye una prioridad literal: una anticipación inquietante de letras que proceden del pasado, que remiten a una anterioridad aunque accedan a otro tiempo que no coincide con el tiempo circular y repetitivo (aunque lo remedan), ni con el tiempo histórico y lineal de fechas y calendarios (aunque lo releven), sino a una ocurrencia diferente donde casualidad y causalidad se alternan (se aliteran, se alteran) entrecruzando planes y planos asombrosos. La profusión de coincidencias, que en la vida extraliteraria suele soportarse —o no— con un estupor que la sinrazón del azar no resuelve, es evitada por la literatura narrativa que, con la mayor prudencia, administra las casualidades según sus propias leyes de causalidad: son las más importantes porque la constituyen.

Años atrás, en la reseña de *El libro de arena*⁸⁶, ya Emir había intercalado, entre las numerosas informaciones que ubican el libro en la obra de Borges, otro de esos paréntesis biográficos por medio de los cuales, deslizándose hacia la interioridad de su propia experiencia, incursiona en la génesis narrativa para revisar algunos aspectos de la elaboración borrados por la impresión definitiva del libro.

Relacionada con otro hecho de la historia uruguaya, con Aparicio Saravia también, Emir contaba, en este caso, la conversación mantenida con Borges cuando, acompañándolo en el taxi que lo llevaba hasta la Biblioteca Nacional de Buenos Aires, de donde todavía era director (agosto de 1971), Borges lo interrogaba sobre el asesinato del presidente uruguayo Juan Idiarte Borda, cometido por Avelino Arredondo, un 25 de agosto de 1897, fecha de fiesta nacional, a la salida del *Te Deum* de la Catedral Metropolitana en Montevideo. Después de haber consultado los *Anales históricos del Uruguay* de Eduardo Acevedo, son tantos los datos que le proporcionara Emir sobre el episodio que Borges lo interrumpe diciéndole: “Gracias, no me lea más, si no voy a poder

inventar nada”. De la misma manera que solía Henry James construir sus narraciones a partir de las anécdotas incompletas que los testigos, urgidos por su curiosidad le contaban, Borges empieza y finaliza el cuento “Avelino Arredondo” refiriéndose a hechos muy concretos, aunque los prefiere inconclusos, para resolverlos por la imaginación: “... así puedo soñar que ocurrieron”.

No es frecuente que se entablen vínculos de colaboración literaria tan íntimos entre el escritor y su crítico. Menos frecuente que esos vínculos sacudan árboles genealógicos comunes. Más allá de las devociones extremas que suscita la obra de Borges, cuando Emir lo descubre en 1936 como autor de “Guía de Lecturas” en la revista femenina *El Hogar* de Buenos Aires, la relación de ambos rescata por la escritura una dimensión más: su tío escribe la biografía de Saravia, Borges escribe una ficción donde Saravia es el héroe, una ficción que deriva de los testimonios del tío uruguayo de Borges para insertarse en el arquetipo del sueño de su abuelo.

Repentinamente, las doctrinas teóricas y las sofisticadas elucubraciones y prácticas críticas que constituyeron el objetivo de toda una época consagrada a la formalización de una ciencia o al establecimiento de doctrinas disciplinarias que conforman el saber literario sistemático, se desvanecen entre los cristales rotos y polvorientos de una galería vetusta en una casona de provincia donde tíos y abuelos —seres queridos infrecuentemente por la lectura crítica— pasan a formar parte de la historia y de la ficción, aun sin reconocerse, casi a oscuras, mostrando a medias salvoconductos vencidos. Sus rasgos entrañables se convierten en símbolo de “este país de cercanías”, como denomina Real de Azúa al Uruguay, definiendo con esa fórmula menos las distancias limitadas que las afinidades entre los diferentes principios declarados por partidos políticos adversarios que reconocen la “común heterogeneidad de sus bases sociales, en la frecuente coincidencia de sus puntos de vista”⁸⁷.

Prolongando *Las formas de la memoria*, ahí desfilan entre pasillos épicos y familiares el abuelo, Cándido Monegal, fundador en Melo del diario *El Deber Cívico*, su tío Pepe, José Monegal, autor de una de las mejores biografías de Aparicio Saravia: *Vida de Aparicio Saravia*, pintor del cuadro original de Saravia a caballo cruzando el campo entre lanzas tacuaras. La reproducción figura en la carátula del libro que, por exigencia de Emir desde New Haven, fue reproducida a su vez para ilustrar la primera publicación del artículo en *Jaque*, Montevideo, en 1984, mientras se retiraba gradualmente el gobierno militar y se tramitaba la transición a la democracia.

El artículo reserva otras referencias a su tío Cacho, poeta modernista, integrante de las vanguardias literarias del Río de la Plata, el poeta, el político, a quien, según (se) dijo, Borges había conocido personalmente; a otros personajes de Borges, alguno de la *Divina Comedia*, encabezados por el propio Saravia, prototipo legendario del caudillo americano, gaucho bravío, "considerado un Estado dentro del Estado quien, al sentirse contrariado por el gobierno, solía decir (para justificarse): 'El gobierno se ha sublevado'"⁸⁸.

Imprevisible, la juiciosa libertad de su exégesis desata el nudo de relaciones sorprendentes, discontinuamente literarias, a las que un cuento, sin mencionarlas, conducía para converger en las *Memorias* de otro. La selección que realiza la lectura deviene colección en la escritura. El ensayo de Emir contrae y hace explícita la particularidad inevitable del espectro hermenéutico que resume teoría, historia, análisis, recuerdos personales, imbricando examen crítico y estampas domésticas a la par, a fin de que alguien imagine una vez más que el resto, por ser silencio, no deja de ser literatura.

Debatiéndose en el centro de ese laberinto, como el hijo de Pasifae, la condición híbrida del crítico lo instala en el *medio*: medio lector medio escritor, entre dos aguas, es lector y no es igual a otros lectores, entre una realidad que se dice exterior y la subjetividad de la imaginación, entre su presente y varios pasados, retoma el hilo narrativo a fin de encontrar la salida textual hacia una realidad esquivada.

Algunas incógnitas impiden el acceso a lo que pasó antes o a lo que pasó después y, en el medio de otras oposiciones, emergen esas formas de la memoria, selectivas, incompletas, referidas a libros leídos, a historias contadas, a leyendas, precisiones y discreciones que si interesan, no es por las aventuras de una vida de aventuras, que no le atrajo, ni por las alternativas de una definición política, sobre la que no dudó, ni por las convicciones religiosas, que no profesó, ni por los pormenores de amores interrumpidos (¿de cuántas mujeres se enamoró, a quiénes cautivó, con cuáles se casó, con cuáles no?), ni por los pormenores de odios empedernidos (¿cuántos fueron sus enemigos, a cuáles hostilizó en encarnizadas polémicas, con quiénes se reconcilió, cuántos enemigos póstumos amenazan sus escritos reanimando la saga de ignorancias y prejuicios, aberraciones de la mediocridad que no cede y deprecia su obra, utilizándola sin mencionarla?). Nada más inútil que tratar de averiguar la vida de un autor a través de una lista de pesquisas detectivescas mezquinas, insignificantes para la literatura, como si se volviera a caer en las simplificaciones del peor estilo del siglo pasado, que reducían el acontecimiento literario a minucias personales chismosas, a la bajeza de la difamación, la omisión que ampara el saqueo.

Interesa conocer o construir por su obra otras obras. Poco cuenta lo demás.

SOMBRA ADENTRO

No es fácil articular las premisas de una lógica imprevisible ni el arquetipo al que pueda ajustarse la aventura terminal de Emir, la urgencia del regreso que prescinde de la puntualidad de una muerte inminente, y hacer de su agonía, una nueva lucha, o no hacer de ese trance una apoteosis. "El uruguayo había ido y vuelto", dice Cabrera Infante; volvió adelantándose a su propio fantasma, como un aparecido de sí mismo que vuelve desde la muerte, reapareció antes de desaparecer para dar prueba de su lealtad al mundo que forjó, haciendo del destierro y del regreso una misma pasión. "Pero el destino es expresionista" dice Emir, biógrafo de Horacio Quiroga, en *El desterrado*, a fin de no explicar, por irracional, una *provocación* de Quiroga que se convierte en *profecía*⁸⁹ ya que en principio, en su origen, si se cree en la verdad de las palabras, ambas no se distinguen. Frente a otra muerte conjetural, como el poema de Borges⁹⁰, como la otra muerte de Pedro Damián, en el mismo cuento, es el narrador quien, más que el crítico, interpreta:

... más curiosa es la conjetura sobrenatural que ideó Ulrike von Kühlmann. Pedro Damián, decía Ulrike, pereció en la batalla, y en la hora de su muerte suplicó a Dios que lo hiciera volver a Entre Ríos. (...) Dios, que no puede cambiar el pasado, pero sí las imágenes del pasado, cambió la imagen de la muerte en la de un desfallecimiento, y la sombra del entrerriano volvió a su tierra. Volvió, pero debemos recordar su condición de sombra.⁹¹

Tal vez Emir había elegido París para la radicación de *Mundo Nuevo* como un homenaje secreto a la ilusión de Quiroga, a las aspiraciones de gloria literaria que el narrador cifraba en esa ciudad. *El desterrado*, uno de los volúmenes que dedica Emir a Quiroga, concluye por una nota fechada doblemente en Montevideo (1945) y en París (1967), una dualidad que desquita el sacrificio de Quiroga: "Misiones es el reverso de París" decía Emir en *Las raíces de Horacio Quiroga*⁹² y, aunque Montevideo no sea un contrario urbano tan diametral, puede insinuar el símbolo de su propio destierro: ambos se encuentran entre dos mundos. No sólo entre Europa y América, entre el centro y los suburbios, sino enfrentando la realidad desde la imaginación, al hombre desde su sombra, ambos intentan alcanzar la universalidad desde la región, la humanidad en la tragedia. Un alcance decisivo que concluye este libro de 1961:

Asimismo merece repasarse su opinión sobre el regionalismo en arte. Ya se sabe que lo practicó voluntariamente, y la mejor parte de su obra fue (en esencia no en accidente) regionalista. Pero esto no liquida el problema ya que él aportó al regionalismo una perspectiva universal. No buscó el color local sino el ambiente interior; no buscó la circunstancia anecdótica sino el hombre.

Ya se dijo que son numerosas las publicaciones que le dedica a Quiroga pero entre esos dos títulos –*Las raíces de Horacio Quiroga* y *El desterrado*– se verifica una revisión dialéctica que lo devuelve a la relación del hombre con la tierra, expone las raíces al aire como sus fracturas. Según dice en la “Nota” final⁹³ del libro del 68, había empezado a preparar su manuscrito veinte años atrás, proponiéndose realizar una reconstrucción que, sin acumular reliquias ni fetiches, pusiera de relieve las alternativas de “lo vivido”, que sin soslayar la intimidad sentimental e intelectual pudiera observar su extraversión en las peripecias cotidianas de una vida plena.

A diferencia de la partida y deserción de un poeta francés al desierto africano, la internación de Quiroga en Misiones no constituye una renuncia a la ciudad ni a la poesía sino una impugnación a la clausura literaria liberándola a la intemperie selvática donde una escritura está por hacerse, como el mundo. Emir examina la espesa correspondencia en la que, desde la distancia y la soledad, Quiroga se ve obligado a confesar sus tribulaciones: rastrea las lealtades de amigos, transcribe “las discordias de la familia literaria”, la severidad equivocada y malévola de críticos y poetas:

Un creador tan autobiográfico como él debía ser reinterpretado a través de una doble investigación en que vida y obra no apareciesen jamás escindidas sino que se iluminasen recíprocamente.

Por eso examina las publicaciones de Quiroga, sus poemas, sus narraciones, subraya la importancia del *Diario de viaje a París*⁹⁴, de 1900, el documento inédito que le había confiado Ezequiel Martínez Estrada para que fuera depositado en la Biblioteca Nacional de Montevideo y que Emir publicó anotado. Por eso recorre Misiones con Darío Quiroga, el hijo del escritor, en 1949, para seguir paso a paso sus vicisitudes en los mismos lugares donde se acrecentaron. Desvelos de biblioteca y peregrinajes agrestes siguieron de cerca los padecimientos de una iniciación literaria y de una biografía trágica en exceso, atroz. El nacimiento desgraciado de Quiroga, hijo póstumo de un padre muerto por un tiro que se dispara en un accidente nunca demasiado aclarado; las sucesivas muertes familiares terribles, inverosímiles en la magnitud de la desgracia, de su ensañamiento; demasiado conocidas, apuntan una

irrealidad de tragedia arcaica, aunque el comentario pueblerino, la memoria provincial mitigada por las insistencias y límites de la comarca, la vuelvan entrecortadamente mítica.

Entre los numerosos artículos que escribe sobre Quiroga, donde propone una nueva interpretación, aunque la introduce con el subtítulo “Ya la escribió Quiroga”, se refiere a que:

Ese abusivo comercio de Quiroga con la muerte da a su biografía un sello singular: la forma y, en cierto sentido, la define. Es la vida de alguien que no puede sentir el horror pleno de vivir a término y la sugestión de un acecho; es la vida de quien debe plantearse, día a día, el significado de su destino. Por eso es, también, una vida que se ofrece a la meditación del biógrafo como ordenada y compuesta de antemano: escrita con sus días por el propio Quiroga.⁹⁵

El crítico anota y recapitula los recuerdos escolares, las confesiones epistolares, el triple valor documental que le atribuye al diario (testimonio de juventud, de sus pistas literarias, de los orígenes del modernismo), el itinerario de las lecturas preferidas: E.A. Poe, Ch. Baudelaire, G. Flaubert, H. James, J. Conrad, los rusos. El biógrafo rastrea, como en terreno conocido, en la perversidad no contenida de un cuento necesariamente vivido (“Para noche de insomnio”), las huellas de pesar personal, las angustias del protagonista, los conflictos del narrador, del lector, solitario, solidario. Ambos, el narrador y su crítico, conmovidos por las fatalidades excesivas de acontecimientos reales tan crueles que superan los desafueros de la ficción como guiados por el epígrafe de Poe –“Truth is stranger than fiction. Old saying”– que remite la paradoja a un pasado que nunca fue mejor. El desastre toma arte y parte en la atrocidad cotidiana que, de alguna manera, justifica la búsqueda del consuelo en el suicidio:

Una aceptación oscura y hasta gozosa de la muerte lograda como al margen de esa esperanza cada día más arrinconada por los hechos brutales de la enfermedad, un sentido de reintegración a la naturaleza, cuyas leyes y armonías no conoce bien pero siente en lo más hondo, y hasta si se quiere (como apunta en carta de junio 14, 1936) la curiosidad un poco romántica por el fantástico viaje: esas son las notas interiores de sus últimos meses.⁹⁶

Inducido por sombrías obsesiones literarias y biográficas, el crítico se dirige al cuentista como éste dirige al poeta su “ansiedad de influencia”⁹⁷ o a la muchedumbre de personajes perseguidos por los fantasmas trágicos de sus padres asesinados: Layo, Agamenón, Hamlet, retratos sin rostro colgados en un museo imaginario frente a espejos y espectros de reyes o padres depuestos, una dinastía literaria de la que difícilmente renieguen escritores y lectores de todas las épocas.

Absortos, ceñidos ambos por esos lazos arcanos y arcaicos que tejen los mitos, ya no se sustraen al agobio de un pesar secreto que esconde y espanta. Las aflicciones, las más privadas, las más opresivas, se ajustan a la impávida inexorabilidad de esos modelos. Si bien los individuos y circunstancias difieren, inquieta la similitud de las emociones o saber que los pensamientos ordenan el infortunio de modo semejante. Entre las "máscaras trágicas" posibles, es la de Ifigenia con la que Emir identifica a Alfonso Reyes o se identifica, interpósita máscara, o persona, es lo mismo:

También descubre lo que era el padre para él: no una presencia sino una ausencia mágica. (Perdido el padre, mutilado el hijo, la única forma de salvar el fantasma fue interiorizarlo.) (...) El proceso descrito por Reyes, esa interiorización tan completa del padre en el hijo que hace posible un diálogo que no existió así en la vida real.⁹⁸

La admiración literaria y la confusión sentimental, que esa ansiedad genealógica prodiga, define su filiación electiva en la visita que, en compañía de otros amigos poetas, realiza Quiroga a Leopoldo Lugones. Visiblemente encandilado por el aura del autor de *Lunario sentimental*, la extiende hasta consagrarlo como a un salvador de su orfandad reiterada. Quiroga no se conforma con afiliarse a la grey de Poe; va más allá y, con la decisión de quien adopta a un hijo, el narrador adopta a Lugones como si fuera un padre:

A pesar de la escasa diferencia de edad (Lugones era sólo cuatro años mayor), se habría de convertir en una suerte de figura paterna, elegida inconscientemente en sustitución de ese padre que Horacio había perdido en el umbral de la vida y cuya ausencia deformó su educación.

En "Kafka y sus precursores", Borges afirma su propósito de "purificar" la palabra *precursor*, indispensable en el vocabulario crítico, sin prever, tal vez, la fortuna literaria que haría, con ese propósito, una de sus sentencias más conocidas, menos aún que la creación regresiva de la lectura a la que se refiere, invirtiera relaciones de otro carácter. Tampoco Emir hubiera atribuido a esta creación paradójica las filiaciones espontáneas que el entusiasmo estético de Quiroga confunde con sus urgencias sentimentales, pero sabe que son índices de una *inversión* deliberada, gestos que remueven honduras viscerales pero, sobre todo, tránsitos de irrealidad que los subterfugios literarios y lingüísticos propician.

No es la única vez que Borges recurre a Kafka para legitimar esa mirada hacia atrás que, en lugar de aniquilar la expectativa de un rescate, como en el mito, lo hace realidad. En otro pasaje pero en térmi-

nos muy similares afirma: "La deuda es mutua; un gran escritor *crea* a sus precursores. Los crea y de algún modo los justifica"⁹⁹.

Compadecido por el ensañamiento de una adversidad que no cede, defendiendo una vez más esa indistinción que funde vida y obra en una misma pasión, el afecto que no deja de ser sufrimiento, Emir acompaña a Quiroga, hasta el final, en una conclusión que podría pertenecer a la retórica del perfecto cuentista: "Golpe tras golpe fueron despojando a Quiroga de toda especie adjetiva —como había sabido hacer él con su arte".

Sin alejarse de esa perfección, convoca a Ezequiel Martínez Estrada, para compartir a dos voces la clausura y los pesares de una fatalidad semejante que lo acosa hasta el final. A varios años de distancia, como en un final de cuento donde los nombres propios, que deberían identificar, no distinguen, donde algunas circunstancias se confunden, donde las citas, descontextualizadas, se adaptan sin dificultad y la coincidencia de palabras, además de otras coincidencias que las trascienden, acompañan en un mismo recuerdo, "con paso de fantasma", las sombras del escritor con las de su crítico:

Los últimos meses de su vida lo iban elevando poco a poco al plano de lo sobrenatural. Era visible su transfiguración paulatina. Todos sabemos que su marcha a la muerte iba recogida por las mismas fuerzas que lo llevaban a vivir. Su vida y su muerte marchaban paralelamente, en dirección contraria. Seguía andando, cuando ya la vida lo había abandonado, y por esos días trazó conmigo sus más audaces proyectos de vida y de trabajo. Pobreza y tristeza que contemplábamos con el respeto que inspira el cumplimiento de un voto supremo. Llegaba a nuestras casas y hablábamos sin pensar en el mal.¹⁰⁰

El discreto regreso a su tierra que intentaba hacer, protegido por la hospitalidad amistosa de "Las nubes", la casa de Enrique Amorim en Salto, no pudo realizarse. Quiroga, a diferencia de Emir, no llegó a regresar pero, como él, tampoco murió en su tierra; tal vez, su regreso a estas tierras y la partida final fueron un homenaje dual y devoto a "el desterrado", el sacrificio ritual y supremo que le dedicó en secreto.

LAS BIOGRAFÍAS DE EMIR

Pero las andanzas por el Salto Oriental, de donde era oriundo Quiroga, o por las ruinas jesuíticas de San Ignacio para seguir su itinerario, o por las azarosas tierras rojas de Misiones, no lo apartaron de la visión de horizontes mayores comprometidos por su desvelo americanista. La lectura de "Rumbo a Goethe" de Alfonso Reyes fue uno de

los grandes deslumbramientos que la revista *Sur* le dispensó a Emir. Algunos años más tarde, en 1949 en Montevideo, cuando inicia *Número*, la revista que publica con Idea Vilariño y Manuel Claps, celebra la colaboración de uno de esos "textos tersos y leves" que Reyes sabía escribir con la erudición más refinada. Su entusiasmo, confirmado por las sucesivas lecturas del escritor mexicano, aumentó con la publicación en Buenos Aires de *La experiencia literaria*¹⁰¹ adonde Emir reconoce la facultad del crítico capaz de tomar un tema, "fatigado por la mediocridad, y reescribirlo como si fuera discutido por primera vez".

Si, según Bataille o Blanchot, la amistad es esa suerte de humor cómplice que dirige una búsqueda admirativa, la veneración semejante al magisterio crítico de Reyes que profesa Emir sería una forma ejemplar de amistad profunda que admira en vida y que lo acompañará "au-delà de la vie, lui-même sans vie"¹⁰²: "A partir de entonces, Reyes fue mi maestro, en una manera personal, casi privada"¹⁰³. Es la misma admiración al maestro, al amigo, con que después no sólo Cabrera Infante distinguiría a Emir, "capable de l'amitié libre, détachée de tous liens".

Denunciando épocas de polémicas violentas en Uruguay y oposiciones filosóficas o ideológicas, azuzadas por doctrinas que no justifican aunque encubren diferencias menos decorosas, menos confesables, se le acusó de erudito, como si la erudición fuera delito. Se le objetó que "sólo podía ocuparse de la literatura muerta en tanto (debía) el crítico ser militante y comprometido". Emir no dudó en adoptar, como él mismo lo dice, la máscara de Reyes para defender su caso, y hacer pública su deuda con el maestro, escribiendo "Alfonso Reyes, crítico y erudito"¹⁰⁴, el artículo donde "trataba de probar que las dos funciones no eran incompatibles".

No deja de ser simbólico que su primer viaje a Europa haya tenido por objeto realizar una investigación en la Universidad de Cambridge, Inglaterra, en octubre de 1950, que la prosiguiera al año siguiente en el Museo Británico de Londres, después en América del Sur, y la dedicara al estudio del desarrollo intelectual y creador de un humanista, "el mayor que ha producido América, uno de los mayores de la lengua". Es esa plenitud de sabiduría, la condición excepcional de Andrés Bello, la que subraya a lo largo de casi quinientas páginas. El libro sigue de cerca la evolución literaria de Bello, sus estudios humanistas, el exilio europeo, su poesía, la *Biblioteca Americana* y la documentación que transcribe para refrendar, por la correspondencia de Blanco White, el "reconocimiento de que, en cuanto a orientación y criterio rector, la *Biblioteca Americana* era obra de un hombre solo: Bello"¹⁰⁵. A través de largas y laboriosas décadas, entiende su estudio de Andrés Bello como una forma de trabajar "por una cultura auténticamente

latinoamericana que éste había fundado"¹⁰⁶. Convencido de la armoniosa unidad en el desarrollo intelectual y creador que había alcanzado el escritor se dedica a estudiar, "creo que por primera vez en forma sistemática, la evolución poética y crítica de Andrés Bello como un solo proceso".

Le interesa *reparar* —que es advertir y corregir— las correspondencias entre acontecimientos contemporáneos que, presentados hasta entonces separadamente, distorsionaron la unidad fundamental de una unidad humana y literaria que, una vez más, le interesa rescatar. Con irritación y deleite mezclados, ánimos que él mismo apunta al final del libro, no pasa por alto la indolencia crítica respecto a esa unidad esencial que tanto le importa. Se detiene a examinar uno de los ejemplos de esa negligencia, *El proscrito*, una de las mayores obras poéticas de Bello, subestimada por críticos que no tomaron en cuenta ni la cronología —la muerte de Francisco Bello, el hijo tan querido que lo decide a abandonar la creación poética— ni la razón estética de un poema que, dentro de la inspiración clásica que lo anima, se basa en un texto ajeno, prescindiendo de la originalidad entendida según un criterio romántico que no cuadra, que "es un espejismo para Bello".

A partir de esas reflexiones se propone diseñar un método adecuado a fin de inscribir la obra en la trayectoria vital del autor, la práctica de una escritura que, atendiendo la tarea crítica e histórica, narre, al mismo tiempo, una vida *literaria* restableciendo la *magnífica unidad* (o "*la ténébreuse et profonde unité*") que la sustenta. La búsqueda de esas correspondencias entre la realidad y los mitos, no menos reales, abarcará "con un amplio y generoso ademán, en un solo movimiento del discurso toda la literatura de su tiempo"¹⁰⁷. Método o impulso, fue el mismo objetivo obsesivo, el afán abarcador que proyectó a la medida del continente desde sus primeros trabajos críticos y que retorna a su discurso años después cuando, en términos diferentes y en inglés, reitera esa, su convicción primordial:

Existe, más bien, una literatura continental en proceso, un desarrollo progresivo, cuyo primer manifiesto fue quizás la "Oda" publicada en Londres en 1823 por el venezolano Andrés Bello. La literatura latinoamericana nunca ha alcanzado una integración cultural.¹⁰⁸

Los descubrimientos que formula Alexander Coleman en "El otro Emir en *El otro Andrés Bello*", destacan esa disposición conectiva, el interés de reunir a los poetas del continente en una misma familia: Emir "impuso a Bello sobre la fértil imaginación de Pablo Neruda, con Sarmiento como catalizador para la operación", convencido de esa "filialidad" desconocida entre Bello y Neruda que, señala Emir, actúa "como un puente entre dos mundos poéticos"¹⁰⁹.

Aunque prefiera que no se exageren esos vínculos que él mismo descubre y establece¹¹⁰, reclama una genealogía intelectual que empezaría con Rodó, seguiría con Reyes, con Henríquez Ureña, con Amado Alonso, realizadores e investigadores con los que comparte tanto la solidez de la erudición como la actitud y la acción crítica fervorosas. Pero, a pesar de esa contracción explícita a ensayistas que contribuyeron a orientar su labor, sólo a partir de Borges es posible comprobar cómo la pasión de leer se convierte en una hipóstasis laica, cómo la lectura se hace acto en persona.

Borgista fanático, borgeólogo de primera, borgeano del principio al fin, Emir no sólo fue el mayor estudioso de la vida y obra de Borges sino el crítico infatigable que trama con el escritor una relación literaria estrecha y tenaz. Como Boswell, el escocés con quien se le ha comparado varias veces, que corría a Londres para anotar lo que decía y no decía el Dr. Johnson, Emir viajaba de Montevideo a Buenos Aires, de New Haven a Nueva York, o dejaba de viajar, para explorar los senderos intertextuales que las lecturas de Borges prolongaban.

No solía mencionar esa familiaridad querida: con la mayor naturalidad, no podía evitarla. Perturbaba, a ratos, una especie de sobreimpresión de transparencias, una metamorfosis imperceptible que transformaba su persona en otra, su misma cara en máscara, una; la misma voz animaba un discurso ajeno. En esas oportunidades, sin histrionismo, se iba convirtiendo en el muñeco de un ventrílocuo distante y constante: citas que apelaban a la complicidad de los sobreentendidos, anécdotas siempre oportunas, demasiado frecuentes, demasiado fieles, desplazaban el discurso de alguien que doblaba las dualidades de una ironía, que impedía saber si el doble era un sosías involuntario que respiraba, vicariamente, a través de la inspiración textual de Borges. Es parte de “el efecto Borges” y Emir le hace juego; ambos saben demasiado bien que jugar con la identidad es jugar con fuego, enfrentarse con “la insostenible verdad: que no sabemos quiénes somos, de dónde venimos ni adónde vamos”¹¹¹.

Escribir una biografía de Miguel Ángel de la que estuviera excluida toda mención de sus obras es una broma extravagante que Borges suele recordar¹¹². La extravagancia, menos excéntrica, más grotesca que humorística, ya se dio: recientemente aparecida, alguna enciclopedia de tecnología avanzada, en la bibliografía correspondiente a la entrada “Borges”, no menciona ninguna publicación de Emir: ni los innumerables artículos de revistas ni capítulos en libros diferentes, ni sus siete libros sobre Borges, entre ellos, *Jorge Luis Borges, a Literary Biography*¹¹³. La omisión, puesta en pantalla, es tan evidente como alevosa pero, para quien se considera especialista en Borges, no se

descarta que también estuviera prevista: “¿Cómo se explica usted esa voluntaria omisión? (...) Omitir *siempre* una palabra (...) es quizá el modo más enfático de indicarla”, preguntaría y contestaría Stephen Albert en “El jardín de senderos que se bifurcan”.

Si se considera que Emir ha realizado “admirablemente” —como dijo Borges— su biografía, la tenacidad de la omisión suspende el planteo enigmático de su cuento o la ocurrencia con la que había ridiculizado, en varios textos, sectarismos mezquinos que las opulencias electrónicas no deberían imitar. Más que las usurpaciones informáticas de un *scholar* parcial o parsimonioso, el testimonio que formula Borges refiriéndose a la obra de Emir dirime el diferendo: “Él, sin duda, conocía lo que se ha dado en llamar ‘mi obra’, yo lo digo entre comillas, porque yo no tengo obra, sólo unos cuantos borradores que se han publicado. Él se ha pasado la vida estudiándolos, leyéndolos, releyéndolos, analizándolos, inventándoles méritos que realmente no existen y conoce también todas las fechas de mi vida”¹¹⁴.

“Ya no existen críticos así” fue el titular de uno de los artículos que publicó Rubén Cotelo en el semanario *Jaque* de Montevideo, para informar con vehemencia compatriótica sobre la figura, la obra, el regreso y la muerte de Emir¹¹⁵. El artículo ponderaba la labor crítica de investigación minuciosa, la memoriosa producción biográfica, la conformación de una literatura continental a la medida del mundo, la información al día sobre sus excelencias y la sensibilidad del escritor.

Se ha dicho más de una vez que no abundan muestras del género biográfico en la literatura hispanoamericana. Sin embargo, bastaría el antecedente de sus biografías, a las que dispensó su talento para cruzar estética e historia, imaginación y documentación, disciplinas e intuición, que el género —no sólo realista— concilia. En una entrevista que concede a Alfred MacAdam para la revista *Review*¹¹⁶, Emir manifiesta su fascinación por las biografías, una avidez que atribuye a la necesidad de referir sus lecturas a datos de geografía e historia sin excluir los fantasmas que las rondan de cerca:

Escribí sobre Rodó, primero porque quería realizar un bosquejo biográfico detallado para la edición de sus obras que publiqué. Trabajé sobre Andrés Bello para seguir las huellas del proceso según el cual el Romanticismo llegó a Hispanoamérica en el siglo XIX, una investigación que inicié en la Universidad de Cambridge al principio de los cincuenta. Escribí sobre Horacio Quiroga para ver si había alguna relación entre sus obras y su vida tan atormentada. En el caso de Neruda, no me dispuse a escribir una biografía. Se me había encomendado que escribiera sobre su poesía, pero me encontré, a medida que lo iba estudiando con cuidado, que su obra era profundamente autobiográfica.

Pero no sólo por esa enumeración sumaria habría que hablar de las biografías de Emir y de las bifurcaciones oportunas de un plural intencional y de una preposición de posesión ambigua. Ya se ha señalado esa extraversión que, desbordando los límites de sus responsabilidades críticas, intervenía en las biografías de quienes, consecuente con sus "atribuciones" de autor, considera sus personajes. En la dedicatoria que introduce *El desterrado* expone, desde el principio, una atribución doble:

A la memoria de
Enrique Amorim
al que tanto deben
el autor y el protagonista
de este libro.

designando dos funciones que se superponen con mayor nitidez, si esa dedicatoria se contextualiza con el epígrafe transcrito, del propio Quiroga, que figura inmediato a esas líneas iniciales:

Aunque mucho menos de lo que el lector supone, cuenta el escritor su propia vida en la obra de sus protagonistas, (...) pueden deducirse modalidades de carácter y hábitos de vida que denuncien en este o aquel personaje la personalidad tenaz del autor.

Sería bastante convencional suponer que el autor se identifica con sus personajes; no sería tanto suponer que el crítico se identifique con su autor. Menos aún, que intercambien sus papeles, que el crítico devenga autor y el autor su personaje; una serie de desplazamientos e inversiones en cadena, que no termina ahí, conjuga las funciones literarias divididas en un fenómeno estético común. Sin volver a aludir al enigmático diálogo de Platón, pero convencido de las efusiones de una posesión divina que consagra, por la devoción al poema, una unión primordial, Borges se preguntaba: "¿Los fervorosos que se entregan a una línea de Shakespeare no son, literalmente, Shakespeare?". ¿No habría que cuestionar si quienes se entregan a una línea de Borges son, efectivamente, el escritor y aun uno o varios de sus personajes?

Es necesario reconocer un efecto no lateral: el crítico es un lector-autor que transforma la escritura en una escritura segunda, según la primera. Autor de autor, o se identifica con él o, furtivamente, lo crea. En términos de Rodó, Emir destaca la identificación profunda del crítico, su sensibilidad simpática de la que, sin embargo, se distancia: "*Homo duplex* como el más fiel ejemplo genérico de escisión o doble faz de la personalidad". Si el lector hace silencio, la gestión crítica sale de ese silencio, lo guarda, y su elocuencia señala la existencia de la obra

o se la confiere, convalidando la autoridad de una creación fervorosa. Con la misma convicción se entregaba Emir a más de una línea de Rodó:

... el crítico puede llegar hasta crear belleza donde no la hay o puede descubrir motivos de belleza allí donde el autor no acertó a expresarlos; semejante en esto al artista genial que descubre en una fábula grosera o en algún intento fracasado el germen de su creación. La intuición crítica es comparable luego a la del artista mismo, a esa cualidad que el poeta llama inspiración y que para Rodó no se diferencia de la capacidad intuitiva del crítico.¹¹⁷

A diferencia de R. Barthes que, en un diálogo discontinuo, "aprobaba o no, elogiaba o no, citaba en sus libros o no, los míos", Severo Sarduy atribuye a Emir el impulso a la realización, la eficacia de la incitación a la escritura, "a su motivación más profunda, a su justificación y a su sentido"¹¹⁸. En un tono menos austero, jugando en torno de las ruinas y las voces de Babel, Manuel Puig se asocia a Sarduy en el *reconocimiento* explícito de una autoridad común. Aunque no lo digan con las mismas palabras, ambos saben que "C'est l'autre qui vous fait écrivain" y en este caso "el otro", o los otros, tiene nombre y conviene oírlos:

Bueno, el boletín Puig se completa con el anuncio de su próxima novela, de corte policial, actualmente shooting on location in perverted Buenos Aires. It's a sort of thriller. ¿Te acordás del slogan de la MGM para lanzar "I'll cry tomorrow" con Susan Hayward? Decía así: "A film shot on location: inside a woman's soul!". —Bueno, lo mismo se podría aplicar a mi policial. OK Emir, esta vez contestame por favor. Con Severo en París estuvimos de acuerdo en que ambos somos inventos tuyos ¿no se te ocurrirá desinventarme for some mysterious reason?¹¹⁹

Es sabido que, desde sus orígenes, el teatro (a)puesta en escena a un juego de contradicciones por medio de contestaciones (réplicas) o inversiones (oposiciones), de modo que no llama la atención que algunos personajes empuen sus fueros en busca de un autor. No es frecuente, en cambio, que fuera de ese espacio, un autor o dos autores hayan encontrado tan fácilmente a su autor y que lo confiesen con una modestia tan sincera. Tal vez, en su respuesta, Emir habría objetado las responsabilidades de esa doble autoridad, por ejemplo, refiriéndose a su aversión por el término *boom* y a su severidad en definir el movimiento que designaba, dice a Alfred MacAdam, en la entrevista que se citaba más arriba:

La confusión se debería al hecho de haber publicado tantos autores del *boom* en *Mundo Nuevo*. Hasta se me acusó de haber inventado el *boom*.

Nadie lo inventó y, según mi conocimiento, la primera persona en usar la palabra en un contexto latinoamericano fue Luis Harss en una revista argentina, *Primera Plana*.

Sin embargo, en la misma entrevista, con cierta melancolía reconocía retrospectivamente la creación de un mundo nuevo para la literatura latinoamericana, que había propiciado a partir de la publicación de *Mundo Nuevo*, similar a la que, años antes, había impulsado, desde *Marcha* o desde la dirección de *Número*, fundando una crítica hispanoamericana a la que exigía los siguientes atributos:

(...) que no sea de campanario, que proyecte la obra de los ingenios locales en un marco continental, que sepa superar la envidia y las rivalidades, la vacía polémica de aldea, para detenerse en la consideración de esos valores que, con dificultad y en medio del caos, van creando una conciencia americana y un arte de América.¹²⁰

Son declaraciones diferentes de una misma iniciativa. Hasta podría apreciarse la diagramación geométrica, en bandas paralelas, de la carátula de *Mundo Nuevo* como un resabio de las bandas cruzadas de la decorosa carátula de *Número*. En la carátula del semanario *Jaque*, que se publica en Uruguay poco después de su muerte, se la anuncia en los siguientes términos: "La Generación del 45 despidió a su inventor"¹²¹. Al final del artículo, el periodista llega a una observación concluyente: "Sucedió simplemente que Emir hacía la historia y luego se puso a escribirla". Era legítimo asimilar el sentimiento de autoridad (de un autor), y el de pertenencia (de quien participaba), a un nuevo sistema de valores. Brevemente, Real de Azúa describió las responsabilidades que asumía en esa historia que, no puede ser de otra manera, pasaba por su escritura:

En *Marcha*, desde 1944 (14 de enero, N° 17, fecha capital) hasta 1959 y sólo con algunas interrupciones, Rodríguez Monegal fijó lo que habían de ser los gustos y categorías del sector más considerable de la generación que se da como advenida al año siguiente de su inicio. Desde aquí la recapitulación es fácil: la pasión por la lucidez (una palabra que fue bandera de casi todos), el rigor judicativo, la reverencia por los valores de la perfección estructural y formal y por la riqueza imaginativa, el desdén por la trivialidad testimonial, el emotivismo, el regionalismo, la inflación expresiva, el desprecio por la literatura protegida, oficial y perfunctoria, la urgencia por una exploración desapasionada de nuestro caudal literario y un inventario de lo salvable de él, la prescindencia de toda consideración "extraliteraria" y "extraobra" (de piedad, pragmática, beneficiante, civil), olímpica de unos dioses mayores: Proust y Henry James, Joyce, Kafka, Gide, Faulkner, Shaw, Mann, Virginia Woolf, entre los universales; y los hispanoamericanos Borges y Neruda

y Lins do Rego y Manuel Rojas; y los uruguayos revalorizados o ensalzados: Acevedo Díaz, Quiroga, Rodó, Espínola y Onetti.¹²²

Fundó la generación que agrupaba a un conjunto de intelectuales y escritores reunidos cronológicamente, una promoción intelectual que Emir designó con una fecha, marcando un período particular que coincidiera nominalmente, numéricamente, con movimientos contemporáneos, no homólogos, en Brasil¹²³ y Argentina¹²⁴. Su sistemático anhelo en situar comparativamente una generación más allá de la restricción de sus fronteras, en darle la dimensión que las supere, en hacer aflorar las conexiones no visibles que articulan la cultura, cifra en la denominación "Generación del 45" una referencia nacional, pero radicándola en un contexto rioplatense y continental.

No se trata de cuantificar, ya que la diferencia de años no puede determinar "la escisión de las generaciones. Hay que buscar más hondo" afirma en *El juicio de los parricidas*. En un párrafo de media página, al que titula "El año clave", da las razones de una separación, una ruptura que necesitaba, como las había dado en la otra orilla: "Y al buscar se encuentra precisamente a Perón y con él una fecha: 1945". Designa con el mismo nombre a la nueva promoción argentina: "La he llamado de 1945 porque esa fecha marca el acontecimiento generacional, del mismo modo que 1898 marca el acontecimiento generacional de los jóvenes que, al cambio del siglo, ponen en cuestión la realidad española"¹²⁵.

En las diferentes funciones literarias que asume, desde las modestias de la docencia en la enseñanza secundaria, a la reconocida invención de autores y movimientos, descubre un nuevo mundo nuestro, un "brave new world", como diría Miranda y, si bien resulta retórico recitar una vez más las palabras de Miranda, la admirable, que sobrevive a varias tempestades, o recurrir a los tópicos utópicos de Próspero, uno de los personajes de los que, por distintos textos, no se apartan de su imaginación, la reincidencia vale. Mago e inventor, como el personaje de *La tempestad* de Shakespeare, el crítico permanece atento al paisaje americano, oteándolo desde el mirador de José Enrique Rodó, *El mirador de Próspero*¹²⁶, reflejándose al revés en el espejo de Richard Morse¹²⁷, *El espejo de Próspero*, o previendo la multiplicación de funciones que le atribuyen los deslumbrantes efectos cinematográficos de Peter Greenaway. Como por arte de magia, en su film, Próspero se hace cargo de un extraño discurso en el que un solo actor presta su voz a los demás personajes. Todos hablan por él o él habla por todos, una figura vocal emblemáticamente teatral que, avalando el genio del protagonista, interpreta sus desventuras, su salvación de las conspiraciones y del naufragio, la salvación de Miranda y de sus libros, sus desavenen-

cias con un Calibán que cambia de norte a sur. Gracias a la visión totalizadora del cine, el director cifra en una sola voz las resonancias plurales del imaginario de este continente que no es el suyo. Anticipándose a las coincidencias desaforadas de *Prospero's Books*, dice Emir:

Fueron tantos los vuelcos y vueltas desde mi nacimiento en la ciudad fronteriza de Melo que a veces pienso en mí como una rara combinación de espectador y actor que está contemplando una obra de la que soy simultáneamente crítico y realizador.

Cinéfilo apasionado, crítico cinematográfico excepcional, no se podría asegurar que desconociera al cineasta, aunque no hay duda de que no llegó a conocer este film. Sin embargo, resumiendo su propio expediente, Emir habría adherido, sin saberlo, a esa polifonía extraña, cuyas teorizaciones conocía a fondo, haciendo coincidir en la elocuencia heteroglósica del crítico las voces que la obra dispersa en personajes y narradores, en las resonancias del autor y el silencio del lector. "Autor/actor y Antagonista"¹²⁸, como se le caracteriza, coinciden en un mismo espectro-espejo crítico.

Tampoco deben pasarse por alto las especulaciones alegóricas de *La tempestad* que se difunden a través de gran parte de su obra y se concentran, entre otros textos, en "Las metamorfosis de Calibán"¹²⁹, una de sus piezas críticas magistrales, donde reúne, en la lucidez sumaria de cuatro páginas, datos fundamentales para indagar en torno a las definiciones ideológicas del siglo, para profundizar en el itinerario simbólico del nuevo mundo, sus modelos míticos, la crónica de sus sueños y las deslecturas tendenciosas con que fueron simplificados. Es tal la penetración de su conocimiento con respecto a un tema que constituye uno de los planteos más problemáticos de América, que Emir observa en una visión simultánea todos los antecedentes europeos y las oscilaciones de su deriva continental.

De la misma manera que deja constancia de los móviles simbólicos del pensamiento de Rodó (que hacían de Ariel "el símbolo de la América Latina del futuro, el modelo utópico de la madurez de su cultura. En ese vasto proyecto, los Estados Unidos no tenían lugar. O, tal vez, sólo tenían uno: servir de ejemplo de lo que los latinoamericanos deberían evitar"), apunta la usurpación de datos que, en la inescrupulosidad del plagio, saquean por partida doble, tanto por la copia abusiva como por los errores apresurados de atribución y contextualización despistadas, o por las máscaras de quienes consienten las demagogias del estereotipo para continuar pagando mejor tributo a Europa.

En un compendio que revisa las consecuencias universales del imaginario en el que Shakespeare supo ahondar por medio de las tormen-

ras que desató el descubrimiento, no sólo describe críticamente las principales fuentes del pensamiento de Rodó y las imposturas de sus epígonos circunstanciales, sino termina solidarizándose con la revolución total de Oswald de Andrade, con sus desplantes poéticos y rebeldes. En ese artículo él mismo hace lo que dice y dijo desde sus primeros escritos cuando consideraba indispensable que, de una buena vez, el quehacer literario de América Latina integrara la literatura brasileña en un debate común:

Usando un chiste que se basa en una famosa frase de Hamlet, Oswald de Andrade habrá de proclamar, refiriéndose a los indígenas brasileños: Tupi or not Tupi, that is the question. Sí, esa es la cuestión, todavía. ¿Vamos a continuar asumiendo una identidad latinoamericana por el proceso de imitar a los intelectuales francófonos, o vamos a actuar como los caníbales (culturales, es claro) que somos? Al defender el canibalismo y fechar algunos de sus textos en el aniversario del día en que los caníbales brasileños se comieron su primer obispo portugués (una manera rápida de asimilar sus virtudes eclesiásticas, sin duda), Oswald de Andrade descubrió el único camino posible para hallar nuestra identidad. Su canibalismo es carnavalesco, en el sentido en que Bakhtin define el concepto.¹³⁰

Nuevamente lo biográfico y lo teórico coinciden en el pensamiento crítico de Emir. Ya anunciaba en la entrevista "The Boom: a Retrospective" que, en su antología de la literatura latinoamericana, dedicaría una parte a la literatura brasileña: "I want to show Latin American culture as a diversity and not as a homogeneous structure".

En su texto dedicado a Emir, recordando la cortesía de la iniciación brasileña que, tan amistosa, le brindara, decía Ulacia que para Emir el Brasil durante el proceso de democratización, "a diferencia del Río de la Plata (...) era sinónimo de libertad, y toda libertad, decía, era creativa. Además, en el Brasil, Emir había encontrado, como más tarde me di cuenta, muchas de las teorías que expone Mikhail Bakhtin en su obra: el carnaval, el espejo, la parodia, la intertextualidad"¹³¹.

No es extraño que Emir, hombre de fronteras, en el confín de dos mundos, haya unido el descubrimiento de la identidad latinoamericana a partir no de un país sino de dos, de una memoria compartida que no reniega de la provincia limítrofe de su nacimiento, ni de la casa donde vivió de niño en Río de Janeiro que, con tanto entusiasmo, muestra al joven poeta visitante, ni del cementerio en Río donde está enterrado su padre o, ya al final, su casamiento con la carioca que es Selma. Para estas tierras aledañas al Brasil y perseverantemente ignorantes de sus realizaciones culturales, fueron pioneros sus artículos sobre Graciliano Ramos, en 1945, sobre José Lins do Rego, de 1953, Euclides da Cunha,

Clarice Lispector, los trabajos en colaboración con Irlemar Chiampi o sus certeros análisis generales sobre la novela brasileña, entre los que sobresalen varios textos sobre Guimarães Rosa.

En 1967, en París, escribe el prólogo para la edición española de las *Primeras historias*, balizando la zona de fronteras que la narrativa del escritor mineiro descubre en el primer cuento, “La tercera orilla del río”, internándose en el mundo mágico que promete un autor distinguido, él mismo en el margen entre sus códigos diplomáticos y su independencia literaria, cerca de donde Emir comparte fantasías de extraterritorialidad en “esa Bahía ya poetizada por narradores y sociólogos”.

Desde la óptica de los estudios comparados, un pequeño libro, *Mário de Andrade/Borges, Un diálogo dos Anos 20*¹³², presenta el vínculo paródico común y el interés documentado del primero por Borges, la aproximación que había establecido en el número “Letras brasileñas” de la *Revista Iberoamericana*¹³³, una publicación que impulsó con solvencia según las direcciones de su visión americanista.

La significativa dedicatoria “a Mário de Andrade y su dulce Angelina” en *Narradores de esta América*¹³⁴, la selección de los capítulos dedicados al Brasil en la espléndida edición de *Noticias secretas y públicas de América*, coordinada para la Biblioteca del Nuevo Mundo 1492-1992¹³⁵, que documenta las fantasías de las primeras crónicas, los relatos sobre la hospitalidad también antropofágica de sus indios, “Las atrocidades de los bandeirantes”, hasta “Las últimas horas de Tiradentes”.

La importancia de los fecundos trabajos en colaboración con Haroldo de Campos, en San Pablo o en la Universidad de Yale, y en otros lugares. Entre ellos, su simbólica intermediación entre dos gigantes continentales, asociando “Blanco”, el poema de Octavio Paz y “Transblanco”, la transcreación de Haroldo de Campos en un libro con un prólogo de Emir que el poeta brasileño le solicitó como testimonio de las relaciones que inició y estrechó entre la América Hispánica y el Brasil. Conviene transcribir, en la concisión de sus propios términos, la urgencia por unir los contextos culturales, en dos lenguas diferentes y afines, lo que designa como una “conjunción estelar”:

Para assinalar ainda mais a excepcionalidade do caso, esta aproximação e fusão se produzem entre duas áreas do mundo americano que costumam desconhecer-se com olímpica desatenção. Porque a marca deixada pela colonização não foi de todo apagada pela independência, nós, americanos espanhóis e americanos brasileiros, continuamos de costas uns para os outros, contemplando enfeitados as velhas ou novas metrópoles. Só de raro em raro uma sor Juana dialoga polemicamente

com um texto do padre Vieira para produzir sua *Carta atenagórica* e demonstrar que a teologia não era só província masculina. Ou Gregório de Matos recolhe do barroco satírico espanhol as mesmas munições retóricas que servem ao peruano Juan del Valle Caviades para seu *Diente del Parnaso*. Ou José de Alencar, com *O gaúcho*, se incorpora ao vasto *corpus* de literatura rio-platense, não solamente para render-lhe homenagem, mas, também, para lê-lo de viés. O utopismo americanista de Rodó encontrará um inesperado eco em *Canaã*, de Graça Aranha, da mesma maneira que, alguns anos mais tarde, os romances sociais de Jorge Amado (em sua primeira fase) seriam seguidos com avidez na Argentina. Até mesmo no campo diplomático, os contactos de Alfonso Reyes, durante sua permanência no Rio de Janeiro, com poetas do porte de um Manuel Bandeira haverão de deixar algo mais do que ecos de previsíveis banquetes e brindis. A prolongada residência de Gabriela Mistral em Petrópolis avizinha a aura da grande poesia feminina de língua espanhola ao português do Brasil. Os próprios irreverentes antropófagos brasileiros dos anos vinte encontrarão escritores hispano-americanos dignos de serem salvos da panela de guisado: Mário de Andrade, numa série de luminosos artigos sobre a nova literatura argentina (1927-1928), chegará à conclusão de que, com a morte de Ricardo Güiraldes, o jovem Jorge Luis Borges (sim, o Borges da fase vanguardista) é o melhor escritor argentino. Por seu lado, Oswald de Andrade haverá de reconhecer mais de uma afinidade secreta entre a poesia de seu *João Miramar* e os *Veinte poemas para ser leídos em um tranvía e Calcomanías*, do poeta argentino Oliverio Girondo.¹³⁶

Aun dentro del mismo género biográfico y de su riguroso trabajo, dedicado a las figuras fundacionales de la cultura continental, tal vez sea necesario distinguir la entonación evidente que modula la biografía de Borges con un encanto adicional. No era necesario que él mismo aclarara que en este caso había encarado la construcción de una ficción literaria diferente, un artificio que han *verificado* los preceptos teóricos y corroborado la filosofía contemporánea, pero a la que la contradictoria humildad del biógrafo no estaría dispuesta a consentir.

Emir decía: “Cuando escribía la biografía literaria de Borges, me di cuenta que había algo novelístico en la composición de una biografía —que los biógrafos compiten con los escritores de ficción. Borges se volvía mi personaje, casi mi creación”¹³⁷. Solapadas o a la vista, las dualidades de esa *competencia*, que es también un saber hacer, habían determinado su labor. Borges consideraba que, en efecto, la biografía era un género imposible, sin embargo, esa imposibilidad no le impidió escribir algunas, frecuentar su lectura asiduamente y hacer de las sumarias biografías que escribía para *El Hogar*, “este maestro de la miniaturización”¹³⁸, una de las proezas textuales más fascinantes.

Así como Blanchot no duda en refutar la exactitud del registro civil afirmando que es "el arte el que nos proporcionaría nuestra única fecha de nacimiento"¹³⁹, Emir reflexiona sobre las reticencias de la información biográfica que proporciona Borges en "Vida de Evaristo Carriego", su inocente voluntad de convertir los recuerdos en esa coreografía de una subsociedad carnavalesca¹⁴⁰, que va perfilando rasgos aislados antes que "el copioso estilo de la realidad".

Procurando encontrar, en el archivo biográfico que revisa Borges, el precedente válido para su propia elaboración, remite a las estrechas relaciones que mantuvo el escritor con Néstor Ibarra porque le interesa rescatar esa intimidad, porque le interesa asimismo remitirlas a las afinidades que él había cultivado durante años. Esboza sobriamente, por persona interpuesta, la naturaleza de una confianza intelectual que lo distingue:

Ibarra (...) se volvió tan cercano a Borges, conoció tanto al hombre y sus obras, que el propio Borges le hizo tributo de su reconocimiento: "Ibarra me conoce más íntimamente que nadie". (...) Leyendo y releendo a Borges, hablando y discutiendo infinitamente con él (...), el joven vasco se las arregló como para conocer a Borges desde el interior. De tal modo que podía descodificar todos los matices de ironía, el sistema elaborado de decepciones y falsas confesiones que forman el tejido de los textos de Borges.¹⁴¹

Sería pertinente considerar que, entre las ineludibles biografías que escribió, este voluminoso libro es *su* biografía por antonomasia: la figura de un posesivo que habría que interpretar también literalmente. Expone las ambigüedades de una verdad pactada que, desde el principio, se va afianzando, una biografía a medias entre autor y autor; por ser de uno no deja de ser del otro; siendo una son igualmente "las biografías de Emir", la biografía de Borges, del Otro, del mismo, de él mismo.

El género no cuestiona la dualidad contradictoria que es requisito de la literatura, de la historia, personal o no, de la palabra que se compromete por la escritura. Reticente en relación con cualquier obra o comentario que pudiera concernir a su persona, a sus escritos, Borges elogió esta realización que consideró notable, una obra que, desde su publicación, es objeto de consulta permanente para un autor que no la fatiga.

A distancia, cruzando el océano, en un texto donde se celebra la universalidad de la imaginación de Borges en contraposición con las expectativas del colorido exotismo típico con que se suele (des)atender la literatura ultramarina de estas tierras, un crítico afirma: "Ninguna

propone un planteo tan claro, tan preciso del hombre y de la obra – del hombre a través de su obra – como esta biografía exhaustiva del uruguayo Emir Rodríguez Monegal"¹⁴². Se referiría a la arqueología de un saber bibliográfico profundo, a las glosas sin fin, tesis, interpretaciones, comentarios –bibliotecas de textos eruditos y verosímiles que iluminan, sin agotar, "El universo (que otros llaman la Biblioteca)" de Borges.

A Literary Biography fue escrito en inglés por encargo de la editorial Dutton de Nueva York en 1978. Traducido al italiano y publicado en 1982 por la editorial Feltrinelli, traducido al francés y publicado en 1983 por Gallimard, traducido al español y publicado posteriormente en México por el Fondo de Cultura Económica, cuenta ahora entre las biografías más apreciadas de la lengua castellana, una lengua que nos la ha prodigado.

Entre otros reconocimientos, el libro, un volumen que pasa las quinientas páginas, recibió en Italia el Premio Comisso, creado para distinguir el mejor ensayo publicado en italiano. En 1983, le fue otorgado en Treviso por Giulietta Massina pero, a pesar de que no es seguro que Federico Fellini estuviera presente, quizás Emir no dejaría de pensar al recibirlo, en las formidables apariciones, más o menos furtivas, más y más fabulosas, con las que el director italiano sorprendía, consignando la auto-autoridad de sus films, haciendo visible su propia imagen en una incidencia cinematográfica que, según las convenciones establecidas, transgrede el orden habitual. Pero esa es la historia de otro biógrafo que, seguramente, Emir habría evocado más de una vez cuando diseñaba la biografía de Borges, pensando en las ocurrencias transgresivas del cineasta, los pasajes casi indiscretos de su figura, sin prever la vecindad del premio que confirmaría las excelencias de una obra mayor. En una entrevista realizada en *alfabeta*¹⁴³ a propósito del otorgamiento de este premio, señala su voluntad de escribir sobre una vida vívida entre libros, evocando al autor a partir de los acontecimientos literarios que prevalecen sobre la revelación efímera de peripecias apenas circunstanciales, que "no sobreviven a la engañosa inactualidad del libro"¹⁴⁴.

Autor y crítico admiraron los mismos paisajes, se pronunciaron desde posiciones afines ante las vicisitudes de una época que agitó el mundo y la región dramáticamente, "en la que la era melancólica del nazismo y del materialismo dialéctico"¹⁴⁵ ocupaban la palabra y la ciudad. Emir sobreentendió los mismos implícitos, los dio a conocer, dirigió – *after Borges* – sus inclinaciones literarias hacia una biblioteca común. En su libro, convierte en testigos a sus lectores de los interminables diálogos mantenidos con el escritor, estampas que aparecen en escorzo,

recortadas, recordadas, desde una perspectiva que resalta el cariño profundo que Borges alentaba por el Uruguay, por sus familiares, los Haedo, por sus amigos, Enrique Amorim, por los paisajes de Salto y los patios de Montevideo, las suaves cuchillas relevadas por los recuerdos, por la bravura de un gaucho que hace suya la tradición de la comarca, su interés por *La tierra purpúrea*, que Borges prefería "cárdena", la descripción de las guerras civiles, su amistad por Fernán Silva Valdés, Ildefonso Pereda Valdés, Pedro Leandro Ipuche, memorizando los mejores versos de Emilio Oribe que se convertían en una especie de saludo de bienvenida al uruguayo que lo visitara, una contraseña para "el oriental", procediera o no de zonas de frontera. Como sus compatriotas, Emir se sentiría crecer en la invocación generosa de estos nombres y lugares que frecuentaban las rememoraciones de su gente.

Fueron incontables quienes oyeron el nombre de Borges por primera vez en las clases de Emir o leyeron desde sus primeras notas periodísticas, esperadas con puntual impaciencia, con las referencias a Proust, Kafka, Joyce, una iniciación literaria que definió preferencias estéticas augurales.

No es injustificada, entonces, la estrecha asociación que se comprueba desde el principio al final de la biografía, fijando por la escritura una comunidad de intereses intelectuales, una comunión literaria, sobre las que la teoría tanto como la ficción han redundado en los últimos años. *Prefiguran* —y la figuración previa es doblemente fabulosa— en los textos de Borges, teorías y referencias a una enciclopedia que determinaron el pensamiento y la imaginación del siglo, pero desprovistos de los automatismos terminológicos de moda, vicios de esa jerga que los trivializa.

Apreciando la literalidad de las invenciones de Bouvard y Pécuchet, los personajes de Flaubert, o de la creación imposible de Pierre Menard, un personaje-lector-crítico-narrador-escritor, uno de los autores más citados del siglo, se adelanta a formular afirmaciones que las teorías reclamaron años después más ampulosamente. Todos ahora saben que quien lee un texto se lo apropia; si no hay más que interpretaciones, como se ha dicho, es previsible que el intérprete aparezca confundido en su interpretación: "Who can tell the dancer from the dance?". El verso, repetido, podría ser la divisa de esta intimidad deseada o indisociable. El lector de Borges entrevé en sus páginas las lecturas de otros escritores, en las del crítico, las pistas y los hallazgos de su pesquisa, el deseo de influir y el deseo de ser influido, una atracción recíproca que, como la influencia de los astros en rotación, va y viene de una órbita a otra.

No es nueva la atracción ni las oscilaciones entre identidad y alteridad que el proceso de la identificación estética, por oposición, comporta. Reconocido como propio de la tragedia o de la ficción narrativa, es a partir de las redefiniciones de "escritura" que ese proceso fue implicando hasta la historia: ya se sabe que *identificar* es tanto *distinguir* como *confundir*; la propia palabra lo dice y lo hace.

Como Julio César en la *Guerra de las Galias* o, en la otra punta, John Vincent Moon, el personaje que hace escarnio de la lealtad y de la gramática en "La forma de la espada"¹⁴⁶, el narrador se vale de la tercera persona para acechar, sin comprometerse, los pasajes de la narración al discurso de la historia, pases amparados por los vacíos pronominales de una parodia seria donde un escritor se hace pasar por otro en virtud de esa astucia poética que la lingüística legitima. Se desliza con la discreción de una persona que, por tercera, no está en juego aunque, habilitada por la distribución de roles de la narración tradicional, lo consigna.

Si se admite que teoría y crítica se revelan como variaciones de una autobiografía de la que el escritor o el filósofo no pueden prescindir, aunque lo pretendan, con más razón, la biografía se revelará como autobiografía. A pesar de la pródiga erudición prudentemente documentada, de los privilegios de tantos implícitos compartidos, es en esos términos también que conviene enterarse de la información de esta biografía monumental. Pocos críticos se han ocupado de un autor como Emir se ha ocupado de Borges; que Borges lo haya ocupado no debería extrañar, de modo que no podía referirse a su vida literaria sin aludir a la suya.

Asociada a las abstracciones y disciplinas de la investigación, a los procedimientos metodológicos que suelen dividir y separar para conocer, la *teoría* vuelve a reunirse con la invención o con la *visión* que le dio origen. Así entendida, la teoría de la crítica y las prácticas que la aplican recuperan en el método el origen, la emoción que la obstinación en ceñirse a doctrinas y sistemas había vedado. A esta altura, cuando ya han sido impugnadas las verdades del conocimiento absoluto, cuando ya no se duda sobre la escasa validez de las grandes convicciones ideológicas que la historia del siglo fue oscureciendo y hasta se rechazan con una desaprensión igualmente excesiva, cuando las consecuencias de las catástrofes siguen revelando estragos, pero se dan por finalizadas las soluciones de dogmas y las exageraciones de un optimismo positivista harto de métodos y teorías, la sobriedad de la escritura crítica, en libros y artículos, con la que Emir no cedió a las fulguraciones de jergas oportunas, permanece todavía actual, desprovista de tecnicismos de trasnochada actualidad, deleitando y enseñando a la par.

En la nota de contratapa de *Las formas de la memoria*, Ulacia señala: "En un momento en que nuestra crítica literaria, en los años cincuenta, se empeñaba en ver la literatura a través del prisma de la 'realidad social', Rodríguez Monegal tuvo el coraje de verla dentro del universo mismo del lenguaje, sin menospreciar en su lectura la realidad que cada obra reflejaba". Ni indiferente ni prescindente, su abstención con respecto a corrientes doctrinarias o teóricas se explica por escrúpulos relativos a la desconfianza hacia las grandes verdades vigentes a corto plazo, otra coincidencia con Borges, o con el narrador de Pierre Menard, quienes consideraban que "Una doctrina filosófica es al principio una descripción verosímil del universo; giran los años y es un capítulo —cuando no un párrafo o un nombre— de la historia de la filosofía. En la literatura, esa caducidad final es aún más notoria". En la misma entrevista de Montevideo que ya se había mencionado, en un tono coloquial que contrasta con la gravedad de las circunstancias o la seriedad de sus reflexiones, decía Emir:

Me han acusado de formalista, de estructuralista; pero yo soy simplemente un lector. En los años sesenta si no utilizabas a Lukács te mataban. A mí me mataron varias veces, pero sobreviví, como sobreviví a la estilística, al existencialismo, al estructuralismo y estoy sobreviviendo al desconstruccionismo.¹⁴⁷

Ya se sabe que no hay sujeto sin objeto, un planteo "*Hors sujet*" —fuera de tema¹⁴⁸— que la filosofía entiende de varias maneras. El francés, además del tema, deja al sujeto fuera, un sujeto que sale para ser o conocer su objeto y, precisamente, Levinas denomina "*necesidad de crítica*" a esa fuerza que lo mueve fuera de sí. Las magias arqueológicas de las ruinas circulares no sólo exhuman a un hombre soñado que sueña a otro hombre, o lo piensa, sino que acceden a esa salida, engañosa, que depara la *existencia*, otra salida que no deja de ser epistemológica. Cuando Emir analiza las dificultades inherentes a la labor selectiva realizada por un crítico participante, no sólo porque ha sido actor en los acontecimientos que reseña, previene:

Todo observador participa en la situación observada, la modifica por su presencia, es afectado por ella. Pero si el observador lo sabe, si es escrupuloso en sus observaciones, si fiscaliza con datos ajenos los propios, si también se observa observar, puede sortear las trampas más obvias del subjetivismo.¹⁴⁹

Who's Writing This? es el título vertiginoso bajo el cual se incluyen diversas anotaciones sobre el autor como sujeto, el yo-aquí-ahora presente en los autorretratos narrativos¹⁵⁰. El libro es reciente y empieza, desde la solapa, atribuyendo el comienzo de esa aventura narcisista a

la lectura de "Borges y yo", una fórmula que induce tanto a una duplicación del autor en sus personajes como a una fuga del autor por un hueco pronominal, un blanco personal para que acierte el lector, el crítico, la figura —el rostro— del otro o de uno, regulada por el pronombre que resume la unidad inicial del conocimiento. Según cuenta Emir, Borges e Ibarra se divertían inventando el "identismo", una nueva escuela francesa —otra más— donde la comparación de los objetos se establecía, infalible, con ellos mismos¹⁵¹, adelantándose irónicamente a algunas estrategias o fatalidades filosóficas denunciadas tiempo después y tan fácilmente asimiladas como desechadas.

Adelantado de su obra, lector, crítico, personaje, biógrafo, amigo de Borges, juez y testigo de sus parricidas, son tantos los acuerdos de lealtad que se celebran entre Emir y su autor que, más que las coincidencias, son las diferencias las que deberían explicarse. En el capítulo dedicado a "El nacimiento de 'Borges'", aunque no lo dice, recordaría, como ya lo había observado en Quiroga, que "Borges, como de costumbre, llega a la conclusión de que las diferencias entre él y Lugones eran menos importantes que las semejanzas. Mediante uno de esos pases de magia magistrales que eran los suyos, finalmente Lugones y él se convertían en uno"¹⁵², una conversión que se repite, en épocas consecutivas, con diferentes nombres.

Es la prestidigitación poética de esa visión, paradójicamente borgiana, que alegoriza Julio Cortázar en "Axolotl"¹⁵³, el conocido cuento que narra la identificación por la mirada admirada del narrador, la metamorfosis de observador en observado, una transferencia de identidades que el espécimen latinoamericano emblematiza bajo la rúbrica de una lengua extranjera (náhuatl) en París: el ejemplar se transporta, el nombre no se traduce, la metáfora es doble.

"La figura del padre, ya se sabe, es la figura del bien (*agathon*). El *logos representa* (...) al padre que es *el jefe, el capital, el bien*. *Pater* en griego quiere decir todo eso al mismo tiempo"¹⁵⁴. Derrida reconoce que es muy difícil respetar tal acumulación de sentidos en una traducción. También Emir se vale de una forma idiomática extranjera para apropiarse retóricamente de una identidad ajena y, sin más trámite, quedarse afiliado al padre que anheló ("Father's sense of irony..."), o a la madre que procuraba ("In contrast to Mother's attitude...") o ("Mother's devotion to the books that both Father and Georgie had loved so much."), insiste hasta el final. En inglés, la atribución puede prescindir del posesivo (su/mi) y no se compromete demasiado. En español, suprimirlo es adoptar a esos padres como quien adopta a un hijo, al escritor, un hermano.

Semejante a Quiroga, un escritor adoptaba a otro escritor como padre, semejante a Neruda "huérfano de su madre, por un golpe del destino, adhiere a una segunda madre que borraré en la conciencia el recuerdo de la primera, sin sustituirla del todo"¹⁵⁵, ese desplazamiento hacia "Una primera persona" poética a la que estudia, con ese título, en un capítulo en *El viajero inmóvil*. Emir dedica el libro a Magdalena a través de unos versos de Louis Aragon en un epígrafe que no traduce. Entre afectos de filialidad semejante, el genio biográfico de sus asimilaciones hace suyos a los padres fundadores de la literatura continental. Un par de años más tarde dedica intensamente "A mis padres" el espléndido *El otro Andrés Bello*, reivindicando la vigorosa alteridad que revela, según afirma desde el principio, al "primer aventurero hispanoamericano que asoma al Nuevo Mundo de la Europa romántica, el primer viajero nuestro en las tierras inéditas de la Revolución Industrial, el primer cronista de la maravilla de una humanidad llena de sueños de progreso, de civilización, de grandeza" a quien ve "increíblemente vivo y lozano, librando una batalla desigual por la cultura hispanoamericana", a partir de "su aventura intelectual, su vida literaria, su experiencia ya secular y siempre nueva".

Simétricamente, presenta esta investigación descomunal encabezándola por un breve epígrafe en francés de Marcel Proust y la sucinta descripción de una pintura de Magritte de la que se evade, desahogándose desde el principio, como quien necesita aliviarse de una pesadilla.

Su insistencia en analizar las variantes literarias de una paternidad obsesiva, de filiaciones frustradas, de trágicos lazos que la sangre o la letra ciñen o dispersan: Quiroga, Reyes, Neruda, Lezama Lima, Rulfo, Donoso, Fuentes, García Márquez, Borges —nombres de una lista que queda abierta— no disimula la inequívoca ansiedad de tramar, por la abstracción y fundamentación más rigurosas, su entrañable incorporación a los desafueros de un mito que normalice y redima la propia peripecia. Aunque desmesurada, la recurrencia de la hipótesis llega a abrazar la imaginación de toda Iberoamérica en su literatura. Si el siglo ha visto pulular Edipos que, en curas y análisis ubicuos, se deshacían de sus padres para cumplir con un esquema que, positivista, taxativo, así lo preconizaba, la adhesión de Emir se fundiría además en la especie trágica antagonica que, como Hamlet, pretende encarnar dramáticamente, por la representación de una comedia, por la repetición del nombre, el espectro o, por lo menos, reparar la injusticia de una muerte que, dubitativa o no, siempre fue hermana del sueño.

Investigador en archivos y bibliotecas, revisa los documentos, registra los datos pero, conociéndolos, sabe prescindir de ellos: "no los poseo ni me interesa poseerlos realmente" le confiesa a Haroldo de

Campos en una entrevista publicada en San Pablo¹⁵⁶, para sentirse libre de interpretar sin certezas oficiales ni indiscreciones policiales, que provoquen la ruidosa frivolidad del escándalo mundano, del que la literatura suele prescindir.

Como Borges, Emir deplora la confidencia y observa un pacto de discreción que ambos habrían establecido tácitamente. De ahí que, escribiendo su biografía, encuentre en el "*Autobiographical Essay*" de Borges el precedente que debería tomar en cuenta: "(...) Mientras que él tuvo que desdoblar en dos personas diferentes su escritura sobre sí mismo (narrador y protagonista), mi tarea era más simple: sólo tenía que crear la perspectiva de una tercera persona literaria (el lector)".

Si a partir de preceptos formalistas varios, los estudiosos se esmeraron en distinguir las diferencias entre autor, narrador, personaje, lector, crítico e investigador erudito, Borges se esmeró en confundir esas diferencias bajo especie de escritura, de ahí que diferentes teorías, sobre "lo biográfico", las más recientes, indaguen en las especulaciones y espejismos de sus textos. Emir las prolonga incluyéndolas en una categoría literaria, sin apartarse de los datos que le proporcionan las publicaciones, datos leídos que fueron los que despertaron la curiosidad del investigador, acercando su lectura a la obra a fin de hacer de la *aproximación* crítica, *nueva* —en francés o en inglés— el instrumento necesario para la interpretación¹⁵⁷.

En las dualidades literarias de su texto, la ficción pasa a ser la prueba de lo real. "C'est le faux qui fait vivre le vrai"¹⁵⁸ y esta verdad de un poeta reitera la revelación que, desde las Escrituras más sagradas, reconoce una verdad que está en el cuento; esa verdad llega incluso a ser el cuento mismo¹⁵⁹. El tránsito de un medio fantástico a un medio real, la labilidad de sus límites, los deslizamientos de uno en otro, forman parte natural del artificio literario y de una existencia que no extingue el sueño en la vigilia real.

Procurando la mayor fidelidad al registro municipal y doméstico, alguna escuela crítica, superada hace tiempo, solía reunir en álbumes esmerados las imágenes que reproducían la casa del escritor, con o sin él, fotos de sus lugares habituales, de sus objetos preferidos, fotos de fotos comentadas brevemente. Se les denominaba "Interiores de escritores".

A pesar del nombre, esa reconstrucción no accede a las interioridades que la biografía, por literaria, revela: Emir recuerda el jardín de la casa que Borges recuerda citando versos de *Cuaderno San Martín*. Sus experiencias, desde la infancia, pasan por las lecturas que el escritor no olvidaba. Borges vivió leyendo y, por hacerlo, no dejó de vivir. En el primer capítulo, Emir no presenta a la familia, presenta "El museo familiar" a fin de introducirla en el universo imaginario: los parientes

y sus relaciones textuales, una colección de libros, de objetos antiguos y tradiciones, el lugar sin lugar y sin tiempo que esa institución habilita para las obras, estableciendo la distancia, el "transporte" que, en el museo, constituye una *metáfora* literal.

De la misma manera que, al preguntarle sobre la relación con su madre, Borges solía desplazar la curiosidad del interlocutor hacia las influencias de su padre, Emir desplaza sus atentas impresiones personales y afinidades compartidas a textos publicados por el autor, a los que accede todo lector, sin arrogarse los privilegios de la amistad a fin de preservarla como tal. Casi secreta, la crítica de Emir descubre verdades de Borges, mientras que él mismo se deja llevar por sus ficciones que habitan los mitos y sustentan, en sigilo, desde el principio, tanto la narración como el pensamiento. Sus especulaciones lúcidas, alucinantes, sellaron un pacto de secretos y descubrimientos recíprocos. Por eso ni la otra muerte ni la misma muerte suspenden el estremecimiento del misterio que es condición de la escritura.

Montevideo, marzo de 1996

LISA BLOCK DE BEHAR

NOTAS

¹ Emir Rodríguez Monegal (E.R.M.). "Introducción": *Jorge Luis Borges: Ficcionario. Una antología de sus textos*. Edición, introducción, prólogos y notas por Emir Rodríguez Monegal. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

² José Enrique Rodó. *Obras completas*. Editadas con introducción, prólogos y notas por Emir Rodríguez Monegal. Madrid: Aguilar, 1954, 2ª edición 1967, p. 125.

³ E.R.M. "Nacionalismo y literatura. Un programa *a posteriori*." *Marcha*, N° 629. Montevideo, 2/7/52, pp. 15-16.

⁴ E.R.M. *Las formas de la memoria. I. Los magos*. México: Vuelta, 1989. Prólogo de Haroldo de Campos: "Palabras para una ausencia de palabras".

⁵ Maurice Blanchot. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955, p. 110.

⁶ Horacio Quiroga. *Cuentos*. Selección y prólogo de Emir Rodríguez Monegal. Cronología de Alberto F. Oreggioni. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1981.

⁷ E.R.M. "Joyce Cary: vitalidad y disciplina." *Marcha*, N° 857. Montevideo, 5/4/57, p. 23.

⁸ Umberto Eco. "La abducción en Uqbar." *Semanario Jaque*. Montevideo, 9/11/84.

⁹ *Homenaje a Emir Rodríguez Monegal*. "Conversaciones con Emir al salir del cine." Coordinación de L.B. de Behar. Ministerio de Educación y Cultura. Montevideo, 1987. El libro recoge las comunicaciones presentadas en el Homenaje organizado por John Dwyer en Americas Society. Nueva York, 1º de mayo de 1986.

¹⁰ Jorge Luis Borges. *Ficciones*. Buenos Aires: Sur, 1944.

¹¹ *The Artist as a Critic. Critical Writings of Oscar Wilde*. Edited by Richard Ellmann. Chicago: The University of Chicago Press, 1969.

¹² Son las palabras con las que termina su conferencia "Borges/De Man/Derrida/Bloom: la desconstrucción *avant et après la lettre*", escrita y dictada en Montevideo. Biblioteca Nacional, 5 de noviembre de 1985. Publicada en *Diseminario, la desconstrucción: otro descubrimiento de América*. Coordinación L.B. de Behar. Montevideo: Ed. xyz, 1987.

¹³ Haroldo de Campos. "Palabras para una ausencia de palabras", en *Homenaje a Emir Rodríguez Monegal*. *Op. cit.*, p. 128.

¹⁴ El término es de Haroldo de Campos. Dio título al libro que recogió los trabajos de esos encuentros. *Diseminario... Op. cit.*

¹⁵ Manuel Ulacia. "El otro Emir." *Vuelta*, N° 121. México, diciembre de 1986, p. 66.

¹⁶ Haroldo de Campos. "Palabras para una ausencia de palabras", en *Homenaje a Emir Rodríguez Monegal*. *Op. cit.*

¹⁷ Juan Carlos Onetti. *Obras completas*. Prólogo de Emir Rodríguez Monegal. Madrid: Aguilar, 1979.

¹⁸ E.R.M. *Literatura uruguaya del medio siglo*. Montevideo: Alfa, 1966.

¹⁹ Juan Carlos Onetti. *Op. cit.*, p. 13.

²⁰ Carlos Real de Azúa. *Antología del ensayo uruguayo contemporáneo*. Tomo II. Montevideo: Publicaciones de la Universidad de la República, 1964, p. 553.

²¹ *Ibidem*, p. 2.

²² J.E. Rodó, en José Enrique Rodó. *Obras completas*. Op. cit.

²³ E.R.M. *Sexo y poesía en el 900*. Montevideo: Alfa, 1969.

²⁴ E.R.M. "Le fantôme de Lautréamont." *Revista Iberoamericana*, N°s 84-85. Universidad de Pittsburgh. Julio-diciembre 1973.

²⁵ "Memorias apócrifas de Moore". *Marcha*, N° 534. Montevideo, 7/7/1950, p. 14.

²⁶ E.R.M. "Mi primer Onetti", en *Homenaje a Emir Rodríguez Monegal*. Op. cit.

²⁷ Juan Carlos Onetti. *El astillero*. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, 1961.

²⁸ Juan Carlos Onetti. Op. cit., p. 10.

²⁹ E.R.M. "El ejercicio de un estilo narrativo." *Marcha*, N° 851. Montevideo, 15/2/57.

³⁰ E.R.M. *El juicio de los parricidas*. Buenos Aires: Ed. Deucalión, 1956, p. 48.

³¹ E.R.M. *El arte de narrar*. Caracas: Monte Ávila, 1968.

³² R. Barthes. *La chambre claire*. Paris: Ed. de l'Étoile/Gallimard/Seuil, 1980, p. 126.

³³ Juan Carlos Onetti. Op. cit.

³⁴ Michel Foucault. "Qu'est-ce qu'un auteur?" *Bulletin de la société française de philosophie*. Paris, 1969.

³⁵ E.R.M. y H. Alsina Thevenet. *Ingmar Bergman, un dramaturgo cinematográfico*. Montevideo: Renacimiento, 1964.

³⁶ E.R.M. *Vínculo de sangre*. Montevideo: Alfa, 1968, pp. 7-8.

³⁷ *Ibidem*, p. 128.

³⁸ Fructuoso Rivera, primer presidente constitucional de la República Oriental del Uruguay, había sido designado por sus enemigos, entre ellos Juan Manuel de Rosas, con los mote de "padrejón" o "pardejón". No es extraña la recurrencia a ambas voces ya que se registra con frecuencia la trasposición de esa consonante en el hablar de la gente de campo. La piel parda, tal vez curtida del general e inclinaciones paternas varias favorecían indistintamente ambas designaciones. Agradezco a Arturo Rodríguez Peixoto la información sobre el apelativo "pardejón" que se atribuía al general Rivera también con intención denigratoria.

³⁹ *Ibidem*, pp. 139-140.

⁴⁰ E.R.M. "En las huellas de Horacio Quiroga: Enrique Espinoza en su Babel (1921-1951)." *Marcha*, N° 731. Montevideo, 6/8/54, pp. 14-15.

⁴¹ *Diseminario*. Op. cit.

⁴² J.L. Borges. "Paul Groussac." *Discusión*. Buenos Aires: Gleizer, 1932.

⁴³ Moshe Idel. "Du langage talismanique dans la mystique juive." *Diogenes*, N° 170. Paris, avril-juin 1995.

⁴⁴ Djelal Kadir. Carta personal, 19/8/95.

⁴⁵ E.R.M. Prólogo en Horacio Quiroga. *Cuentos*. Op. cit.

⁴⁶ Roland Barthes. *Le plaisir du texte*, Paris: Seuil, 1973.

⁴⁷ C. Real de Azúa. Op. cit., p. 552.

⁴⁸ E.R.M. "Presentación" de *Mundo Nuevo*. *Revista de América Latina*, N° 1. París, julio de 1966.

⁴⁹ Luz Rodríguez-Carranza. "Emir Rodríguez Monegal o la construcción de un mundo (nuevo) posible." *Revista Iberoamericana*, N°s 160-161. Universidad de Pittsburgh, julio-diciembre 1992, p. 905.

⁵⁰ En la nota N° 5 de ese mismo artículo, Rodríguez-Carranza proporciona los datos de la correspondencia mantenida entre *Mundo Nuevo* y *Casa de las Américas*, publicada en *Marcha*, N° 1.295. Montevideo, 11/3/66. Menciona los artículos de Ángel Rama, Ambrosio Fornet y Mario Vargas Llosa sobre el tema.

⁵¹ E.R.M. Prólogo a José Enrique Rodó. *Obras completas*. Op. cit., p. 54.

⁵² *Ibid.*, p. 58. Emir transcribe el retrato de Rodó por Rafael Alberto Arrieta.

⁵³ E.R.M. *Mundo Nuevo*, N° 25. París, julio de 1968.

⁵⁴ Alfred MacAdam. "The Boom: A Retrospective." *Review*, N° 33, Nueva York, 1983.

⁵⁵ *Fiction*, vol. 5, N° 1. The City College of New York, Department of English. Nueva York, 1976.

⁵⁶ Entrevista a Jacques Derrida por Mariano Grondona en "La hora exacta", emisión de Canal 9. Buenos Aires, 30/12/95.

⁵⁷ Dictada el 22 de octubre de 1985, en Buenos Aires, fue publicada en *Diseminario*. Op. cit.

⁵⁸ Luz Rodríguez-Carranza apunta el precedente de Darío y Rodó que, con la misma ilustración, invoca Emir en "La utopía modernista". *Revista Iberoamericana*. Op. cit.

⁵⁹ Richard Morse. "Recuerdo a Emir como mentor, colega, amigo", en *Homenaje a Emir Rodríguez Monegal*. Op. cit., p. 81.

⁶⁰ E.R.M. "Jorge Luis Borges y la literatura fantástica." *Número*, año 1, N° 5. Montevideo, noviembre-diciembre 1949, p. 450.

⁶¹ Oscar Wilde. *The Artist as a Critic*. Op. cit., p. 236.

⁶² M. Ulacia. "El otro Emir." Op. cit., p. 904.

⁶³ Guillermo Cabrera Infante. "Cuando Emir estaba vivo", en *Homenaje a Emir Rodríguez Monegal*. Op. cit., p. 43.

⁶⁴ E.R.M. "Sobre 'La literatura fantástica'. Disertó ayer Jorge Luis Borges." *Diario El País*. Montevideo, 3/9/49.

⁶⁵ O. Wilde. *Ibidem*, p. 404.

⁶⁶ E.R.M. "Introducción" de *Literatura uruguaya del medio siglo*. Op. cit., p. 43.

⁶⁷ J.L. Borges. "Un lector" *Elogio de la sombra*. Buenos Aires: Emecé, 1969.

⁶⁸ E.R.M. *Jorge Luis Borges. A Literary Biography*. New York: Dutton, 1978, p. 408.

⁶⁹ Enrico Mario Santí. "Borges y Emir", en *Homenaje a Emir Rodríguez Monegal*. Op. cit., p. 23.

⁷⁰ J.L. Borges. "Historia del guerrero y de la cautiva." *El Aleph*. Buenos Aires: Losada, 1949.

⁷¹ J.L. Borges. "El milagro secreto." Op. cit.

- ⁷² Alberto Zum Felde. *Proceso histórico del Uruguay*. Montevideo: Arca, 1984, p. 245.
- ⁷³ Alberto Zum Felde. *Ibidem*.
- ⁷⁴ L.B. de Behar. "Sobre las estrategias de la representación." *Al margen de Borges*. México-Buenos Aires: Siglo XXI, 1987.
- ⁷⁵ M. Blanchot. *L'écriture du désastre*. Paris: Gallimard, 1980, pp. 34-37.
- ⁷⁶ José Enrique Rodó. *Obras completas*. Op. cit.
- ⁷⁷ Juan Carlos Onetti. Op. cit.
- ⁷⁸ E.R.M. *El viajero inmóvil. Introducción a Pablo Neruda*. Buenos Aires: Losada, 1966.
- ⁷⁹ E.R.M. *El otro Andrés Bello*. Caracas: Monte Ávila, 1969.
- ⁸⁰ F. Nietzsche. *Ecce Homo*. "Cómo se llega a ser lo que se es." Escrita en 1888, publicada en 1908.
- ⁸¹ Alexander Coleman. "El otro Emir en el otro Andrés Bello", en *Homenaje a Emir Rodríguez Monegal*. Op. cit.
- ⁸² J.L. Borges. "Las ruinas circulares." *Ficciones*. Op. cit.
- ⁸³ E.R.M. "El memorial de Isla Negra." *Mundo Nuevo*, N° 1, París, julio de 1965, p. 70.
- ⁸⁴ E.R.M. "La novela como autobiografía Total." *Revista de la UNAM*, reseña sobre *La Habana para un infante difunto* de Guillermo Cabrera Infante. Barcelona: Seix Barral, 1979.
- ⁸⁵ E.R.M. *Jorge Luis Borges. Biographie littéraire*. Paris: Gallimard, 1983, p. 14.
- ⁸⁶ E.R.M. "Borges: la traza de la novela." *Plural*, N° 49. México, octubre de 1975.
- ⁸⁷ C. Real de Azúa. *El impulso y su freno*. Montevideo: Banda Oriental, 1964, p. 75.
- ⁸⁸ E.R.M. *Las formas de la memoria*. Op. cit., p. 18.
- ⁸⁹ Emir transcribe el diálogo extravagante que mantiene Horacio Quiroga con Enrique Gómez Carrillo en el Café Cyrano de París. E.R.M. *El desterrado*. Buenos Aires: Losada, 1968, p. 43, donde retoma, con variaciones, algunos capítulos de su libro *Genio y figura de Horacio Quiroga*. Buenos Aires: Eudeba/Biblioteca de América, 1967.
- ⁹⁰ J.L. Borges. "Poema conjetural." *El otro, el mismo*. Buenos Aires: Emecé, 1964.
- ⁹¹ J.L. Borges. Final de "La otra muerte." *El Aleph*. Buenos Aires: Losada, 1949.
- ⁹² E.R.M. *Las raíces de Horacio Quiroga*. Montevideo: Cooperativa Asir, 1961, p. 11.
- ⁹³ E.R.M. *El desterrado*. Op. cit., p. 289.
- ⁹⁴ En 1949 se publica póstumamente, con introducción y notas de E.R.M. Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios de Montevideo. Reedición ampliada en *Número*. Montevideo, 1950.
- ⁹⁵ E.R.M. "Oportunidad y riesgos de una nueva interpretación de Horacio Quiroga." *Marcha*. Montevideo, 15/4/55.
- ⁹⁶ *El desterrado*. Op. cit., p. 288.

- ⁹⁷ Harold Bloom. *La ansiedad de influencia*. Caracas: Monte Ávila, 1974. Presumo que fue Emir quien intermedió entre su colega de Yale y su amigo Benito Milla, antes dueño de la editorial Alfa en Montevideo, para que se publicara este libro, que tiene como punto de partida el famoso ensayo de Borges "Kafka y sus precursores".
- ⁹⁸ E.R.M. "Alfonso Reyes: las máscaras trágicas." *Vuelta*, N° 67. México, junio de 1982, p. 17.
- ⁹⁹ J.L. Borges. "Nathaniel Hawthorne." *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Sur, 1952.
- ¹⁰⁰ La cita es de Ezequiel Martínez Estrada. E.R.M. *Las raíces de Horacio Quiroga*. Op. cit., p. 161.
- ¹⁰¹ Alfonso Reyes. *La experiencia literaria*. Buenos Aires: Losada, 1961.
- ¹⁰² Maurice Blanchot. *L'amié*. Paris: Gallimard, 1971. La cita de Georges Bataille aparece en epígrafe.
- ¹⁰³ E.R.M. "Alfonso Reyes en mi recuerdo." *Vuelta*, N° 44. México, 1980.
- ¹⁰⁴ E.R.M. "Alfonso Reyes, crítico y erudito." *Marcha*, N° 439. Montevideo, 20/8/48.
- ¹⁰⁵ E.R.M. *El otro Andrés Bello*. Op. cit., p. 69.
- ¹⁰⁶ *Ibidem*.
- ¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 451.
- ¹⁰⁸ E.R.M. "General Introduction." *The Borzoi Anthology of Latin-American Literature - from the Time of Columbus to the Twentieth Century*. Selected and Edited with Introductions by Emir Rodríguez Monegal with the Assistance of Thomas Colchie. New York: Alfred A. Knopf, 1977.
- ¹⁰⁹ A. Coleman. Op. cit., p. 111.
- ¹¹⁰ E.R.M. *El otro Andrés Bello*. Op. cit., p. 107.
- ¹¹¹ E.R.M. *Jorge Luis Borges. Ficciones*. Op. cit.
- ¹¹² J.L. Borges. "Sobre el 'Vathek' de William Beckford." *Otras inquisiciones*. Op. cit.
- ¹¹³ E.R.M. *Jorge Luis Borges. A Literary Biography*. New York: Dutton, 1978, y las traducciones editadas en francés (París: Gallimard, 1983), en italiano (Milan: Feltrinelli, 1982), en español (México: Fondo de Cultura Económica, 1987). *Borges par lui-même* (París: Seuil, 1970), y la traducción publicada en español (Barcelona: Laia, 1983). *Borges: hacia una interpretación* (Madrid: Guadarrama, 1976). *Jorge Luis Borges. Ficciones. Una antología de sus textos* (México: Fondo de Cultura Económica, 1981). *Mário de Andrade/Borges* (São Paulo: Perspectiva, 1978). *Borges: uma poética da leitura* (São Paulo: Perspectiva, 1980).
- ¹¹⁴ J.L. Borges. "Borges y Emir." *Diseminario*. Op. cit., p. 117.
- ¹¹⁵ Ruben Cotelo. *Jaque*, año III, N° 101. Montevideo, 21/11/85.
- ¹¹⁶ Alfred MacAdam. "The Boom: A Retrospective." Op. cit.
- ¹¹⁷ E.R.M. "Prólogo" a *José Enrique Rodó. Obras completas*. Op. cit., p. 125.
- ¹¹⁸ Severo Sarduy. "Última postal para Emir." *Homenaje a Emir Rodríguez Monegal*. Op. cit.
- ¹¹⁹ El original de la carta que Manuel Puig dirige a E.R.M. desde Buenos Aires, 6 de febrero de 1969, figura en la copiosa correspondencia conservada y

clasificada en la Firestone Library de Princeton University. Manuscripts and Rare Book Library.

¹²⁰ E.R.M. "Hacia una literatura americana." Una nota relativa a *Estudios sobre literaturas hispanoamericanas*.

¹²¹ R. Coteló. *Jaque*, año III, N° 101. Montevideo, 21/11/85.

¹²² C. Real de Azúa. *Antología del ensayo*. Op. cit., p. 551.

¹²³ Según Haroldo de Campos se trataba de un grupo de poetas neoparnasianos que dominaba en el panorama literario brasileño en esos años y que se revelaban contra los "Modernistas de la Semana del 22".

¹²⁴ Al iniciar el prefacio de *El juicio de los parricidas* señalaba Emir: "Hacia 1945 aparece una nueva generación en la literatura argentina. Esta generación no resulta visible de inmediato ni tiene (como la que hacia la misma fecha se perfila en el Uruguay) una fisonomía editorial propia".

¹²⁵ E.R.M. *El juicio de los parricidas*. Op. cit., p. 90.

¹²⁶ José Enrique Rodó. *El mirador de Próspero*. Montevideo, 1913.

¹²⁷ Richard Morse. *El espejo de Próspero. Un estudio de la dialéctica del Nuevo Mundo*. México: Siglo XXI, 1984.

¹²⁸ John Dwyer. Es el título que presenta la comunicación realizada en el libro de *Homenaje a Emir Rodríguez Monegal*. Op. cit.

¹²⁹ E.R.M. "Las metamorfosis de Calibán." *Vuelta*, N° 25. México, diciembre de 1978.

¹³⁰ *Ibidem*, p. 26.

¹³¹ M. Ulacia. "El otro Emir." Op. cit., p. 66.

¹³² E.R.M. *Mário de Andrade/Borges, Un diálogo dos anos 20*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1978.

¹³³ *Revista Iberoamericana*, N°s 98-99. Dirigida por Alfredo Roggiano. Universidad de Pittsburgh, enero-junio 1977.

¹³⁴ E.R.M. *Narradores de esta América*. Montevideo: Alfa, s/f.

¹³⁵ E.R.M. *Noticias secretas y públicas de América*. Barcelona: Tusquets, 1984.

¹³⁶ Octavio Paz y Haroldo de Campos. *Transblanco (em torno a Blanco de Octavio Paz)*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1986. E.R.M. promovió la realización de esta edición y la prologó.

¹³⁷ A. MacAdam. *The Boom*. Op. cit.

¹³⁸ E.R.M. *Las formas de la memoria*, p. 159.

¹³⁹ M. Blanchot. *L'amitié*. Op. cit., p. 15.

¹⁴⁰ E.R.M. *Revista Iberoamericana*. "Carnaval/antropofagia/parodia." N°s 108-109. Universidad de Pittsburgh, julio-diciembre 1979, p. 408.

¹⁴¹ E.R.M. *Jorge Luis Borges. A Literary Biography*. Op. cit., p. 239.

¹⁴² Héctor Bianciotti. "Borges, le nouvel Homère." *Le Nouvel Observateur*, Paris, 14/10/83.

¹⁴³ "I latino-americani" entrevista di Maria Bonatti a Emir Rodríguez Monegal. *alfabeta*, N° 56. Milán, enero de 1984.

¹⁴⁴ E.R.M. "Enrique Espinoza en su Babel (1921-1951)." *Marcha*, N° 731. Montevideo, 6/8/54, p. 15.

¹⁴⁵ J.L. Borges. "Valéry como símbolo." *Otras inquisiciones*. Op. cit.

¹⁴⁶ J.L. Borges. "La forma de la espada." *Ficciones*. Op. cit.

¹⁴⁷ R. Coteló. "Emir Rodríguez Monegal: el olvido es una forma de la memoria." *Jaque*, año II, N° 99. Montevideo, 7/11/85.

¹⁴⁸ Emmanuel Levinas. *Hors sujet*. France: Fata Morgana, 1987.

¹⁴⁹ E.R.M. *Literatura uruguaya del medio siglo*. Op. cit., p. 10.

¹⁵⁰ Daniel Halpern. *Who's Writing This? Notations on the Authorial I with Self-Portraits*. New Jersey: The Eco Press, 1994.

¹⁵¹ E.R.M. *Jorge Luis Borges. A Literary Biography*. Op. cit., p. 240.

¹⁵² E.R.M. *Ibidem*, p. 439.

¹⁵³ Julio Cortázar. *Final de juego*. Buenos Aires: Sudamericana, 1964.

¹⁵⁴ Jacques Derrida, en *La dissémination*. Paris: Seuil, 1972, p. 91.

¹⁵⁵ E.R.M. "Una primera persona", en *El viajero inmóvil. Introducción a Pablo Neruda*. Buenos Aires: Losada, 1966.

¹⁵⁶ *Revista da Associação Brasileira de Tradutores*. Facultad Iberoamericana de Letras.

¹⁵⁷ Alfredo A. Roggiano. "Emir Rodríguez Monegal o el crítico necesario", en *Homenaje a Emir Rodríguez Monegal*. Op. cit., p. 97.

¹⁵⁸ Paul Valéry. "Autres Rhumbs." *Tel Quel*. Paris: Gallimard, 1971, p. 154.

¹⁵⁹ Edmond Jabès. *Le parcours*. Paris: Gallimard, 1985, p. 30.

Innumerables, dispersos, publicados en distintos países, en varios idiomas, los libros que escribió Emir Rodríguez Monegal, las revistas que dirigió, las colecciones editoriales, las recopilaciones, los prólogos, los artículos multiplicados en publicaciones universitarias o de gran circulación, complican las revisiones de un lector que aspira a leer todo pero que, desconcertado ante la variedad de temas, perplejo ante los desbordes de una producción inabarcable, encuentra, además de las limitaciones de su condición de lector-e-lector, las parcialidades inevitables de la selección antológica, una decisión crítica, en segundo grado, por lo menos.

La labor se complica aún más por la inesperada displicencia de un autor que no se preocupó por hacer ningún inventario de los escritos y actividades que realizaba, salvo alguna enumeración somera, reticentemente administrativa, donde figuran algunos datos demasiado escasos para balizar la vastedad y vigencia de un ejercicio literario que continúa asombrando. Era imprevisible que Rodríguez Monegal, el crítico reconocido por las rigurosas apreciaciones de su juicio, por el obsesivo esmero que dedicaba a la anotación de datos en reseñas y ensayos, por la claridad y precisión con que apuntaba la información minuciosa en sus investigaciones, la vigilancia atenta a los pormenores de rastros, antecedentes y consecuencias, observando con severidad las fechas de compromisos personales, académicos y editoriales, no se preocupara por el ordenamiento de su producción personal, por registrar su itinerario intelectual, por anotar sus propias referencias; en entrevistas o, en sus artículos, entre líneas, a propósito de alguna ocurrencia circunstancial, aludía a veces a su vida literaria; proliferarían esas alusiones en sus memorias pero no pudo concluir las.

Sin embargo, los objetivos literarios definidos por Biblioteca Ayacucho facilitaron una primera selección. De ahí que no se presente ningún texto de la extensa crítica cinematográfica, una práctica brillante que Rodríguez Monegal acompañaba con la gracia de su erudición, configurando la visión de una época que radicó en el cine el espacio privilegiado de su imaginación. No se incluyó ninguno de sus artículos sobre films, autores, escuelas, publicados en el Uruguay, en *Film*, la revista de *Cine Universitario*, en *Marcha* y en el diario uruguayo *El País*. Se soslayaron, por la misma razón, sus trabajos sobre teatro, que sabían sumar a la agudeza de las urgencias periodísticas de la crítica, el conocimiento de la dramaturgia clásica y de actualidad, artículos que eran esperados impacientemente por directores, artistas y por un público que definía sus predilecciones en función de las orientaciones que prodigaban sus escritos. Tampoco se incluyeron sus críticas sobre artes plásticas publicadas en *El País* bajo el seudónimo de Augusto Sánchez Sorondo.

Por la misma necesidad de contraer las dimensiones de una producción desmesurada a los límites antológicos de la publicación, no aparecen sus trabajos escritos en otros idiomas, salvo una breve excepción. Con el mismo criterio, se excluyeron también numerosos textos que si bien fueron escritos en

español, se refieren a obras y autores aparentemente ajenos a la literatura latinoamericana; sin embargo, interesa observar, en esos análisis como en los que aquí se publican, las alternativas y alteraciones de influencias notables de otras literaturas en la escritura de una Iberoamérica que no las descarta.

Dadas estas omisiones, la presente selección se ha definido considerando exclusivamente sus publicaciones dedicadas a la literatura latinoamericana, contemplando tanto sus estudios imprescindibles para el conocimiento de la literatura del Río de la Plata, como sus escritos sobre Borges que constituyen el punto de partida de la enciclopedia crítica a la que Borges da lugar. Pero, sobre todo, se eligieron, dentro del expediente mayor de la literatura continental, algunos textos donde examina autores y obras fundadores de un discurso latinoamericano, aquellos que fueron decisivos en la definición de la cultura literaria continental o de aquellos escritores que contribuyeron a constituir, ya hace décadas, la nueva literatura latinoamericana. Una literatura que encontró en sus comentarios, críticas e investigaciones el espacio de difusión y resonancia que requería. Se prefirió incluir los escritos que revelan tanto la significación decisiva de las obras que aborda, como los principios eurísticos que determinaron sus procedimientos hermenéuticos, las convicciones críticas de un ejercicio literario constante, legitimado por las reflexiones de su sólida formación teórica que prescindía de exhibir normas técnicas o emblemas paradigmáticos, contraseñas discursivas de doctrinas discutiblemente científicas, efímeras, más rígidas que rigurosas, comparadas con la flexibilidad de su perspectiva y su obstinada atención a América, la pasión por una literatura que eludía, por fugaces, los avances de las modas críticas y los estereotipos de la jerga académica. Se trató de hacer constar, por medio de la presentación de ensayos independientes y algunos pasajes fragmentarios de sus libros, sus permanentes desvelos dedicados a la consolidación de una literatura que no concebía sino desde su visión universal, contextualizada a la par con las grandes literaturas del mundo, participando en un diálogo que él mismo logró entablar, tantas veces, entre Iberoamérica y Europa, desde Iberoamérica, Europa, o Estados Unidos, atento a los acontecimientos que configuraron el horizonte cultural de este continente.

La bibliografía comprende un número importante de entradas correspondientes a libros y artículos de Emir Rodríguez Monegal, publicados en diversos lugares, lenguas y periódicos. A pesar de su extensión, no pretende ser más que la contribución a una lista que, necesariamente, deberá completarse. La variedad temática de su producción abarca, como ya se advirtió en un principio, ensayos críticos de distinta naturaleza y de tal vastedad que sería difícil alcanzar a mencionarlos en su totalidad.

La cronología fue realizada con la diligente colaboración de Adriana Garrido. Su atenta dedicación hizo posible la reunión y ordenamiento de gran parte de los datos.

L.B. DE B.

AGRADECIMIENTOS

A Selma Calasans de Rodríguez: las fotografías de Montevideo que realizó a partir de las indicaciones de Emir Rodríguez Monegal, cuando lo acompañaba solícitamente durante su última visita en noviembre de 1985. Enviadas poco después de su muerte, contribuyeron a revelar, a través de los recuerdos de esta ciudad, como los mitos y cantos más antiguos, la memoria de un *sitio* que determinó su retorno, justificando, a pesar de la gravedad, a pesar de la brevedad, las vicisitudes de la travesía. También a Joaquín Rodríguez Nebot, hijo de Emir, por la información sobre la vida de su padre y el acceso a numerosos artículos de su bibliografía. A Richard Morse, por la lucidez afectuosa de sus comentarios y precisiones; a Manuel Ulacia y Horacio Costa que sumaron, a esa disposición, la generosidad de su asistencia hemerográfica. Mi recuerdo más agradecido a Alfredo Roggiano quien, sin reparar en los avances de su enfermedad, se preocupó por enviarme copia de los artículos publicados por Emir en la *Revista Iberoamericana*. A Haroldo de Campos, por la solidaridad y estímulos de su genio intelectual.

A Mabel Bato, subdirectora de la Biblioteca Nacional del Uruguay, a Mireya Callejas del Archivo Literario, a Julio Castro de la Sección Bibliografía Nacional, quienes accedieron a facilitar las referencias, ubicación y reunión de artículos publicados en revistas, semanarios, diarios, contribuyendo a extender el inventario interminable de las colaboraciones periódicas de Emir en el Uruguay.

Mi reconocimiento a la Dirección y asistentes de la Colección de Manuscritos de la Firestone Library, Princeton University, por la eficiente hospitalidad que me dispensaron durante el período que dediqué a la consulta de la copiosa correspondencia de Emir. A Peter Johnson, bibliógrafo para América Latina y Portugal, por las valiosas informaciones bibliográficas que tuvo a bien proporcionarme resolviendo dudas y urgencias que la vastedad y dispersión de la producción de Emir siguen multiplicando. Agradezco a la Comisión Fulbright del Uruguay que hizo posible mi viaje a la Universidad de Princeton.

También agradezco a Adriana Garrido, Adriana Contreras, Gabriel Fraga, Alex de Alava, quienes prolongaron en más de una sesión de lecturas compartidas el deleite de los textos de Emir. Mi agradecimiento a Cecilia Rennie por el buen criterio y la pericia con que supo sortear las dificultades del registro, ordenar la profusión y dispersión de artículos, una cuidadosa descripción que propició, con su entusiasmo, la tarea de todos.

L.B. DE B.

OBRA SELECTA

FELISBERTO HERNÁNDEZ ha publicado hasta hoy dos novelas breves y un cuento (que él llama novela corta). Esta continencia no es la única característica de su arte. Otras, más importantes para el crítico, son el fragmentarismo de sus obras y la identidad de invención y estilo que las mismas revelan. Pensando bien las cosas se afirmaría que ha publicado, en tres momentos distintos, tres fragmentos de una sola narración. Esta narración es parcialmente autobiográfica (si se la juzga desde el punto de vista de su anécdota), pero es completamente autobiográfica si uno se atiene a su esencia. En ese interrumpido relato se pretenden apresar algunos momentos pasados: la lección de piano con Celina, la amistad de Clemente Colling, la historia escrita por un joven; se pretende fijar esos momentos en un presente no temporal que transcurre fuera del cuento pero que, dentro de éste, se halla inmovilizado en el punto de partida: la reconquista del pasado. La tenacidad del escritor, unida a la callada incapacidad de hacer otra cosa, le obligan a recomenzar el incesante y cíclico juego. Cada página de la narración reconstruye con paciencia un momento pasado, pero esa delicada reconstrucción no significa recuperación; significa sólo esfuerzo tenaz. La imposibilidad de lograr la posesión viva del recuerdo otorga una suerte de solitaria y quieta angustia al tono sencillo, apenas irónico, y a la descuidada sintaxis en que están dichas estas experiencias humanas. Felisberto Hernández se acerca mansamente a su objeto y lo rodea con cautela y simpatía. Pero el objeto (la verdadera Celina o las tres longevas) no se entrega y apenas permite apresar la vieja envoltura afectiva que el desaparecido "yo" le prestara y que el "yo" actual recoge. La lenta y minuciosa evocación —tan minuciosa que a veces se oye repetir al autor: "no me tengo que olvidar de nada; no me tengo que olvidar de nada"— va atrapando cada objeto y lo va encerrando en un misterio provocado. Ese misterio no arranca de las cosas ni se logra al desnudarlas de apariencias, sino que es producido por la impotencia del creador al no penetrar la anhelada desnudez, al vestirla de prejuicios y palabras desvaídas. Es un misterio falsificado. En *Por los tiempos de*

De *Marcha* (Montevideo), N° 286, 15 de junio de 1945, p. 15.

Clemente Colling el autor logra engañar al lector desprevenido debido a la suma de pequeñas anécdotas sobre su personaje y a los detalles alternativamente repugnantes o melancólicos de la vida irregular y del físico claudicante del músico ciego. Pero el engaño no persiste, ya que el misterio escondido en cada página de ese libro (y que domina a todas las de *El caballo perdido*), revela su presencia en la insatisfacción que dichas páginas (falsamente iluminadas) suscitan en el lector atento. El mundo pasado —parece declarar la obra— está deliberadamente envuelto en el misterio y es irrecuperable; pero el hombre (este hombre de Felisberto Hernández) no puede sustraerse a su destino: la impostergable evocación.

Algunos de los procedimientos técnicos y estilísticos que utiliza Hernández pueden pasar desapercibidos en una lectura superficial; incluso se puede llegar a suponer que el único procedimiento evidente es el desorden. Nada más inexacto. Ya se apuntó el típico fragmentarismo de esta narración; ese carácter es necesario ya que no se podría conseguir una imagen tan exacta de la frustración sin la forma incompleta y vacilante que se emplea. Idénticos propósitos justifican las ambigüedades en la exposición lógica y la imprecisión en la sintaxis —un estilo pleno de incorrecciones y coloquialismos. El autor sacrifica la corrección idiomática y el rigor lógico a la necesidad poética de crear el misterio y de señalar su impotencia frente al inactualizable pasado. Es cierto que por momentos se excede en el sacrificio, pero la mayor parte de las veces los defectos son necesarios para lograr una identidad de fondo y forma.

Otras cosas se podrían apuntar en esta nota. Sería interesante indicar los contactos superficiales y las diferencias radicales con Proust, Kafka y Rilke; sería interesante estudiar, con ejemplos abundantes, el premeditado desorden de *Las dos historias*. Por ahora, basta con lo dicho. Para terminar cabe anotar que nuestra literatura actual proporciona pocos textos tan interesantes, tan vivos como estos de Felisberto Hernández.

GABRIELA MISTRAL: UN PREMIO PARA HISPANOAMÉRICA

1. EL PREMIO NOBEL de Literatura correspondiente al año 1945 ha sido adjudicado a Gabriela Mistral. Éste es el más elevado de todos los premios que consagran la labor literaria. Es la primera vez que lo obtiene un hispanoamericano. El azar que rige su distribución ha permitido, además, que sea una mujer quien lo reciba. Las tres circunstancias apuntadas —el hecho de consistir en 121.33 [sic] coronas suecas, el hecho de recaer en un hispanoamericano, el hecho de recaer en una mujer—, han provocado el unánime y gozoso asombro de todos los lectores del mundo hispano. Vale la pena hacer alguna consideración sobre estos tres puntos.

2. Ignoro, lo confieso, qué solvencia intelectual y crítica pueden poseer quienes otorgan el Premio Nobel. Una observación imparcial de la lista de autores consagrados permite inferir que la mera notoriedad o el éxito popular han servido, en la gran mayoría de los casos, de criterio para la elección. El Premio Nobel ha consagrado a escritores famosos; accidentalmente ha consagrado a algunos buenos escritores; por lo general, ha olvidado a los escritores más profundos o valiosos de cada literatura. Obsérvese la lista de premios y se verá que la literatura española contemporánea aparece *representada* por Echegaray (1904) y por Benavente (1922); la literatura francesa por Sully Prudhomme (1901), Rolland (1915), Anatole France (1921), Bergson (1927) y Roger Martin du Gard (1937); la literatura inglesa por Kipling (1907), Tagore (1913), Yeats (1923), Shaw (1925) y Galsworthy (1932); la literatura norteamericana por Sinclair Lewis (1930), O'Neill (1936) y Pearl S. Buck (1938); la literatura alemana por Mommsen (1902), Gerhart Hauptmann (1912) y Thomas Mann (1929). Un primer examen de estos autores representativos —deliberadamente he excluido los autores escandinavos y los de otras literaturas menos numerosas—, arroja un resultado desconcertante; algunos (Martin du Gard, Yeats, Shaw, O'Neill, Mann) son de primera categoría; otros (Benavente, Kipling, Anatole France, Tagore, Hauptmann, Sinclair Lewis, Galsworthy) son

De *Marcha* (Montevideo), N° 310, 30 de noviembre de 1945, p. 15.

autores diversamente estimables; otros (Bergson, Mommsen) poco tienen que ver, estrictamente hablando, con la literatura, aunque sean en sus respectivas disciplinas auténticos valores; finalmente, otros (Echegaray, Pearl S. Buck) nada tienen que ver con la literatura o con el arte. Pero el resultado parece más desconcertante aún si se comparan los consagrados de cada año con sus contemporáneos no premiados. Así, por ejemplo, Bergson (en 1927), por su condición extraliteraria está usurpando el premio de un Gide o de un Valéry o de un Claudel; Pearl S. Buck (en 1938), de imaginario valor artístico, suplanta a un William Faulkner o a un Thomas Wolfe; Galsworthy (en el 32) obtiene el premio que correspondía a un Joyce o a una Virginia Woolf. Estas curiosas aproximaciones merecen ser tenidas en cuenta. Resumiendo, el desconcierto provocado por el examen de los premios Nobel arroja el siguiente resultado: el Premio ha sido otorgado, casi siempre, a personalidades notorias en el campo literario (o en sus alrededores), notorias por el éxito popular de su obra (Echegaray), por el valor humano de sus producciones (Rolland), por el carácter nacional de su literatura (Selma Lagerlof); notorias casi siempre, por valores extraliterarios. Algunas veces el piadoso azar ha querido consagrar algún valor auténtico. Aun así ha buscado a los más famosos, a los más accesibles (Martin du Gard, Shaw). El observador imparcial llega a la melancólica comprobación de que el Premio Nobel de Literatura no escapa al destino de los premios oficiales, que su consagración es meramente económica.

3. Hace tiempo que Hispanoamérica reclama un Premio Nobel y ya no es un secreto para nadie que junto a la candidatura de Gabriela Mistral se habría insinuado la de Enrique Larreta. (Dicen que Gabriela, con hidalguía criolla, con equivocado sentido crítico, afirmó que el Premio le correspondería mejor a Larreta.) Este Premio [de] 1945 colma, pues, los anhelos hispanoamericanos y justifica, por eso, la emoción con que América se apresta a rendir homenaje a su poetisa. No justifica, en cambio, que el lector dé vacaciones a su sagacidad y a su imparcialidad para aplaudir la obra de Gabriela Mistral. Nadie será capaz (creo) de discutir el valor humano de dicha obra. Nadie será capaz, tampoco, de discutir su peculiar sinceridad, su empuje constante, su total entrega en el acto de la creación. (Aunque últimamente esa sinceridad, ese empuje, esa entrega se hayan repetido demasiado sin obtener nada más profundo, más verdadero.) Cualquiera puede discutir, en cambio, los dudosos resultados de esta obra. El estudio de la misma revela que Gabriela pertenece a aquellos autores en quienes la intención no corresponde exactamente al logro. Su poesía ha tenido el indudable mérito de iniciar algunos temas desconocidos (o desvirtuados) por la literatura hispanoamericana anterior. Esos temas –Maternidad

y Esterilidad, Amor Carnal trascendido en Amor Divino, Sacerdocio del Magisterio– han recibido por parte de la poetisa chilena un tratamiento emocional intenso pero no han conseguido el imprescindible, el complementario tratamiento artístico. La originaria intuición poética ha sido ahogada por la materia espesa, ha sido desvirtuada por la incierta eficacia de algunas explosiones sentimentales. Sus más celebrados poemas –por ejemplo, los “Sonetos de la muerte”, el “Poema del hijo”, el “Nocturno del descendimiento”– sólo son irregulares versiones del tema poético, en las que alternan los hallazgos más finos de la poesía tradicional o anterior con las invenciones más lamentables, expresadas en una lengua áspera cuando debía ser plena, o torpe cuando debía ser rotunda. La afectada dureza inicial de su verso es dureza poética real, es resistencia del material a una mano poco agraciada. A cada rato el lector de sus composiciones más famosas tropieza con versos malogrados, como éstos:

*Se hará luz en la zona de los sinos, oscura;
sabrás que en nuestra alianza signos de astros había
y, roto el pacto enorme, tenías que morir...*

(Sonetos de la muerte, II),

o como éstos:

*Viene un aroma roto en ráfagas;
soy muy dichosa si lo siento;
de tan delgado no es aroma,
siendo el olor de los almendros.*

(“Cosas”, en Tala),

o, finalmente, éstos:

*Le sonreíamos entre los otros.
Tenga talla sobre los días,
como es el buey de grande alzada
y el carro junto a las gavillas.*

(“Día”, en Tala).

Las mejores composiciones de Gabriela Mistral sólo manifiestan eso: una intensidad convincente pero exterior, penosamente mantenida y una imaginería casi siempre ajena (en los buenos momentos, la Biblia, Teresa de Jesús, Tagore, Péguy). Algunas veces, en “Ruego” o en el “Nocturno del descendimiento”, obtiene algunos hermosos versos, pero las reminiscencias clásicas son demasiado vivas. En algunos

autores, la *invención* poética (temas, situaciones, personajes, imágenes) supera o sustituye a la creación del estilo (caso de un Cervantes, de un Dostoievski, de un Melville, de un Kafka). En ellos, el valor estilístico se halla concentrado principalmente en la invención —allí se esconde la fuente de su vitalidad estética. Podría creerse que Gabriela Mistral pertenece a este ilustre grupo. El examen de su obra despoja al lector de esta última esperanza. En Gabriela la invención es mera evocación, a veces feliz.

4. El asombro ante este Premio Nobel parece haberse acrecido por el hecho de ser el autor consagrado una mujer. Creo ocioso examinar este punto. Una George Eliot, una Berthe Morisot, una Eleonora Dusa, son ejemplos suficientes de que la condición de mujer no está reñida, en principio, con el arte como sospecharon algunos. Es preferible creer, con Virginia Woolf (*Un cuarto propio*), que las condiciones económico-sociales han cerrado a la mujer, hasta hace muy poco, toda oportunidad de creación artística libre.

LA NARRATIVA HISPANOAMERICANA: TENDENCIAS ACTUALES*

I UNA FALSA OPOSICIÓN

LOS ESTUDIOSOS de la narrativa hispanoamericana han tendido a establecer una falsa oposición entre la narración de corte regionalista —que concede primacía al vasto escenario geográfico, que explota el color local y es costumbrista, que moviliza los principales problemas (morales, sociales, políticos, étnicos) de cada zona americana— y la narración universal y cosmopolita (como la llamarían los *modernistas*) —es decir, la que transcurre en Quito o en São Paulo pero que igual hubiera podido ocurrir en Orán o en Copenhague; es decir, la que prescinde, o posterga, la geografía, que diluye o ignora lo típico, que aspira a plantear cuestiones de vigencia universal humana. Algunos críticos de América han tendido a enfrentar ambos tipos de narrativa. Han creído descubrir una dicotomía típicamente americana: el regionalismo o el arraigo, el cosmopolitismo o la evasión; han procedido así con el propósito —no siempre confesado no siempre lúcido— de exaltar el regionalismo. Y sin embargo es una falsa dicotomía, una manera de soslayar el verdadero problema. La única actitud posible es reconocer que el artista americano no puede estar obligado a confinarse en lo local, en lo típico. Si lo hace, si prefiere hacerlo así, que sea por la propia tendencia

*Estas páginas integran un estudio más extenso y en preparación sobre *La novela contemporánea*. Al publicarlas ahora no parece superfluo advertir que la índole misma de panorama o sinopsis crítica no permite dilatarse en el análisis, que los títulos o autores invocados valen (casi siempre) por su carácter ejemplar, que muchos de los autores aquí examinados (verbigracia: Horacio Quiroga, Miguel Ángel Asturias, Juan Carlos Onetti, José Lins do Rego, Jorge Luis Borges) han sido ocasión de estudios más extensos, que no todas las omisiones son siempre deliberadas. Una primera redacción de este trabajo data de 1950 y fue entonces leída en una audición radial que organizaba el Consejo de Enseñanza Secundaria. Se publica ahora por vez primera y considerablemente ampliada.

De *Marcha* (Montevideo), N° 628, 27 de junio de 1952, pp. 25-26.

de su visión del mundo o por la naturaleza íntima de su arte: porque se siente capaz de expresar en términos fuertes y originales, el paisaje natural y humano en que aparece inscrito. Pero no debe haber (no puede haber) fórmulas ni consignas que fuercen su libertad creadora.

En realidad, el problema de la narrativa hispanoamericana debe ser considerado desde un ángulo más estrictamente literario. Y en vez de inventar esa falsa oposición entre regionalismo y universalismo, corresponde examinar las formas particulares que asumen en América hispánica las dos grandes tendencias que actualmente ocupan el terreno de la narración: la realista y la fantástica. Aquí se plantea una verdadera disyuntiva como se verá.

II REALISMO REGIONALISTA

Si se aceptan como igualmente legítimas para el artista hispanoamericano la fórmula regionalista y la fórmula universal, puede señalarse que es dentro del realismo regionalista donde se han producido las obras de más vasta proyección americana (y aun extranjera), aquellas que están en la memoria de todos y que suelen ser invocadas como paradigmas narrativos. Desde *Los de abajo* (1916) del mexicano Mariano Azuela hasta *El mundo es ancho y ajeno* (1941) del peruano Ciro Alegría, desde *La vorágine* (1924) del colombiano José Eustasio Rivera hasta *Las lanzas coloradas* (1931) del venezolano Arturo Uslar Pietri, pasando por algunos clásicos como *Los desterrados* (1926) del uruguayo Horacio Quiroga, *El águila y la serpiente* (1928) del mexicano Martín Luis Guzmán, *Doña Bárbara* (1929) del venezolano Rómulo Gallegos, *Sombras sobre la tierra* (1933) del uruguayo Francisco Espínola o *Pedra bonita* (1938) del brasileño José Lins do Rego.

No es casual que la producción realista sea tan numerosa y calificada. No es casual porque el hombre americano vive directamente vinculado a la tierra y al paisaje, porque América ofrece las fáciles tentaciones de su enorme y variada naturaleza, de su abundante pintoresquismo, a todo el que se acerque a expresarla con curiosidad o con amor. Es claro que esto no significa que el narrador hispanoamericano desemboque siempre en paisajista. O dicho de otro modo: el paisaje que el narrador hispanoamericano muestra es un paisaje con hombres, un paisaje en el que el hombre también cuenta. Pocos siguieron el primer planteo elemental de Horacio Quiroga, ese drama de dos desiguales agonistas: la naturaleza omnipotente, omnipresente, y el hombre desgarrado o aniquilado por ella. El mismo Quiroga supo enfocar también

el problema a escala humana; ahí están *Los desterrados* para certificar su visión penetrante y esencial.

Pero, en general, el narrador regionalista puso el acento también en lo social y en lo político. Orientó la novela o el cuento hacia la crónica del pasado inmediato: Revolución Mexicana como en *La sombra del caudillo* (1929) de Martín Luis Guzmán o alzamiento pueblerino como en *Todos iban desorientados* (1951) del venezolano Antonio Arráiz; buscó expresar un conflicto moral o religioso como en *El Cristo de espaldas* (1951) del colombiano Eduardo Caballero Calderón; o derivó a la denuncia de un abuso, de una injusticia social, como la explotación de los yerbatales en *El río oscuro* (1943) del argentino Alfredo Varela o la esclavitud del indio en *Raza de bronce* (1919) del boliviano Alcides Arguedas. Es decir: el novelista hispanoamericano ya superó la etapa de inventario o registro del mundo. Quiso que su obra fuera testimonio de su tiempo y de su mundo; fue (es) regionalista pero no a la manera de un Thomas Hardy o de un Iván Turguenev. Lo es a la manera de los novelistas de la Revolución Rusa o de los norteamericanos que trazaron el proceso del capitalismo.

Esta intención testimonial o documental, esa voluntad de participar con la ficción en el vasto mundo real, explica el enorme lastre extraliterario que arrastran muchas de sus ficciones. Pocas veces consigue escapar el narrador a las tentaciones de lo sociológico o lo político; pocas veces consigue alzar su creación al plano puramente literario. De aquí tanta obra que, pese a cierta repercusión interesada o novelesca, no alcanza la categoría de creación. Piénsese en la crudeza elemental, en la violencia de alegato, que tienen un *Huasipungo* (1934) del ecuatoriano Jorge Icaza o un *Cacau* (1933) del brasileño Jorge Amado. Estas obras podrán tener algún valor (si lo tienen) para el historiador político, para el sociólogo, pero su torpe o nula elaboración literaria las coloca al margen de toda consideración crítica.

La tendencia estilística de este realismo regionalista ha sido bien sintetizada por Mario Benedetti en un estudio sobre *Los temas del novelista hispanoamericano*. Según él:

(...) el novelista no se preocupa exageradamente del estilo. Prefiere que su obra se consolide por su importancia humana antes que por su refinada urdimbre literaria. Tiene demasiado que decir del personaje, del ambiente, de la reacción que prepara, de los hechos en sí, como para abdicar su ritmo ágil, desordenado, imprevisto, o detenerse a depurarlo. (Cf. *Número*, año 2, N^{os} 10-11, Montevideo, septiembre-diciembre 1950.)

Es claro que, a veces, esa misma prisa, esa despreocupación, esconden una incapacidad creadora, una impotencia para narrar cabalmente.

III SUPERACIÓN DEL REALISMO

No todos aceptaron, sin embargo, esta vía del realismo regionalista. Muchos intentaron superar ambos términos. Quizá la más famosa de esas empresas sea la del argentino Ricardo Güiraldes en *Don Segundo Sombra* (1926). Si a primera vista puede incorporarse esta novela al movimiento arriba apuntado, cuando se la considera con más espacio se advierte su inequívoca raíz elegíaca, su profundo diseño lírico. Güiraldes (mejor reconocerlo de una vez) no era un gran narrador. Tuvo en grado mayor la condición de paisajista o de poeta lírico o de estudioso de emociones elusivas. Careció de ese don de contar, de esa capacidad mágica de alzar la anécdota y el personaje en un solo golpe creador. Su gran y famosa novela casi no existe como tal. No hay suceso, no hay personajes. O apenas si hay uno: el relator reducido a la sensibilidad que repasa y evoca, que comenta, exagera y revive. Don Segundo —ese hombre que ha provocado tantas sospechosas efusiones críticas— no existe. Es decir, existe en su lugar un paisano borroso que el autor empuja a lo largo de la obra en un abuso de autoridad creadora, un personaje que es inferior a la expectativa que crea, que jamás justifica su aureola, que defrauda siempre. No se revela al lector; vaga como una imagen, como un nombre vacío. Güiraldes es impotente para hacerlo vivir y actuar.

Y, sin embargo, el libro vive. Vive porque detrás de la apócrifa estructura narrativa, hay una auténtica nostalgia, una evocación sentida, una experiencia humana que el artista sabe preservar en toda su calidez. La gran virtud (la gran hazaña) de Güiraldes consistió en convertir sus limitaciones de narrador en virtudes; en usarlas como fundamento de una creación estilística que le permitió saltar los límites del realismo regionalista e intentar una evasión duradera en busca de un tiempo perdido. Lo demás (los asombros de la crítica ante la gran creación de Don Segundo, ante la potencia narrativa de Güiraldes) es propaganda, es el deseo convertido en hecho.

Otros fueron más lejos que Güiraldes en su intento de trascender el realismo regionalista. Es curioso que haya sido un español quien marcó la ruta: Don Ramón María del Valle Inclán (como le gustaba llamarse) con su *Tirano Banderas* (1926, el mismo año de *Los desterrados* y de *Don Segundo*). En manos de Valle Inclán, el realismo sufre una deformación caricaturesca, de estirpe barroca, que desquicia no solamente el lenguaje y altera el trazo de la narración (el estilo, en fin) sino que impone una especial cosmovisión e instaura un mundo de garabato. No hay ánimo documental ni propósito denunciatorio en esta obra; la vida de un dictador de una republiqueta hispanoamericana es

únicamente el pretexto para una composición personal, un ejercicio de digitación.

Veinte años después de *Tirano Banderas* publicó el guatemalteco Miguel Asturias *El señor Presidente*, redactado (según declara el autor) entre 1922 y 1932, pero publicado por vez primera recién en 1946. Con mayor rigor documental y —quizá— menor inventiva de detalle, prolongaba Asturias esta visión caricaturesca y amarga del novelista gallego. Pero, por su propósito crítico, por su voluntad de denuncia o sátira, Asturias apuntaba mucho más lejos, y debajo de su ornamentada estructura era posible advertir la pasión que comprometía su palabra. Asturias no ha continuado esta línea. Después del ambiguo intermedio de *Hombres de maíz*, 1949, ha vuelto al realismo regionalista con una trilogía de carácter político-social de la que ha publicado hasta ahora sólo el primer volumen, *Viento fuerte*, 1950.

Una forma más compleja de la superación de algunas limitaciones regionalistas ha sido intentada por Mário de Andrade, poeta modernista brasileño, en su *Macunaíma* (1928). En esta peculiar novela reelabora Andrade con gracia incesante elementos folklóricos que provienen de todas las zonas de su vasto y caótico país. El experimento es único. No ha tenido y quizá no pueda tener continuación por señalar una posición extrema, una hazaña que sólo la cultura y la sensibilidad de Mário de Andrade hizo posible.

En cualquiera de los intentos apuntados —Güiraldes, Asturias, Andrade— la intención última es estética. Su reacción parece indicar un desacuerdo profundo con las limitaciones del realismo regionalista. Pero esta reacción no necesita expresarse de manera tan radical. Los mismos narradores realistas han sabido trascender la transcripción mecánica o estadística de la realidad, han sabido convertir la crónica en testimonio, dar su versión, íntima o apasionada, del mundo americano. En este sentido, nada más pertinente que lo que apuntaba no hace mucho Enrique Anderson Imbert en un ensayo *Sobre la novela en América*:

En las novelas de Rivera, Güiraldes, Gallegos, selvas, pampas, ríos viven, se agitan, quieren y actúan gracias al mismo arte impresionista y expresionista con que otros escritores se proyectan dentro de cosas que no son necesariamente paisajes. Desde el punto de vista de una fenomenología de lo estético el proceso de la fantasía ha sido el mismo en una metáfora de Rivera sobre la selva que en una metáfora de Torres Bodet sobre las sillas. (Cf. *Número*, año 1, N° 3, Montevideo, julio-agosto 1949.)

IV REALISMO COSMOPOLITA

El realismo no se confinó en las formas regionales. También sirvió para dar una visión cosmopolita de esta América. Mientras que el regionalismo se apoyaba en el campo o en la aldea, la visión novelesca universal tendía a instalarse en la gran ciudad, especialmente en una de formación cosmopolita como Buenos Aires. Podrían citarse muchos nombres en lo que va del siglo –y quizá sea injusto no empezar por el de Roberto Arlt– pero ya que es forzoso escoger autores hoy significativos (o ejemplares) indicaré dos: el argentino Eduardo Mallea, el uruguayo Juan Carlos Onetti.

Mallea intentó expresar, desde *La ciudad junto al río inmóvil* (1936) hasta *Los enemigos del alma* (1945) a través del destino individual pero representativo de algunos personajes escogidos, el alma ciudadana, el individuo configurado por la gran ciudad. Ese destino parecía ser la soledad, la incapacidad de comunicarse, la falta de orientación de una sociedad nueva, la ausencia de tradición o de raíces. El intento no era nuevo. Ya en nuestro siglo los novelistas norteamericanos (un John Dos Passos por ejemplo) lo habían abordado memorablemente. Pero era importante que se emprendiera desde esta particular perspectiva porteña o rioplatense. Toda la obra de Mallea ha perfeccionado (o dilatado) esa empresa; se ha proyectado sobre toda la nación o se ha prolongado sobre el curso de varias generaciones y ha buscado expresar el alma de esa Argentina invisible que él, tan publicitadamente, reverencia. No el vestuario, no los accidentes del terreno, no las peculiaridades del color local, sino esa pasión que historia desde un famoso libro (1937). Su intento pertenece, aclaro, más al orden del ensayo que al de la narrativa; su obra carece de felicidad creadora. Recuerda las ficciones más discursivas de un Aldous Huxley, de un Albert Camus, y en general, queda muy por debajo de esos ejemplos europeos. Vale quizá más como actitud que como realización.

También Juan Carlos Onetti ha expresado el alma numerosa de la ciudad; también ha sabido leer a Dos Passos y –al mismo tiempo que lo hacía Sartre en Francia– buscar en Louis-Ferdinand Céline un estímulo literario para su enfoque amargo y a ratos cínico de la gran ciudad. Con pasión narrativa más profunda, quizá, que la de Eduardo Mallea, y con duro acento, ha pintado –en *El pozo* (1939), en *Tierra de nadie* (1941), en *Para esta noche* (1943), en *La vida breve* (1950)– al hombre desorientado, al indiferente moral, que puebla ambas márgenes del Plata. Con su obra intensa y renovada ha señalado un cami-

no; aunque también ha marcado una manera que no es posible imitar, que no conviene imitar.

Más reciente que ambos, Ernesto Sábato en *El túnel* (1948) ha querido mostrar no el alma de la ciudad o un destino ejemplar, sino la posición de un hombre acorralado frente al mundo de hoy. Y ha prescindido totalmente de los fáciles recursos del color local, preocupándose, en cambio, de dar con absoluta sinceridad la tragedia de un hombre encerrado en la soledad como en un túnel. Su obra se vincula –y no por mera transcripción– con la de un Franz Kafka en Alemania, un Graham Greene en Inglaterra, un Sartre o Camus en Francia. Es decir, con la de quienes han pretendido comunicar en una dimensión más profunda que la del realismo, la angustia del hombre contemporáneo. Si Sábato no alcanza la patética fuerza de sus modelos y su arte refinado o brutal, consigue documentar en cambio una actitud que es también posible en nuestro medio.

Otro novelista argentino ha intentado apresar en una obra de monstruosas proporciones el alma multiforme de la gran ciudad. Me refiero a *Adán Buenosayres* (1948) de Leopoldo Marechal. Pero su reconocida servidumbre con respecto a otro ilustre esfuerzo (el *Ulysses*, 1922, de James Joyce), su estructura paródica y vulgar, su condición de impertinente y deforme burla literaria, impiden que sea considerada de otra manera que como una extensa extravagancia. Otro intento fallido (aunque por más nobles motivos) es la *Eurídice* (1947) de José Lins do Rego. En esta novela abandonó Rego el regionalismo que le había inspirado tan valiosas obras y centró su intriga en un Río de Janeiro lateral y todavía contaminado de regionalismo (el protagonista es un estudiante del interior que vive en una pensión de la rua Catete en la época de la dictadura de Vargas). Desorientándose en el terreno del psicoanálisis, Rego no consiguió expresar ni el alma torturada del protagonista ni ese mundo cosmopolita y caótico de la gran capital brasileña.

V. LITERATURA FANTÁSTICA

Las novelas de Mallea, de Onetti y de Sábato trascienden el mero realismo por ahondar –en lo moral, en lo social, en lo psicológico– los problemas del hombre y del ciudadano. Pero no rompen con el realismo. Hay, sin embargo, toda una corriente en la narrativa hispanoamericana contemporánea que se aparta abiertamente de él. El nombre más destacado de este brote de literatura fantástica es el del argentino Jorge Luis Borges.

En una conferencia sobre el tema reivindicó Borges para la literatura fantástica los prestigios de la tradición y de la venerable antigüe-

dad. (En efecto, y según él mismo indicó, los primeros relatos del hombre son fantásticos; el realismo es una invención del siglo XIX.) Los cuentos de Borges —ensayados equívocamente en *Historia universal de la infamia*, 1935, madurados ya en *El jardín de senderos que se bifurcan*, 1942, en *Ficciones*, 1944, en *El Aleph*, 1949, en *La muerte y la brújula*, 1951— describen un universo imaginado e interpolado en la realidad por una sociedad secreta de eruditos. (*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*), una biblioteca total cuyos infinitos anaqueles contienen todos los libros posibles y aun algunos imposibles (*La biblioteca de Babel*), una lotería universal que acaba por regir al mundo, que sustituye con ventajas a la divinidad (*La lotería de Babilonia*), una raza de inmortales que llega a reducirse voluntariamente a la animalidad (*El inmortal*), un punto de la tierra desde el que pueden contemplarse simultáneamente todos los otros puntos (*El Aleph*). ¿A qué seguir? Sus asombrosas ficciones no toleran una reducción tan radical. Más importante parece indicar que todas estas fábulas no son, en última instancia, más que metáforas de la realidad, y que el universo o los sorprendentes casos que inventa Jorge Luis Borges proceden de la misma fuente en que se nutren los realistas. Su arte consiste en trasponer en clave fantástica o alucinatoria, aunque sin deponer el rigor y la lucidez, su experiencia de un mundo rioplatense con su cosmopolitismo de aluvión. Sus ficciones son máscaras o cifra de una realidad cotidiana que angustiaba al creador con su falta de heroísmo, con su mediocridad, obligándolo a trascenderla en prosa no indigna de un admirador de Quevedo y de Unamuno.

En esta actitud es donde Borges se aparta quizá más radicalmente del grupo de escritores que lo rodea (el de la revista *Sur*) y que para muchos críticos, con error o exceso, son meros discípulos. La chilena María Luisa Bombal (que había publicado *La última niebla* en 1933, antes que cualquier ficción de Borges), los argentinos Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo y José Blanco —para citar sólo a cuatro— están más cerca de Henry James o de Julien Green en su manejo del tema fantástico que el mismo Borges. Les falta esa tensión ajedrecística, ese no depuesto rigor intelectual, esa capacidad de juego metafísico, esa elaboración fría de lo poético, que están permanentemente presentes en Borges, y les sobra la inclinación a lo inexplicable, o la explotación de la niebla y de la voluntaria ambigüedad. No es que rechacen la influencia de Borges (y uno de ellos es algo más que un discípulo, es su colaborador en apócrifas historias), sino que, temperamentalmente, estéticamente, reaccionan de otra manera. Cualquiera que lea sus mejores producciones —*La amortajada* (1938) de María Luisa Bombal, *La invención de Morel* (1940) de Adolfo Bioy Casares, *Sombras suele*

vestir (1944) de José Blanco, *El impostor* (1948) relato de Silvina Ocampo— pronto advertirá el sesgo personal, el enfoque nuevo o renovado.

No faltan, es claro, en este grupo de narradores las indicaciones regionales. Aunque Borges pueble sus relatos de nombres escandinavos u orientales, asoma bajo la elaborada y (casi siempre) apócrifa erudición, el enfoque rioplatense: la insaciable avidez cultural, la nostalgia de un tiempo de violencia y crimen (*id est*: de un tiempo en que ocurría algo), el color y el paisaje porteños y aun uruguayo que tantos días repetidos de observación y experiencia han preservado en la retina de este creador memorioso. En Blanco, en María Luisa Bombal, en Silvina Ocampo, no suele manifestarse ese deliberado exotismo borgiano. Ellos se instalan en lo nacional (paisaje, nombres, circunstancias locales) pero de inmediato lo superan al introducir un dato de la fantasía, interpolar un fantasma, una sobreviviente. De cualquier punto de vista que se les considere, expresan simultáneamente la nostalgia de lo viejo (hay toda una sociedad oligárquica que ellos documentan y que cada día se borra más) y la presencia avasallante de lo nuevo, la insaciable curiosidad que los hace moverse entre realidades que son símbolos, entre objetos que significan algo más en una dimensión mágica, con figuras que consiguen evadirse del tiempo y del espacio.

VI CONCLUSIÓN

No es posible resolver aquí el pleito subyacentemente instaurado entre realismo y literatura fantástica. Quizá lo único que corresponda hacer por ahora sea felicitarse de que sean posibles tantas formas narrativas; de que actualmente el creador hispanoamericano pueda escoger en tan vastos campos; de que no falten ni el brío ni la ambición ni —siquiera— el antagonismo. Todo parece ser buena señal.

NACIONALISMO Y LITERATURA: UN PROGRAMA A POSTERIORI

ALGUNOS LECTORES OPINAN

PERIÓDICAMENTE, esta página literaria recibe el consejo (a veces desinteresado) de algunos de sus lectores. Los hay que escriben denunciando un error o lo que ellos creen sea un error; los hay que hablan directamente con sus redactores para lamentar omisiones o desenfoques. Otros, y son bastantes, disfrutan del anonimato para publicar sus opiniones, para proponer fórmulas que sólo la modestia impide que prestigien con su verdadero nombre. Estas comunicaciones ilustran a la página sobre la variedad y naturaleza de algunos de sus lectores. También ilustran sobre sus gustos, sobre sus limitaciones, sobre sus fobias.

Reiteradamente reaparecen ciertos cargos. Uno vuelve a opinar que se comentan muy pocos libros nacionales (pero olvida opinar que pocos merecen el comentario); otro señala que hay demasiadas reseñas de libros ingleses (aunque parece ignorar que la inglesa es una de las literaturas más ricas del Occidente y una de las más imperfectamente conocidas en estas tierras). Alguno pide que la página se ponga de inmediato al servicio del antiimperialismo y clama por una cruzada contra esos bárbaros del Norte, que una vez destruyeron el Imperio Romano, olvidándose que como descendientes de españoles, descendemos también de esos bárbaros que destruyeron el Imperio Romano y (además) los grandes imperios precolombinos de América.

Estas distintas reacciones parecen obedecer a muy diversos factores. Dejando a sociólogos y a psicoanalistas la tarea de estudiar los curiosos complejos que ellas revelan, parece posible intentar una indagación, puramente literaria, de estas actitudes. Sería fácil empezar hablando de mala fe (aunque casi todas las cartas no vacilen en atribuir las peores motivaciones a los cronistas que discrepan de ellas) pero quizá sea más constructivo buscar en la página misma la causa de esas periódicas erupciones.

De *Marcha* (Montevideo), N° 629, 4 de julio de 1952, pp. 14-15.

Quizá parte de la culpa se deba a la actitud objetiva de la página literaria. Ya que en un país en que todos hablan de lo que van a hacer (aunque luego no encuentren tiempo para hacerlo), se ha preferido no proclamar nada. Quizá esas encontradas opiniones se deban a la buena fe de unos lectores desorientados que, semana a semana, leen esta página sin poder descubrir qué política literaria sigue (si sigue alguna). Y también es posible que se deban a la misma buena fe que al no encontrar una posición explicitada, resuelve descubrir una, aunque sea idiota, aunque esté desmentida por la realidad.

Para esos bien intencionados se ha escrito esta nota que no tiene ánimo polémico (¿es posible polemizar con sombras?) y que parecerá sabida, archisabida, a los que han leído atentamente esta página desde su iniciación, allá por 1945.

UN POCO DE ESTADÍSTICA

Una carta sostenía hace unos días que esta página sólo comenta autores anglosajones. No era muy difícil evitar una distracción semejante. Si el firmante (un A.S.V., según él) se hubiera tomado el trabajo de examinar la colección de *Marcha* de los últimos seis meses, habría advertido que de los 49 libros comentados sólo 13 eran de autores ingleses y 3 de norteamericanos. Los restantes se repartían en uruguayos (7), hispanoamericanos (6), españoles (2), franceses (6), italianos (5), alemanes (2), suecos (1), húngaros (1). Para completar los 49 habría que computar dos obras de Gerald Brenan, que aunque inglés escribe sobre España, y de Samuel Greene Arnold que aunque norteamericano relata su *Viaje por América del Sur*. Ambos interesan, pues, a las letras hispánicas y no a las anglosajonas.

Tal distribución (que no había sido predeterminada por los redactores) no parece inadecuada si se consideran dos hechos: la escasez y mediocridad general de la producción editorial uruguaya; la abundancia de traducciones (especialmente del inglés) en las ediciones hispánicas. Pese a ambos hechos, las reseñas de libros en español o sobre temas hispánicos superan en cantidad a las de cualquier otra procedencia. Pero esto no es todo.

Si se lleva un poco más lejos este recuento se podrá advertir que todas las notas especiales estaban dedicadas a temas hispánicos, desde un estudio sobre *El tema de América en el Canto General* hasta otro sobre *Dos revistas nacionales*, desde una nota sobre la nacionalidad de Horacio Quiroga hasta otra sobre *La narrativa hispanoamericana*, desde una reseña de la poesía en lengua española hasta otra sobre dos con-

curso de cuentos. ¿A qué seguir? Es necesario no haber leído nunca la página para desconocer estos hechos.

LO QUE IMPORTA ES LA LITERATURA

Por lo menos, en una página literaria. Ya que no se trata de resucitar el decadentismo del fin de siglo. Pero si algún principio de política literaria parece surgir con toda evidencia de esta página es la de que las obras literarias deben ser comentadas, ante todo, por su valor literario.

La cuestión de la cédula de identidad, del pasaporte o de otros requisitos del estado civil no puede parecer primordial a ningún crítico. Un autor no es mejor (ni peor) por ser compatriota. Ni lo es, tampoco, por ser correligionario (o adversario). Ni lo es, en fin, porque pertenezca a un país con cuya orientación internacional se esté (o no) de acuerdo.

Consecuente con este principio esta página ha elogiado o censurado a católicos y a comunistas, a anárquicos y a socialistas, a rusos y a norteamericanos. Proceder de otra manera es instaurar el *Index*; es repetir el expurgo que el Estado soviético practica en el arte nacional ruso, con las humillantes y ridículas retracciones públicas, y la proclamación oficial de la línea del partido por medio de las opiniones estéticas del Sr. Stalin; es incurrir en la discriminación ideológica que se realiza en los Estados Unidos y uno de cuyos episodios más vergonzosos es la persecución de los escritores y artistas comunistas en la industria cinematográfica de Hollywood.

¿ES POSIBLE UN ANTIIMPERIALISMO LITERARIO?

Alguien reprocha a esta página no ser antiimperialista cuando *Marcha* lo es, tan notoriamente.

La objeción parece fuerte. Aunque tiene un punto débil: el opositor no se molesta en demostrar que la página no es imperialista. Se limita a afirmarlo apoyado en toda la autoridad que le confiere el anónimo.

Es cierto que para el crítico literario toda consideración *estética* de una obra debe realizarse teniendo en cuenta únicamente sus valores literarios. Pero también es cierto que después de considerados esos valores es posible señalar otros que la obra puede contener. Semanalmente se comentan en esta página libros cuya importancia no reside en su contribución a la literatura, o libros que aparte de su valor estético arrastran un contenido ideológico, proponen una visión del mundo,

adhieren a determinada ideología. En este caso, el cronista señala siempre esos valores extraliterarios y fija su posición frente a ellos.

En esta valoración está la única política antiimperialista posible.

No parece necesario despejar, es claro, la falacia de que si se comenta un libro norteamericano se hace el juego a Norteamérica. El libro puede ser un testimonio contra el imperialismo norteamericano, en cuyo caso la objeción resulta ridícula, o puede ser una obra de arte, en cuyo caso el silencio sería también ridículo.

LOS CLÁSICOS DE HOY

Otra preocupación de esta página es la literatura actual. No obedece esta preocupación a una comezón de novedades o a un capricho de la moda. La única verdadera forma de interesarse por la literatura es interesarse por la que se está creando ahora. Porque la Literatura (así con mayúscula) es lo vivo. Los que sólo aman los clásicos aman lo que los clásicos tienen de arqueología, de ruinas, de muerto.

No es difícil en este país adquirir en poco tiempo un conocimiento más o menos adecuado de la obra de un Homero o de un Shakespeare, de un Cervantes o de un Goethe. Incluso es posible estudiar sin demasiadas lagunas a un Montaigne o a un Plutarco. Pero no es fácil encontrar información sobre Elizabeth Bowen o sobre Jacobo Langsner, sobre González Vera o sobre Simone de Beauvoir, sobre Guido Piovene o sobre Gerald Brenan. A este tipo de información (y a la valoración crítica que ella supone) está destinada esta página literaria.

La intención (que no corresponde decir si se ha cumplido) ha sido ofrecer la mayor información con el mínimo de errores; estudiar los escritores actuales con seriedad y detenimiento; analizar sus obras con el conocimiento de su evolución y de sus preferencias, de la tendencia en que aparecen inscritos y de su propia orientación personal. Se ha querido proporcionar una guía al lector que se encuentra asediado por una masa creciente de nuevos libros.

Esta misma actitud obliga a la página a seguir el ritmo actual de publicación. Y esto mismo explica la abundancia de autores anglosajones que son los que hoy gozan de mayor difusión gracias a la política de traducción de las editoriales hispanoamericanas.

UN PUNTO DE VISTA HISPÁNICO

Habría que agregar esto: el punto de vista del cronista y de sus lectores es hispánico. Lo que no significa, por cierto, que se subordine

a lo que en España creen o creyeron acertado, sino que presupone enfocar la literatura de habla española como una unidad.

Esta unidad no puede vivir si sólo se considera a sí misma. Eso acabaría por asfixiarla, por reducirla a un balbuceante regionalismo, por instaurar una atmósfera más irrespirable que la de la época colonial. Que haya escritores hispanoamericanos que propongan como única panacea literaria el estudio de las letras españolas raya en el dislate. Si precisamente lo que enseñan los grandes creadores de la literatura hispánica (por ejemplo: un Cervantes, un Garcilaso, un Góngora, un Rubén Darío) es la impostergable necesidad de alcanzar una perspectiva universal humana. Cómo sería el Quijote si Cervantes no hubiera estudiado el arte de novelar en los italianos; qué sería de Garcilaso, si no hubiera vivido en Nápoles; qué de Góngora si no hubiera frecuentado la gran literatura clásica grecolatina; qué de Rubén Darío si no hubiera despreciado a los que lo acusaron de "galicista mental" y no se hubiera sumergido profundamente en las aguas renovadoras de la lírica francesa finisecular. Y esos mismos que aplauden a Cervantes, a Garcilaso, a Góngora, a Rubén y a otros renovadores, y que los presentan como únicos, exclusivos modelos, no quieren que se busque fuera de ellos, otros nuevos materiales para remozar, una vez más, la tradición hispánica.

Y sin acudir al ejemplo español, o hispanoamericano, aquí mismo en nuestras letras nacionales cuál ha sido la enseñanza (la verdadera, la profunda) que nos ha dejado la generación del novecientos sino esa perspectiva occidental, ese alzar la mira de la aldea hacia un horizonte cultural amplio.

Por el idioma nuestra literatura aparece inscrita en el tronco hispánico, pero por la cultura pertenece a un mundo más vasto que es el de la cultura occidental, un mundo que también integran las letras anglosajonas (a las que sólo por ignorancia se puede calificar de bárbaras). No es posible renunciar a esa doble raíz.

¿Y POR QUÉ NO HACER LA VISTA GORDA?

Tampoco es posible juzgar a la literatura nacional desde el campamento lugareño. Hay que juzgarla como lo que es (o pretende ser): *literatura*. Esa condescendencia que algunos reclaman para el autor nacional, esa patente de corso para el poeta nuestro, para nuestro bostezado novelista, para nuestro dramaturgo que juega a hacer teatro, parecen más humillantes que la censura sería y bien intencionada. Al fin y al cabo el crítico que censura empieza por tomarse en serio la

obra y en cambio, el que envía una irresponsable "carta de amigo", llena de insoportables epítetos, sólo está practicando una forma de la cobardía, la de reírse del prójimo por comodidad, la de aceptar el juego del engaño consciente.

En esto se distingue suficientemente la generación más joven de escritores de sus ilustres antecesores. Si algún déficit hubo en la generación anterior fue el de la crítica, pese a la solitaria excepción de Alberto Zum Felde, cuyo silencio también ilustra sobre el ambiente en que debió actuar.

Esta misma actitud crítica obliga a prestar especial atención a la producción nacional, lo que no significa que los cronistas se crean obligados a comentar todo lo que leen. Sólo merecen reseña detallada aquellas obras que sobresalen por su excelencia o por la importancia de sus errores. Ya se dijo una vez que un crítico no puede inventar una literatura. Tal fue el caso de Rodó cuando ejercía la crítica en la *Revista Nacional* hacia fines de siglo. Tampoco un equipo de teóricos y practicantes basta para inventar un género como lo ha demostrado la experiencia de *Asir*. Después de varios años de casi exclusiva dedicación al cuento, los redactores han debido reconocer —en ocasión del concurso realizado en 1951— el melancólico resultado de sus esfuerzos. En realidad, el único cuentista de talla que ha publicado la revista es Luis Castelli, cuyas primeras producciones fueron publicadas en esta página, ya en 1946.

Y esta actitud de exigencia crítica hasta para lo nacional es lo que no advierten quienes señalan una discrepancia entre la política general del semanario y la política de esta página. ¿Acaso la página económica aplaude toda industria por el mero hecho de ser nacional? ¿Acaso la página teatral aplaude todo estreno por ser de un compatriota? Los ejemplos de estas y otras secciones abundan.

REPASO, POR AHORA

Una valoración literaria, un análisis de las intenciones, una preocupación por la literatura actual, una perspectiva hispánica, un rigor aun para lo nacional son las notas que definen la política literaria de esta página, política que se remonta a 1945, política que certifican trabajos sobre Rodó y sobre Eliot, sobre Alfonso Reyes y Graham Greene, sobre Acevedo Díaz y Alberto Moravia, sobre Pablo Neruda y Franz Kafka, sobre Idea Vilariño y James Joyce, sobre Arturo Barea y Henry James, sobre León Felipe y Marcel Proust. Sobre Horacio Quiroga y Jean Giono, sobre Juan Cunha y Hermann Hesse.

Pero ¿qué importa tener razón? Qué importa si los que escriben cartas o vocean sus quejas son (casi siempre) personas a las que la literatura no importa, aunque les importe su propia novela o la poesía de sus familiares; personas que no han leído a Ezequiel Martínez Estrada (sobre el que la página ha escrito *in-extenso*) pero que lamentan que no se comenten autores hispanoamericanos, que no se interesan en las investigaciones de historia de la filosofía que está realizando Arturo Ardao y que esta página ha comentado pero que no dejan de protestar porque aquí se silencia la obra de los autores nacionales; personas, en fin, a las que sólo importa censurar sin pruebas y desde el anónimo, protestar porque sí, dar fe de su existencia aunque sea de esta imperfecta manera.

LA NUEVA LITERATURA NACIONAL

ESTE PANORAMA, redactado en 1952, no pretende limitarse a la producción publicada dentro del año. Por el contrario, tomando como pretexto esta fecha –cualquier fecha– pretende abrir una perspectiva sobre la así llamada nueva literatura nacional para examinar sus circunstancias, para relevar sus caracteres, para indicar su rumbo.

Es (como todo panorama) una visión parcial y tal vez injusta. Pero aspira a no ser innecesaria.

UNA GENERACIÓN

¿EXISTE HOY UNA LITERATURA NACIONAL?

La pregunta parece ociosa (aunque ha sido planteada en encuesta que todavía no alcanzó publicidad). Los volúmenes encuadernados de los “clásicos nacionales” –de Bartolomé Hidalgo y Acuña de Figueroa en adelante–, la existencia de una Academia Nacional de Letras, de unas codiciadas remuneraciones ministeriales, de una *Revista Nacional*, de una (o dos) Sociedad de Escritores, parecen documentar objetivamente su existencia. Hay poetas, hay cuentistas, hay filósofos. Se les encuentra en las páginas de los diarios homenajando a un colega que acaba de ser padre de una nueva obra o felicitándolo (en carta personal y conmovida) por los deleites y transportes que ha suscitado su última *plquette*; se topa uno con ellos en altos cargos burocráticos que demuestran una versatilidad digna de ser cantada por Garcilaso (aunque habría que sustituir el verso por: *tomando ora la pluma, ora el presupuesto*); circulan por calles y otros lugares públicos donde es fácil reconocerlos por su aspecto de estatuas sin plinto, por sus perfiles de anticipado medallón conmemorativo. Asisten a fiestas escolares, inauguran actos en los liceos, concurren (modestos y solemnes) a celebraciones académicas. Son la literatura nacional de hoy, la que existe objetivamente, la que se exporta y celebra en manuales, la que corre el riesgo de posteriorizarse. O, al menos, así parece.

De *Marcha* (Montevideo), N° 653, 26 de diciembre de 1952, pp. 25-26-27.

Pero, quizá la pregunta (y la encuesta citada) no se refiera a esa literatura oficializada y visible (esa siempre la hubo, la hay, hasta en los páramos culturales); quizá la pregunta quiera apuntar a una literatura que fuera sobre todo *literatura* y no se preocupara tanto como ésta de ser sociabilidad y/o burocracia. Lo mejor, tal vez, sea echar un vistazo.

UN HECHO INSÓLITO

Hacia 1900 ocurrió un hecho insólito en nuestro país. Junto a esos fomentados por el oficialismo (o madurados a fomento, como se dijo una vez coloquialmente), a esos burócratas de las letras, aparecieron en esta latitud algunos auténticos escritores. Poetas que como Julio Herrera y Reissig prefirieron vivir de sus padres antes que ser poetas laureados; narradores que como Horacio Quiroga se hundieron en la selva en vez de fatigar antecámaras o hechizar ministerios; críticos que como Rodó aceptaron la no glorificada labor periodística antes que tolerar la tutela de algún omnipotente providencial. Esos tres nombres —los tres más originales de su generación— cuentan entre lo más excelso que ha producido esta tierra de llanuras. Pero lo que ahora importa señalar es su particular actitud literaria: esa actitud de irreductible inconformismo y de crítica, de independencia y libertad creadora.

Cada uno de ellos fue, en su peculiar estilo, un rebelde. Lo que parece obvio si se contempla la figura de Herrera y Reissig (sus posturas anárquicas, sus decretos terroristas) o la de Horacio Quiroga, el salvaje, es también cierto, aunque menos evidente, de Rodó. Con su aspecto tan urbano y academizante, Rodó se opuso a la mediocridad del medio literario. Cultivó una elevada moral intelectual (aunque no escribió ningún folleto con tal título) y vivió su existencia intelectual al margen de los halagos que ya el oficialismo proporcionaba. Es bien conocida la anécdota de su postergación cuando las fiestas del centenario de las cortes de Cádiz en el año 1912; es bien conocida la circunstancia de su viaje a Europa, enviado como corresponsal de una revista argentina. De esta manera, Rodó preservó una independencia que lo enaltece más porque le hubiera sido muy fácil claudicar y convertirse en cabeza del oficialismo literario. Prefirió ser (hoy es evidente) sólo un literato, y de esa manera alcanzó la verdadera jefatura, la del espíritu.

Es cierto que la generación del 900 llevó su inconformismo hasta la propia generación. Su vida literaria fue agitada y polémica, se traficó con el insulto y con la injusticia y se cometieron toda clase de excesos. Pero esa misma violencia era señal extrema, absurda, de una acti-

tud crítica alerta y exigente. Y lo que importaba no perder era precisamente esto. Ese mismo escándalo sirvió para sostener la tensión, para no caer en la autocomplacencia, para afirmar la propia posición. Fue estimulante aunque ahora parezca en gran parte desperdicio.

LOS CONFORMISTAS

Las generaciones siguientes aprovecharon el prestigio literario de estos rebeldes del novecientos. Como casi todos murieron jóvenes quedó el impacto de su obra y quedó su herencia en manos de quienes quisieron aprovecharlas. Sus epígonos no supieron, sin embargo, aprovechar la lección política que dejaron; no advirtieron que la esencia de su actitud no era el arrebatado gesto olímpico, sino el radical inconformismo. Creyeron imitarlos y fueron oficialistas cuando lo que había que ser era guerrilleros. Se ampararon en la cultura oficial que en el mejor de los casos sólo podía ser conservadora o transmisora; creyeron que el aparente socialismo de Estado que empezaba a implantarse lograría automáticamente una cultura creadora, providencialmente planificada. La literatura empezó a concebirse con mentalidad y perspectivas de jubilación; los escritores empezaron a asemejarse a empleados públicos. Perdieron el impulso y la tensión creadora, se adocenaron pronto. Aunque no todos cumplieron la ambicionada transformación en burócratas, hasta los que supieron mantenerse en un relativo decoro no impidieron (por su omisión) que la literatura se empobreciese, se convirtiera en rutina desmayada, perdiera toda jerarquía crítica. Los mejores se encerraron en sus torres de marfil (una creación cuidada y repetida, siempre igual a sí misma, sin contactos con la realidad de un país que se transformaba), lavaron y volvieron a lavar sus manos (pero dejaron que se cometiese el envilecimiento) y construyeron morosos nirvanas particulares.

UN SÍNTOMA

Un hecho —que debió haber parecido alarmante y que fue aceptado por la mayoría con alivio— da la clave de este período gris de nuestras letras. El único crítico que esa generación del centenario produjo, el único que asumió la crítica con la conciencia de los riesgos que implica y la responsabilidad social que arrastra, fue acallado en circunstancias que hoy no parecen claras. No es éste el momento de investigarlas; lo que importa señalar ahora no es la anécdota, con sus ribetes de pequeño escándalo; lo que importa es que esa supresión de una actividad crítica exigente y no comprometida, fue aceptada por todos sin protesta. Desde entonces fue permitido en este país (una licencia

que corrompe más las costumbres que cualquier libertinaje) tener dos opiniones opuestas sobre la misma materia literaria: una, oral, que como se practicaba en mesas de café, al margen de la crítica y sin los textos a la vista, podía permitirse destruir reputaciones y hasta incursionar en la vida privada, teniendo como única consecuencia la de envilecer a sus oficiales; otra, en que el mismo despotricante enviaba a su víctima oral una cartita en que lo comparaba con Homero, en que bajo su firma se dejaba enredar en un vergonzoso tráfico de elogios, que el recipiente no dejaba de verter en las columnas facilitadoras de la prensa grande.

OPINIONES Y NO JUICIOS

La ausencia total de una crítica responsable, el ejercicio incesante de aquella maledicencia oral y esta cobardía escrita, corrompieron totalmente el ambiente. Ya Alfonso Reyes denunció en una página de *La crítica en la edad ateniense* (1941) esa diferencia de valores entre la crítica oral y la escrita. Lo que el crítico mexicano dice del ambiente intelectual de Atenas en el siglo V o del Madrid de este siglo puede aplicarse a este desdichado período de las letras nacionales. Si se atendía únicamente a esa seudocrítica epistolar podría creerse que los montevideanos vivían al pie del monte Parnaso: los mayores vates, los más eficaces narradores, los más ilustres ensayistas, circulaban por estas calles de la muy fiel y reconquistadora. Pero si uno se asomaba al café, descubría estar en un páramo habitado sólo por el chisme.

Se llegó tan bajo que pudo confundirse la opinión con el juicio, las palabras que emite cualquier hablante, con el resultado meditado de una lectura, de una asimilación, de una reflexión y de un análisis, expuesto coherentemente por escrito. La opinión de A valía la de B, porque ninguna opinión valía. Corrompida así totalmente la función crítica, adulterado su sentido social, el vate criollo obtuvo patente de corso. Y la usó sin vergüenza, la usó hasta el hartazgo, la usó hasta destruir completamente la obra de la generación del novecientos. Por un lado, consiguió romper la continuidad de la cultura nacional (no puede haber cultura sin crítica); por otro, perdió todo contacto con el público. Los escritores de esas generaciones oficialistas confundieron el Olimpo con la Literatura, continuaron exigiendo sacrificios a un público que no los leía, que dejaba acumular polvo sobre sus ediciones príncipe, que abominaba de la literatura autóctona. Fueron dioses sin culto, fueron enormes figurones obsoletos.

UNA GENERACIÓN FANTÁSTICA

Hacia mediados de este siglo se advirtió alguna reacción desesperada. Ya eran muchos los que no aceptaban esas reglas del juego literario. Una nueva generación apuntaba. En estas mismas páginas de *Marcha* se ventiló, hace cinco años, el problema de la existencia de una nueva generación. Algunos señalaron entonces, con verdad, que se trataba de una generación de fantasmas: una generación sin obra. Pero con más verdad se podría haber señalado entonces que la obra no era imprescindible para determinar la existencia de una nueva generación; que bastaba con documentar una nueva actitud literaria, un nuevo sistema de valores, para probar la existencia de la generación. La obra, la creación imperecedera, vendría después o no vendría.

Porque es esto lo que inmediatamente debe aportar una generación: un nuevo sistema de valores. Estos jóvenes de 1940 entendieron lo que sus mayores no habían advertido; que lo que hizo la grandeza de la generación del novecientos como generación (y no como literatura) fue su inconformismo. Porque hay que separar desde ya dos conceptos de excelencia literaria: la de los creadores aislados, la de una generación. En el caso de la generación del novecientos se dieron ambas, pero es posible que se dé una creación individual estimable dentro de una generación negativa (como es el caso de algunos de los creadores del centenario) y es posible, también, la existencia de una generación importante por su empuje y su actitud literaria y sin una obra que la justifique completamente.

RESTAURACIÓN DE LA CRÍTICA

La nueva generación aparecida hacia 1940 tuvo que empezar por restaurar los fueros de la crítica. Su labor preliminar estuvo encaminada en ese sentido. De todos lados empezó a construir (o a destruir). Era necesario poner nuevamente en circulación algunos simples principios olvidados: 1º) la inmoralidad de sostener dos opiniones (una oral, otra escrita) sobre la misma obra; 2º) la necesidad de juzgar a cada creador por su obra publicada y no por sus inéditos o sus increados; 3º) la utilización de un mismo patrón crítico para la literatura nacional que para la extranjera, aboliendo las complacencias nacionalistas y el fomento a la industria local; 4º) la edificación de la crítica sobre el análisis minucioso y objetivo de cada obra y no sobre la opinión talentosa del momento; 5º) el reconocimiento de la función social del crítico.

Cada uno desde su propio punto de vista, cada grupo desde su orientación particular y polémica, luchó por la restauración de la crítica. Se promovieron enconos, nacieron rivalidades y excomuniones,

pero de toda esa agitación (a veces estéril) surgió lo que se necesitaba: un nuevo sistema de valores literarios. Se abolieron las patentes de corso; se negó que todo vate fuera un dios; se despertó la conciencia de un público también asqueado.

Eso no fue todo, sin embargo. Una generación puede existir por su impacto crítico, pero también debe existir en su afán creador. ¿Hubo una reacción creadora que acompañara esta crítica? ¿O tenían razón los que afirmaron que se trataba de una generación de fantasmas?

HACIA UNA OBRA

DOS O TRES CIRCUNSTANCIAS PREVIAS

A veces se oye decir: sí pero Fulano (y aquí el nombre de algún joven poeta o de algún narrador) no ha publicado casi nada. Es cierto. Pero, aparte de que se admita que la sobriedad y aun la escasez no siempre son signos de la mala literatura (generalmente su ausencia sí es signo de mala literatura), una afirmación tan rotunda debe ser calificada y examinada de cerca. Para ello se debe empezar por un examen de algunas condiciones actuales de la creación literaria en nuestro país.

Ante todo, hay que señalar un completo divorcio entre la literatura oficial (gobernada por la generación anterior y sus epígonos) y la de la nueva generación. Vale decir, que tanto la Academia, como la Radio Oficial, como la *Revista Nacional*, como la Comedia Nacional, como los Concursos del Ministerio, se rigen por un sistema de valores literarios y por una política burocrática que la nueva generación no puede compartir o ha rechazado. De estas instituciones no puede venir ayuda, aunque ocasionalmente se premie un libro, se represente una obra, se inserte un trabajo, o se establezca algún contacto efímero y vergonzante, que sólo consigue demostrar la tirantez.

Los únicos órganos que pueden apoyar la nueva literatura son los no oficiales. Pero hay que distinguir aquí una vez más. Muchos órganos periodísticos independientes o tienen una absoluta insensibilidad para toda materia literaria o creen cumplir con un público (presumiblemente analfabeto) con la transcripción de versitos que nuestros próceres compusieron hace años. Los únicos órganos que han alentado la nueva literatura han sido, con una notoria y evidente excepción, creados por la nueva generación, y este solo hecho bastaría para determinar objetivamente su existencia. Han aparecido así revistas de más o menos efímera duración, editoriales gobernadas más por el azar poético que por el espíritu de empresa. Es cierto que algún organismo público (la Biblioteca Nacional, principalmente) ha fomentado eficazmen-

te la edición del libro nacional, sin establecer odiosos distinguos para los jóvenes, pero esta suerte de subvención no basta. El joven creador debe estar dispuesto hoy a financiar sus propias empresas editoriales, ya se trate de una revista, ya de un volumen, o debe resignarse al inédito, a la abstención.

UNA ACTIVIDAD SUPERFLUA

Pero esto no es todo. Sin la protección del Estado, sin el apoyo de los particulares, el joven literato descubre que tampoco cuenta con el apoyo del público. No habiendo crítica, no existiendo patronos críticos, el público no sabe en quién confiar y se retrae. Se defiende del caos y de la licencia no ejerciendo su función de consumidor, absteniéndose minuciosamente. El joven literato descubre pronto que la literatura es una actividad superflua, que debe trabajar (de contador o de maestro, de profesor o de oficinista, de abogado o de tipógrafo) para vivir y que de sus extras, si los tiene, debe mantener su propia literatura. La publicación de una revista literaria es, para los jóvenes de hoy, más onerosa que una amante opulenta, de esas que antes sólo venían de París.

Estas precarias condiciones imposibilitan la publicación de grandes libros. El tiempo de componerlos no existe pero tampoco existe el capital para publicarlos. De aquí que el joven literato se reduzca a la lírica, al cuento, al artículo. ¿Quién puede tener ocio y dinero para escribir y reescribir *La guerra y la paz*? ¿Quién tiene ocio y dinero para componer incesantemente *The Four Quartets*? ¿Quién tiene ocio y dinero para pasarse la vida leyendo y coronar esa aventura con los *Orígenes de la novela*? Es cierto que para componer esas obras se necesita también (y principalmente) el genio de Tolstoi, el talento de Eliot, la erudición de Menéndez Pelayo. Pero también es cierto que se necesita ocio y dinero.

NUESTRAS IMPOSIBILIDADES

Falta una figurita en el cuadro. No sólo la ausencia de estímulo: las dificultades prácticas, explican la obra escasa de esta generación naciente. También hay que tener en cuenta nuestra idiosincrasia. Uno de sus rasgos más arraigados es la desconfianza del trabajo constante. Un individuo trabajador es mirado con ojeriza: no sólo denuncia la inactividad de los demás (lo que es antipático) sino que también se pone en ridículo al reconocer que no le basta con el genio, con la luminosa improvisación. Se olvida así que la *Divina Comedia* o que el *Quijote* no son sólo obras de inspiración sino de trabajo; que la disciplina de la creación (artística o intelectual) es imprescindible.

Poco o nada estimulados por el ambiente, los jóvenes literatos prefieren esperar el llamado de la inspiración (o de las ganas) y dejan siempre para último momento el trabajo de composición. A la falta de estímulos del medio se suman los entorpecimientos que el mismo creador cultiva. De aquí que haya que buscar esta nueva literatura no en los volúmenes en cuarto (que ya no existen) sino en las *plaquettes* o en los delgados libros de cuentos y de crítica; de aquí que haya que explorar revistas literarias y publicaciones periódicas para poder relevar los mejores de sus componentes; de aquí que haya que proyectarse un poco en el futuro para referirse a la obra de esta nueva generación.

LAS REVISTAS LITERARIAS

En las páginas de *Escritura* y en las de *Clinamen*, en las de *Asir* y en las de *Número*, en las de *Clima* y en las de *Mito*, en las de *Marginalia* y en las de *Correo del Sur*, habría pues que buscar la producción de estos nuevos escritores. Pero no todas estas revistas responden a la nueva generación. *Escritura* fue, ante todo, una empresa intermedia y comprometida con la generación anterior; *Mito* expresó, por su parte, un compromiso inconcebible entre la generación anterior y una, novísima y todavía en borrador. Las de más larga vida, las más representativas tal vez, han sido *Asir* y *Número*. Es cierto que en la redacción de *Asir* se encuentra un representante de la generación anterior; pero se trata precisamente de uno de los que han sabido escapar al anquilosamiento de su promoción y de la función pública, de modo que la revista expresa, con su propia fidelidad, el nuevo grupo generacional. Muchos han señalado la distinta orientación de estas dos revistas. *Asir* parece conceder atención preferente al tema nacional, a la narrativa, al escritor que recién se inicia; *Número* prefiere la labor sazónada, se concentra en la crítica literaria, no desdeña el aporte nacional pero prescinde de todo nacionalismo. Esos rasgos extremos no bastan para caracterizarlas. En *Asir* es notable un patrón crítico más laxo y hasta familiar; en *Número* se acentúa el interés por la obra (ficción o poesía, crítica o reflexión filosófica) que parte de una cuidadosa estructura, que no sacrifica la composición. La obra más perdurable de *Asir* reside, seguramente, en la oportunidad que ha proporcionado a un grupo de narradores, aunque en su criterio selectivo haya predominado el afán estadístico más que el literario. *Número* ha explorado críticamente nuestro pasado literario y ha intentado examinar los problemas literarios a una luz actual, pero ha tenido una notoria reticencia creadora. Estas simplificaciones deforman la realidad pero permiten, quizá, aprehenderla en un sólo haz. De una u otra manera, *Número* y *Asir* han expre-

sado inquietudes y realizaciones de esta generación; han sentado algunos puntos de vista; han auspiciado una estimativa literaria. No se agotan en ellas, por cierto, los rasgos de esta generación, pero ambas han contribuido a expresarlos, a objetivarlos.

TRES ADELANTADOS

Si del examen de las revistas se pasa al de los autores lo primero que llama la atención es la presencia de algunos mayores entre los representantes de la generación. Ya se señaló el ejemplo de uno de los redactores de *Asir*. No es el único. En *Asir* también se encuentra Liber Falco, poeta intimista y personal, que se ha mantenido al margen de la literatura oficializada. Su lirismo no es caudaloso pero es auténtico y expresa una actitud humilde y honda frente a la sustancia literaria, una actitud que no desentona con la de esta generación nueva. Independientes, pero vinculados a la joven literatura hay otros dos nombres: el poeta Juan Cunha, el novelista Juan Carlos Onetti. Dentro de sus respectivos géneros, ambos han leído y asimilado bien a sus coetáneos europeos. La obra que han producido —tampoco muy copiosa aunque más sostenida que la de Falco— tiene un inconfundible sabor rioplatense. Han sabido ser hombres de su tiempo y de este mundo suratlántico; han vigilado de cerca las transformaciones del mundo real y los cambios de sensibilidad. Su obra se ha proyectado sobre la de los jóvenes; ha guiado sus búsquedas; y ahora acompaña sus realizaciones. Cualquiera de los tres ha demostrado un sentido entrañable de la creación artística: nada de laureles, nada de histrionismo. La obra se realiza por una necesidad impostergable y existe por sí misma, sin que el autor se crea obligado a convertirse en su propio e impúdico empresario.

UNA ELECCIÓN PERSONAL

Junto a ellos es posible distinguir un conjunto no muy numeroso pero sí suficientemente diferenciado. No componen un equipo, aunque estén ordenados por grupos y se sientan solidarizados con tal o cual actitud, sostengan ésta o aquella política literaria. Los dividen las polémicas y los escozores intergeneracionales, la vanidad y el no poder tolerar ciertas vecindades. Pero tienen, a pesar de todo, un aire de familia. Se les reconoce en que todavía no se han aburguesado, en que todavía les importa más que nada la literatura, en que pueden odiar (y amar) por culpa de ella.

En los catálogos que suelen improvisarse en mesas de café o en redacciones de revistas, se incluyen ciertos nombres, se alzan otros, se proscriben algunos. Hay tantas individualidades como grupos, tantos genios (o talentos) como compañeros. Pero esos catálogos tienen una

maravillosa virtud: no se publican, son siempre retocables, no comprometen a nadie. Y sin embargo, la única eficacia de una elección es que comprometa al elector. De aquí que parezca necesario y oportuno empezar de una vez a distinguir nombres, a separar individualidades.

Entre los poetas de hoy hay tres que parecen ejemplares. No tienen la misma importancia actual; es probable que el tiempo (y la obra) modifiquen el cuadro; que la posterior producción de dos de ellos altere profundamente su valoración. Pero hoy parecen sobresalir sobre un conjunto de coetáneos más o menos indiferenciados. Uno de ellos, Humberto Megget, ya ha muerto. Deja una obra pequeña pero sin claudicaciones. No era, tal vez, un genio. Pero su poesía aspiraba a decir algo suyo y lo decía. También es personal la poesía de Sarandí Cabrera. No teme los desaliños y es bastante desatento con la preceptiva y los viejos artes de trovar, pero expresa un mundo doméstico y viril que faltaba en nuestras letras. Idea Vilariño, en poemas reunidos y depurados a lo largo de unos diez años, ha expresado una visión trágica del mundo. Es un poeta duro que carece hasta de la afectación de la dureza. Ha escrito una poesía que parece única y perdurable; la ha acompañado de una obra crítica escasa pero firmemente orientada a la elucidación de valores nuevos en la poesía contemporánea y al examen de problemas esenciales: el de la realidad, el del ritmo.

En el teatro han aparecido algunos nombres que parecen provenir más de la literatura teatral que de la escena misma, lo que se explica anchamente si se advierte la penuria dramática que se vive. De ellos el más notorio es el de Carlos Denis Molina (que ha practicado con felicidad otros géneros). Dos de las obras de Denis (*El regreso de Ulises*, *Orfeo*) han provocado una natural expectación por su obra nueva; parece importante medir hasta qué punto la experiencia del teatro europeo contemporáneo ha podido enriquecer un talento que parecía firmemente orientado. Otros nombres (Alejandro Peñasco, Antonio Larreta, Jacobo Langsner) han producido obras de calidad desigual y con más promesa que realidad.

La narración presenta dos tipos, bastante opuestos, de cultores: por un lado, los que se dedican al cuento nativista, de factura casi siempre descuidada, de emoción generosa y compensatoria; por otra, los que piensan que todo cuento es, ante todo, creación, y perfeccionan su técnica para perfeccionar así el contenido. El nombre de la revista *Asir* se ha visto asociado al primer grupo, en tanto que el segundo está más en la línea de *Número*. Luis Castelli y Carlos Martínez Moreno ejemplifican bastante cabalmente ambas tendencias. La obra de ambos es escasa (aunque la de Martínez lo es al extremo de la casi ineditéz); la obra de ambos es densa. Pero acá concluyen las semejanzas, ya que la

densidad de Castelli se refiere principalmente a la sustancia de los cuentos, siendo la factura descuidada y a veces torpe; en tanto que la densidad en Martínez Moreno asume caracteres netamente estilísticos. Sus cuentos son construcciones rigurosas en que la felicidad verbal y la profunda inteligencia exigen del lector una atención no mitigada. Otros nombres pueden mencionarse junto a estos. La tendencia nativista tiene a Julio C. Da Rosa entre sus más nobles cultores; la que podría llamarse constructivista (si la palabra no se prestara a equívocos plásticos) tiene a Mario Arregui que ha demostrado que para tratar el tema nativo no se necesita empezar por desencuadrar el lenguaje y destruir la forma.

Entre los narradores ocupa un lugar especial Mario Benedetti. Es el más trabajador de todos (y ha desarrollado paralelamente una obra importante de crítico); orienta sus cuentos hacia la pintura del ambiente ciudadano, hacia la lenta revelación de sus caracteres, de su agitación sin sentido, de su vulgaridad. No tiene el rigor estilístico de un Martínez Moreno pero es de los pocos narradores anecdóticos que puede armar un cuento con la técnica más precisa. Cada nuevo libro (lleva publicados dos) lo muestra más seguro de sí, más dueño de su material narrativo.

El ensayo literario —excluido, es claro, el filosófico— tiene a Carlos Real de Azúa como figura más original. Real de Azúa no ha publicado ningún libro de crítica (aunque tiene uno inédito y premiado sobre *Ariel*) y su producción consiste en ensayos ocasionales publicados en distintas revistas literarias. Pero la calidad de esos trabajos, la mentalidad penetrante y original que revelan, la actitud lúcida que suponen, bastan para asegurarle un puesto sin rival. Tal vez necesite una mayor disciplina expositiva, una dedicación más constante al oficio de redacción, pero tiene lo que no puede improvisarse, lo que no es posible adquirir solo con empeño: un punto de vista original. En una generación que se ha dedicado a la crítica no faltan nombres más o menos importantes. Además de Benedetti, podría citarse a Martínez Moreno (especializado en crítica teatral), a Domingo Luis Bordoli, a Carlos Ramela, a José Enrique Etcheverry. Pero la obra de todos ellos parece todavía un poco apegada al tema concreto que la suscita —pieza teatral, reseña bibliográfica, artículo periodístico, monografía—; hay en cualquiera de ellos condiciones evidentes para el ejercicio crítico, pero con excepción de Benedetti no hay suficiente dedicación.

Esta selección no pretende conformar a nadie (tal vez ni siquiera conforme al cronista). Pero indica un intento de deslindar algunos creadores y algunas obras dentro de una generación que para algunos es homogénea hasta la total vaguedad, en tanto que para otros es absoluta y nítidamente diferenciable en cada uno de sus componentes. Estos son defectos de perspectiva. Al fin y al cabo, se pretende tomar distancia cuando se está precisamente en medio del asunto.

Ante este escueto resumen muchos podrán decirnos: pero ¿dónde están los *Éxtasis de la montaña* de estos jóvenes vates, dónde los *Motivos de Proteo* de estos criticones, dónde los *Cuentos de amor de locura y de muerte* de estos narradores? No es difícil contestar de varia e ingeniosa manera. Pero lo que importa recordar es que no valen constestaciones sino hechos. Y el hecho es que: a) todavía se carece de suficiente distancia para juzgar esta generación (¿quién se atrevería a negar que *Paraíso perdido* no son esos *Éxtasis* que se reclaman con sarcasmo?); b) esta generación recién empieza, no ha entrado en su madurez, su obra pertenece también al futuro. (¿Quién puede negar que ya se estén escribiendo esos *Motivos* reclamados?); c) los nombres que hoy aparecen pueden no ser los únicos, tal vez haya algunos en reserva (¿quién sabe en qué pueblo del interior se están preparando los borradores de otros *Cuentos de amor*, etc.?).

Habrán otros que junten a su desprecio por la obra escasa, su asombro ante la reducida selección. Aunque quizá su mayor defecto sea el ser tan numerosa. ¿O acaso nos hemos olvidado que quienes componen, para las letras, la generación del novecientos son unos nueve individuos y no los innumerables Vidal Belo, los infinitos e indiscernibles Picón Olaondo que también convivían con los grandes? Pero ya se desliza el cronista al dominio del augur. Conviene detenerse.

Todo juicio sobre esta nueva generación —tan viva en su aspecto crítico, tan discutible en su obra creadora— es un juicio proyectado hacia el futuro. Al futuro corresponderá la última palabra. Entre tanto, tal vez no sea ocioso arrojar esta botella al mar.

I

LOS TRECE trabajos que ahora se publican en volumen* fueron presentados al Quinto Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana realizado en la Universidad de Nuevo México, Albuquerque, en agosto de 1951. Este volumen constituye, en realidad, la *Memoria* de dicho Congreso. El tema común era: *La novela iberoamericana, su pasado, presente y porvenir*.

La importancia del tema, la reconocida competencia de los colaboradores y el prestigio de la Universidad que organizara las jornadas del Congreso, se veían acrecentados por la circunstancia de ser Arturo Torres-Río seco el encargado de su coordinación y, ahora, el editor de esta *Memoria*. Ya algunos libros habían demostrado la versación del crítico chileno en la materia. Numerosos trabajos parciales han señalado luego la continuidad de su preocupación.

Es un hecho reconocido hasta en los manuales esa florecencia de la novela iberoamericana que se ha ido acentuando a lo largo de la historia literaria del nuevo continente para dominar completamente el rumbo actual de sus letras. Junto a esa producción novelesca se ha desarrollado en los últimos treinta años una abundante especulación crítica que intenta fijar la naturaleza y los caracteres de la contribución iberoamericana al género. Entre quienes han realizado una más fructuosa contribución el nombre de Arturo Torres-Río seco no puede omitirse. De aquí la importancia asumida por este simposio que recoge, en haz, tantos y tan variados puntos de vista sobre la materia.

*Arturo Torres-Río seco (editor): *La novela iberoamericana*. Albuquerque (Nuevo México), The University of New Mexico Press, 1952, 210 pp.

De Marcha (Montevideo), N° 662, 13 de marzo de 1953, p. 14.

II

En una advertencia preliminar, el editor señala cómo ha repartido las trece colaboraciones:

La única clasificación que me pareció plausible al distribuir estos ensayos a través del presente libro es la que se refiere al carácter de los estudios. Los hay de tipo general, es decir que se refieren a la novela como género y comentan su aspecto histórico, psicológico, temático, estilístico; de tipo individual, en que el autor penetra en la obra de un novelista determinado y lo define de acuerdo con sus propias categorías de valores; y de tipo nacional, en que la atención del autor se limita a la novela de un país.

De acuerdo con esta elemental clasificación integrarían el primer grupo los ensayos de Enrique Anderson Imbert ("Notas sobre la novela histórica en el siglo XIX"), de Alfredo A. Roggiano ("El modernismo y la novela en la América hispánica"), de Ciro Alegría ("Notas sobre el personaje en la novela hispanoamericana"), de Fernando Alegría ("Una clasificación de la novela hispanoamericana contemporánea"), de José Antonio Portuondo ("El rasgo predominante en la novela hispanoamericana") y de Luis Monguió ("Reflexiones sobre un aspecto de la novela hispanoamericana actual"). El segundo grupo —los estudios individuales— estaría representado por "Revisión de Hernández-Catá" por José Balseiro, "Definición de *Don Segundo Sombra*" por Arturo Torres-Río seco, "Tomás Carrasquilla, precursor de la novela americana moderna" por Federico de Onís, "Historia, nacionalismo y tradición en la novela de Eduardo Acevedo Díaz" por José Enrique Etcheverry, "¿O que sobra de Alencar?" por Benjamin Mather Woodbridge Jr. e "Influjo de Quevedo y de Torres de Villarroel en el México villarreinal" por Julio Jiménez Rueda. El último grupo (estudios nacionales) está representado, únicamente, por "Perspectiva de la novela de la ciudad en Chile" de Arnold Chapman.

III

Un enfoque crítico de los trece trabajos conduce, rápidamente, a otra clasificación. En efecto, no todos los ensayos alcanzan el mismo nivel. Los hay que son apenas un conjunto de notas, más o menos desarrolladas, sobre un tema que exigía explicación más minuciosa o coherente; los hay que apenas esbozan su tema, explorando los alrededores o abundando en lo lateral; los hay también que consiguen sintetizar en pocas páginas una prolongada investigación o un enfoque

crítico de provocativo valor. La calidad de los trabajos oscila entre el ejemplar estudio de Carrasquilla por Onís (escrito con esa natural y serena síntesis que es atributo del crítico español) o las valientes afirmaciones de Ciro Alegría sobre la tipificación de los personajes en las más célebres novelas de Iberoamérica, hasta la divagatoria "Revisión de Hernández-Catá" (que merecía llamarse "Exaltación de H.C.") o la desnortada síntesis de Roggiano sobre el modernismo y la novela.

Ningún estudio es mediocre; hasta los malos contienen enfoques felices y observaciones críticas de interés. Pero lo que puede legítimamente lamentarse es la falta de una revisión posterior (y una revisión crítica por parte del editor) que hubiera permitido ajustarlos. El ensayo de Anderson Imbert (excelente en su calidad de "Notas") merece y hasta exige un tratamiento más completo. Hay en él mucho material aprovechable y es lástima que se dé, como aquí, en un desarrollo todavía informe. De la misma manera, el trabajo de Ciro Alegría sobre el personaje en la novela hispanoamericana, necesita ser expuesto con mayor amplitud y cuidado. Hay una verdad esencial en lo que afirma aunque no alcance a demostrarla con más ahínco.

Del mismo modo, ensayos que actualmente resultan insatisfactorios podrían llegar a redondearse sin esfuerzo. Por ejemplo, el de Balseiro sobre Hernández-Catá mejoraría sin duda si abandonase la argumentación, trivial, a propósito del extranjerismo o americanismo de Catá y se concentrase en el análisis literario de su producción; sólo así podrá merecer el título de "Revisión". Lo mismo podría decirse de un ensayo semejante, aunque de tono mucho más seguro, sobre José de Alencar. El trabajo sobre el modernismo y la novela necesita ajustarse realmente a la novela y abandonar el examen (nada original, por otra parte) del modernismo poético. Este terreno narrativo está casi totalmente virgen, pese a interesantes atisbos de Amado Alonso en su ensayo sobre "El modernismo en *La gloria de Don Ramiro*" (Buenos Aires, 1942).

Hay trabajos que no convencen no porque ofrezcan puntos vulnerables en su elaboración o en su desarrollo actual; su debilidad consiste fundamentalmente en el punto de vista asumido por el crítico. Tal es el caso de Torres-Río seco sobre *Don Segundo Sombra*. Desechando muchas objeciones que le mereciera en un libro anterior (*Novelistas contemporáneos de América*. Chile: Nascimento, 1941), Río seco intenta una defensa de las cualidades específicamente novelescas de *Don Segundo*. La empresa es imposible. Con mayor sutileza, Jorge Luis Borges se ha ingeniado para elogiar a *Don Segundo* (y a Güiraldes) sin tener que defender lo indefendible. Ha fingido no ver que los defectos narrativos de la obra son involuntarios; con técnica, tal vez aprendida

en Carlos Mastronardi ha conseguido presentar esos defectos como limitaciones buscadas por el propio autor. Al reconocerlos, les ha quitado valor y por una operación de escamoteo ha logrado contabilizarlos en el haber de la obra. La operación no deja de tener sus riesgos. El primero (y el único que ahora interesa comentar) es despejar al libro de todos los elogios que sobre él se han acumulado; todos los elogios que iban ciegamente enderezados a festejar sus (imaginarias) cualidades narrativas. El ensayo de Borges (que fue publicado en *Sur*) es muestra de lo que debió hacer Torres-Río seco si quería "salvar" al libro; es muestra de lo que no supo hacer.

IV

Como es natural en una obra que abarca un campo tan vasto y, al mismo tiempo, tan mal explorado algunos errores se han deslizado en sus textos. Así, por ejemplo, no puede calificarse sin equívoco de novela a *Historia de una pasión argentina* de Mallea (como lo hace Fernando Alegría en su ensayo). Tampoco parece completa una enumeración de novelistas argentinos de la ciudad que incluya a Hugo Wast, Manuel Gálvez, Julio Fingerit, Leonidas Barletta y Max Dickmann y excluya (nada menos) al mismo Mallea, a Leopoldo Marechal, a Borges, a Roberto Arlt y hasta al uruguayo Juan Carlos Onetti, vecindado en Buenos Aires y cronista de la metrópoli en *Tierra de nadie* (1941). Esta copiosa omisión la comete, sin embargo, Arnold Chapman.

Otras objeciones derivan de un diferente punto de vista. Así, por ejemplo, es curioso que Alfredo A. Roggiano no advierta la índole específicamente novelesca de *Tabaré*. La circunstancia de estar en verso no parece de tanta importancia si se tiene en cuenta su estructura general, su sentido, su desarrollo. También es posible discrepar (una vez más) de Fernando Alegría y ver en Horacio Quiroga algo más que un imitador de Edgar Allan Poe (por importante que haya sido para su formación la imitación del cuentista norteamericano). Una lectura atenta de *Los desterrados* habría despejado, sin duda, este mal entendido. Sería posible abundar en ejemplos de este tipo. Bastan los apuntados para señalar la naturaleza compleja y polémica del tema.

V

He dejado deliberadamente de lado un trabajo de este volumen: el dedicado a Acevedo Díaz por José Enrique Etcheverry. Concebido como una monografía, este ensayo se limita a precisar (con ejemplar

nitidez) la verdadera naturaleza de las novelas "históricas" de Acevedo Díaz. Un doble procedimiento le permite asediar el tema y llevarlo a feliz conclusión. Por un lado examina Etcheverry los juicios críticos más autorizados sobre Acevedo Díaz (Zum Felde, Espínola, Pérez Petit); por otro busca en textos del propio novelista (declaraciones públicas y privadas) su concepto de la novela histórica. La conclusión a que su examen arriba es que en Acevedo Díaz la novela histórica se dobla de un significado nacional y tradicional. Lo histórico pierde todo rasgo arqueológico y se integra en una tradición.

El único reproche que cabría hacer a este ensayo —modelo de precisión y de técnica— es que limite tan cerradamente su objetivo. Tal como está realizado parece una primera aproximación al tema. Un segundo paso, necesariamente complementario, llevaría al crítico a situarse frente a cada novela y a estudiar minuciosamente cómo cumple Acevedo Díaz en la creación sus postulados críticos.

En el panorama escaso (y trivial) de nuestra crítica literaria este ensayo sobre un autor tan poco estudiado merece una difusión mayor de la que le asegura este simposio.

VI

Un juicio de conjunto sobre el volumen que edita Torres-Río seco no puede dejar de anotar la oportunidad de este tipo de investigaciones. La novela iberoamericana no ha sido bien estudiada; los trabajos emprendidos son parciales y llegan desde distintos ángulos; el terreno es enorme; la cantidad de obras (y su relativa calidad) espanta al más audaz. Todas estas circunstancias hacen muy necesaria la realización de estos trabajos de conjunto. Nadie puede pretender la omnisapiencia en esta materia y por lo tanto lo único decente es leer y asimilar los trabajos ajenos al tiempo de tratar de comunicar los propios.

Un congreso como el que se ha realizado en Albuquerque y esta *Memoria* son los mejores instrumentos para acabar con esa incomunicación, esa "sordera intercontinental" de que tanto hablaba uno de los que más la ha padecido, Luis Alberto Sánchez. El estudio de la novela de la literatura iberoamericana es obra de equipo. Debe velarse porque se realice siempre con la colaboración de todos; debe velarse porque sus resultados integren, rápidamente, el caudal común.

MENÉNDEZ PELAYO Y EL ROMANTICISMO AMERICANO

HACE ALGUNOS días (el 3 de noviembre, para ser preciso) se cumplió el primer centenario del nacimiento de Menéndez Pelayo, don Marcelino, sin disputa el mayor erudito que ha producido España.

Su figura que asombró a los contemporáneos con los macizos volúmenes de los *Heterodoxos*, de la *Historia de las ideas estéticas en España*, de los *Orígenes de la novela*, ha asumido en los cuarenta y tantos años que corren desde su muerte (en 1912) proporciones casi mitológicas. Menéndez Pelayo está en los orígenes —inconmovible, siempre nutrido— de la historia literaria en lengua española.

Este reconocimiento no puede hacer olvidar las limitaciones de su magnífica empresa. Era más un historiador de la literatura que un crítico literario (se interesó poco por sus coetáneos, casi no escribió sobre escritores vivos); su gusto estaba formado dentro de los marcos del clasicismo y de la doctrina católica más ortodoxa; a pesar de su enorme campo de lecturas (y como ha observado tan agudamente Borges) carecía de la facultad de asociar temas y autores de mundos distintos. Éstas y otras limitaciones, que sería ocioso detallar ahora, resultaron más graves por el peso que tuvo siempre su palabra magistral. La opinión de Menéndez Pelayo (como la de Aristóteles en la Edad Media) sirvió durante mucho tiempo para cerrar cualquier discusión. Sutiles, extrañas y hasta inesperadas prolongaciones de sus juicios, pueden encontrarse en libros posteriores, tal vez inocentes de ser sus tributarios.

Un terreno en el que la opinión de Menéndez Pelayo tuvo más peso fue el de la poesía hispanoamericana. Ya se sabe que publicó (entre 1883 y 1886) una *Antología* de la misma para la Academia Española, antología acompañada de un copioso estudio crítico luego reeditado bajo el título de *Historia de la poesía hispanoamericana* (1911). Por la índole académica de la publicación, por la circunstancia de que sólo se ocupara de autores muertos, por la misma idiosincrasia del historiador, la perspectiva que su obra ofrece de la poesía de América hispánica es necesariamente parcial. Casi todo lo más creador de nuestra lírica

De *Marcha* (Montevideo), N° 840, 23 de noviembre de 1956, pp. 20-21.

está ausente y por razones obvias (Rubén Darío estaba vivo y no podía ser mencionado; tampoco Lugones o Herrera y Reissig). Pero más grave que las omisiones, justificadas o no, eran ciertas perspectivas impuestas por el gusto o la interpretación del crítico. En particular, todo lo que se refiere a los orígenes y desarrollo del romanticismo en América.

Ya José Enrique Rodó indica (en un artículo de sus comienzos, "Menéndez Pelayo y nuestros poetas", febrero 25, 1896) el criterio con el que se ha seleccionado la representación uruguaya y lamenta, firmemente, la exclusión de Juan Carlos Gómez. Pero lo que no parece haber advertido Rodó es el motivo de esta exclusión: Menéndez Pelayo no cree en el romanticismo hispanoamericano, le parece un movimiento foráneo, llega a calificar de "escaso y desmedrado" al fruto "que cosechó el romanticismo en América, a lo menos en su primera y nativa forma" y por eso cree que "su acción fue más bien negativa y disolvente que fecunda, como lo había sido en Europa".

Es esta convicción la que determina el error de perspectiva con que considera Menéndez Pelayo la introducción del romanticismo en América, error que se perpetúa y amplía en muchos de sus dóciles epígonos. Porque a pesar de su rotunda afirmación y a pesar de la poca simpatía con que siempre consideró los primeros frutos del romanticismo americano, Menéndez Pelayo tuvo la honestidad de leer cuidadosamente a todos los poetas de los que habla y pudo reconocer en ellos los signos (a veces muy débiles) del romanticismo naciente. Supo, además, situarlos en adecuada perspectiva con respecto a los maestros europeos.

Pero todo su trabajo resultó en definitiva estéril. Porque si bien reconocía los signos de este romanticismo naciente y los indicaba con precisión, en sus juicios tendía a desvalorizarlos, a mostrarlos como errores y desvíos, sin reconocer que ellos apuntaban a un desarrollo futuro. O sea que en vez de presentarlos como antecedentes de una corriente que habría de irse enriqueciendo con el tiempo, hasta crear la primera poesía verdaderamente americana, los mostraba únicamente como anomalías de una posición estética ya madura: ese clasicismo que en definitiva era su aspiración. Esta es la paradoja de su *Antología* y de su posterior *Historia*.

La crítica posterior ha rectificado en muchos puntos este error de Menéndez Pelayo. En trabajos recientes (de Fernando Alegría, de Arturo Torres-Río, de Enrique Anderson Imbert, de Manuel Pedro González) se ha mostrado el carácter prerromántico o romántico de muchos escritores que él valoraba sobre todo por su aspecto clásico. Andrés Bello, José María de Heredia, hasta el propio Olmedo, han sido en parte rescatados por la nueva interpretación. En un estudio sobre el poeta venezolano (en parte publicado, en parte mayor inédito) he tra-

tado de rectificar esa perspectiva que considero básicamente errónea. Como un aporte a la celebración del centenario de Menéndez Pelayo, adelanto ahora las páginas con que se presenta esa investigación. Porque nada prueba mejor la vigencia de un hombre como Menéndez Pelayo que la necesidad de continuar revisando y, tal vez, renovando incesantemente sus puntos de vista. Éste es el mejor homenaje.

UNA PERSPECTIVA

I

Todavía no se ha estudiado en forma cabal el romanticismo hispanoamericano. Existen estudios parciales, que enfocan una figura o un período (en Argentina o en Cuba o en México o en el Uruguay) pero los trabajos de conjunto faltan. En cambio de ellos se tiene manuales que, casi sin excepción, falsean totalmente la perspectiva e introducen el caos valorativo. La bibliografía crítica hispanoamericana no ha producido todavía un trabajo como la *Historia del movimiento romántico español* de E. Allison Peers¹. En cuanto a las monografías —aunque acertadas a veces en el detalle— equivocan generalmente la perspectiva y padecen (en casi todos los casos) de un nacionalismo que ya ha pervertido bastante el estudio de la historia hispanoamericana para que parezca elogiable su traslado al terreno literario.

Según el planteo tradicional el romanticismo llega a la Argentina con Esteban Echeverría en 1830 y de allí se difunde a los países de la cuenca del Plata y, en particular, durante la tiranía de Rosas, al Uruguay; emigrados argentinos llevan la nueva literatura también a Chile. Echeverría había llegado a Francia en 1826; su permanencia en París, de marzo de dicho año hasta mayo de 1830, le permitió familiarizarse con la nueva literatura francesa que libró sus mayores batallas durante ese lapso. Aunque su viaje tenía como móvil estudios de economía y derecho, pronto se sintió atraído el joven por la poesía. “Como desahogo a estudios más serios, me dediqué a leer algunos libros de literatura. Shakespeare, Schiller, Goethe, y especialmente Byron, me movieron profundamente y me revelaron un mundo nuevo.”²

Se ignora qué círculos frecuentó Echeverría, qué lecturas realizó, cuál fue en el detalle su experiencia literaria del romanticismo. Alguna referencia menor han pesquisado los eruditos. En una carta en francés, destinada a F. Stapfer (París, junio 20, 1827), dice:

Je me rappelle bien souvent de nos promenades, et surtout de la fille du musicien de Schiller [en: *Cábalas y amor*]. Vous ne pouvez vous figurer l'effet que cette pièce produisit sur moi; je m'en souviendrai toujours

parce que l'impression en fut bien profonde. Elle réveille ma curiosité de connaître les ouvrages de ce grand écrivain. Je les ai lus dans une traduction ainsi que ceux de votre grand Goethe. Quels trésors n'ai je pas trouvés! Avec quelle avidité je les ai dévorés!

Se puede conjeturar de allí que Echeverría no llegó a conocer el idioma alemán y sus lecturas debieron hacerse siempre en traducciones; lo mismo puede suponerse de sus lecturas inglesas y en particular de Byron, sobre quien escribía en carta íntima, a mediados de noviembre de 1829, estas exaltadas vaguedades: “Lord Byron será el poeta de los siglos porque es el poeta de las pasiones y éstas son en poesía el solo reflejo indeleble de la humanidad”. En traducciones, Echeverría pudo manejar no sólo a los poetas arriba citados; también frecuentó a Manzoni, a Walter Scott, a Thomas Moore, a Young, a Crabbe, a Kirke White, a Coleridge³.

De los poetas románticos franceses su preferido fue sin duda Victor Hugo aunque (según dijo Gutiérrez) también “levantó un altar a Lamartine”. A ellos debe agregarse Chateaubriand, de cuya *Atala* habría de extraer *La cautiva*, como se ha demostrado largamente. Unas palabras de Alberdi en *Mi vida privada* completan este rol de escritores románticos:

Por Echeverría, que se había educado en Francia durante la Restauración, tuve las primeras noticias de Lermínier, de Villemain, de Victor Hugo, de Alejandro Dumas, de Lamartine, de Byron y de todo lo que entonces se llamó el romanticismo, en oposición a la vieja escuela clásica (...) A Echeverría debí la evolución que se operó en mi espíritu con las lecturas de Victor Cousin, Villemain, Chateaubriand, Jouffroy y todos los eclécticos procedentes de Alemania, en favor de lo que se llamó el espiritualismo.

Un mes y medio estuvo Echeverría en Londres antes de su regreso a Buenos Aires. Pero sólo ha podido averiguarse de su estancia en la gran ciudad que visitó la Abadía de Westminster y que en el *Poet's Corner* copió (predilección singular) las inscripciones de los bustos de Milton y Gray y las fechas básicas (nacimiento y muerte) de John Dryden.

La carrera literaria de Echeverría en Buenos Aires comprende tres momentos importantes. En 1831 publica *Los consuelos*, sus primeras poesías que no tienen mayor repercusión y en las que se muestran los ecos más directos de la lírica romántica; en 1832 publica *Elvira*; en 1837 las *Rimas*, entre ellas *La cautiva* que serviría para imponer la poesía romántica en el Plata. A partir de esta obra crece cada día más la influencia del poeta argentino. Los emigrados la difunden e imponen en todo el sur del continente.

Todo esto es verdad. Pero no es toda la verdad. Sin querer disminuir en nada la importancia de Echeverría puede asegurarse que el romanticismo ya había llegado a América mucho antes de su viaje. Dentro del Río de la Plata pueden apuntarse algunas fechas básicas. Ya en 1821, en un certamen poético, Esteban de Luca fue premiado con un ejemplar de los poemas de Ossian. En carta de Juan Bautista Alberdi a Miguel Cané se evoca directamente este período:

Una mañana, en la primavera de 1829, sentados en el primer banco del aula de latinidad en la Universidad de Buenos Aires, sacó usted de un bolsillo un libro, para ver si nos entretenía más agradablemente que los versos de Virgilio, llorados más bien que leídos por el pobre nuestro profesor Guerra. Le pedí a usted antes de abrirle y me lo dio. Al recorrer sus primeras líneas, de un estilo y de un asunto que hasta entonces habían sido desconocidos para mi corazón, mis ojos se bañaron en lágrimas. Este libro era la *Julia* de J.J. Rousseau: la *Julia* que mantuvo mi alma por más de cuatro años inundada de dulces ilusiones.⁴

El terreno estaba suficientemente abonado, como puede verse. Más nítida surge esta convicción si se examina la carrera de José Joaquín de Mora en el Plata. Mora había emigrado de España hacia 1823 en ocasión de las persecuciones políticas de Fernando VII. Fue a refugiarse en Inglaterra donde desarrolla una gran obra de publicista, de escritor, de traductor. Unido al editor Ackermann en algunas de sus empresas, contribuyó a la difusión del romanticismo en Hispanoamérica con artículos de doctrina crítica y con versiones de Scott. Sus *Meditaciones poéticas* de 1826 concilian el prerromanticismo con la dicción clásica. Este hombre llega a Buenos Aires hacia febrero de 1827 (tres años antes que Echeverría y con una experiencia poética y literaria incomparablemente superior). Con Pedro de Angelis redacta para Rivadavia *El Conciliador* y la *Crónica política y literaria de Buenos Aires*. La caída del político argentino obliga a Mora a trasladarse a Chile. Pero su prédica no se pierde. Ella prepara el terreno para la renovación que aportará Echeverría.

III

Fuera del Río de la Plata son innumerables los testimonios de una lenta preparación del romanticismo durante la segunda mitad del siglo XVIII y primeros treinta años del siglo XIX. Hasta una obra de concepción y ejecución tan académica —en el sentido más literal de la palabra— como la *Antología de la poesía hispanoamericana* de Marcelino Menéndez Pelayo (primera edición 1893; segunda, como *Historia*,

1911) contiene material de enorme interés para determinar el paulatino ingreso del romanticismo en las letras de América. Es cierto que el método elegido por el crítico español (escisión de la poesía por países) imposibilita la visión de conjunto y anula la admirable sincronización de la faena poética en el continente que es rasgo importante de esta literatura. Por otra parte, al ordenar la poesía de cada país por mera sucesión cronológica se acentúa la dispersión y se pierde de vista el relieve de las corrientes contrarias que siempre coexisten en un mismo momento. A estos rasgos, que derivan de la disposición misma del material, debe agregarse el gusto predominantemente neoclásico de Menéndez Pelayo y su convicción, declarada en más de un pasaje, de que casi no hubo romanticismo en América.

Sin embargo, es posible encontrar en esta vasta acumulación de materiales eruditos suficientes indicios de una penetración segura del espíritu y de las formas románticas en América⁵. Sin ánimo exhaustivo indicaré aquí algunos. Ya en el padre jesuita Agustín de Castro, mexicano, que en su vejez trasladó a Young, Gessner, Pope, Ossian (aun sin dominar el inglés y el alemán traducía de otras versiones), se encuentra una predilección, que es sintomática, por la poesía más significativa del prerromanticismo europeo. En Puerto Rico, Graciliano Alfonso vierte tres poemas de Alexander Pope: *Ensayo sobre la crítica*, *El rizo robado* y *Ensayo sobre el hombre* (que hacia 1823 volvería a tentar a otro hispanoamericano, José Joaquín de Olmedo⁶, amigo de Bello). Éstos son ejemplos de lo que podría llamarse precursores dieciochescos del movimiento.

Ya en otro grupo cabría colocar a quienes fueron estrictos coetáneos de Bello como el mexicano Joaquín María del Castillo y Lanzas (nacido también en 1781) y que vivió en Inglaterra y en los Estados Unidos, donde publicó (Filadelfia, 1835, dos años antes que las *Rimas* de Echeverría) un volumen titulado *Ocios juveniles*, que incluía traducciones de poetas ingleses y entre ellas del infaltable Byron. (En su juventud Byron publicó *Hours of Idleness* u *Horas de ocio*.) Amigo de Bello, y no sólo su coetáneo, fue Antonio José de Irisarri, guatemalteco, que vivió en Londres en varias ocasiones (1818, 1820 sgs) y que allí se vinculó a todo el grupo de intelectuales hispánicos que preparaban en aquella capital del mundo anglosajón los primeros y más sazonados frutos del romanticismo. Irisarri tiene menos importancia poética que política pero por su escala en Londres y su posterior acción en América (Guatemala y Chile, principalmente) contribuyó, sin duda, a determinar una actitud mental que favorece la implantación del nuevo arte. También residió en Inglaterra (y en los Estados Unidos) el argentino José Antonio Miralla, de vida aventurera y a quien se debe una

traducción literal (hecha en 1823) de la *Elegy Written in a Country Churchyard* (1750), por Thomas Gray: uno de los poemas más característicos del prerromanticismo inglés⁷.

Si se pasa a la generación siguiente (la de Echeverría) abundan los nombres. De los más ilustres es José María de Heredia, el cubano, uno de los primeros poetas de América en quien es posible señalar la influencia decisiva de Byron. (Bello la precisó sobriamente en un artículo de fines de 1826.) La lista de autores prerrománticos que influye en Heredia es impresionante: Cienfuegos, Lamartine, Chateaubriand, Campbell, Young, Ossian, Fóscolo. Parece adecuado recordar que Heredia (nacido en 1803 y casi veinte años menor que Bello) murió en 1839; sus volúmenes de poesía son de 1825 (edición de Nueva York) y de 1832 (edición de Toluca), muy anteriores ambos a las *Rimas* del poeta argentino.

En esta misma generación se pueden encontrar en Chile dos poetas que evidencian la influencia rectora de Bello. Doña Mercedes Marín (nacida en 1804) publica un poema que es verdadero anticipo del movimiento romántico que se desatará en 1842 con tanta furia sobre Santiago: *Canto fúnebre a la muerte de don Diego Portales*, 1837, el mismo año de las *Rimas* de Echeverría. En este *Canto* la crítica ha señalado correcciones de Bello⁸. Su magisterio se extiende asimismo sobre Felipe Pardo y Aliaga, peruano (de 1806); éste fue discípulo personal de Alberto Lista en España (1821-1828) y luego de Mora en Perú, para pasar, durante su destierro en Chile, a las manos de Andrés Bello. Pardo y Aliaga tuvo el privilegio de recibir enseñanza directa y tratar personalmente a los tres individuos que más contribuyeron a preparar sobre sólidos fundamentos el romanticismo hispánico, sin las prisas e ingenuidades de la imitación juvenil.

También habría que recordar en este período, previo a la introducción clamorosa del romanticismo en el Plata, al guatemalteco José de Batres y Montúfar que imitó el *Don Juan* (en particular las digresiones humorísticas) en un largo cuento en verso, *El reloj*, publicado póstumamente en 1844. Batres, cuyo elogio ha trazado Menéndez Pelayo, había nacido en 1809. Asimismo habría que incluir a José Eusebio Caro, colombiano nacido en 1817, que en *Lara o los bucaneros* imita parcialmente a Byron. La fecha de este poema (1834) antecede a las *Rimas* en tres años.

Estos ejemplos —que deliberadamente he escogido dentro de los que cita la obra clásica de Menéndez Pelayo para indicar que eran conocidos por quienes forjaron la interpretación tradicional— demuestran que para estudiar la introducción del romanticismo en América es insuficiente el esquema que descansa exclusivamente en el viaje de Echeverría

y la posterior difusión de su prédica a través del Río de la Plata hacia el Uruguay y, saltando los Andes, hacia Chile. Lo que hizo el poeta argentino —y esa es su gloria— fue producir una obra original americana en un momento en que ésta no abundaba; una obra en que muchas de las características más notables del romanticismo europeo parecían vivas y poseedoras de un enorme poder suasorio. De aquí su enorme influencia (desproporcionada al mérito intrínseco de la obra), de aquí su valor proselitista. Pero su gestión debe ser examinada junto a la de quienes, antes que él y a veces con mayor sazón que él, introdujeron el romanticismo en América. Uno de estos fue Andrés Bello.

IV

Para gran parte de la crítica hispanoamericana Bello aparece clasificado como poeta neoclásico con todo lo que ello implica: apego a la tradición retórica y poética grecolatina, aceptación ciega de las tres unidades dramáticas, sumisión a la autoridad de la Academia Española de la Lengua, aversión y desprecio por el romanticismo. Para demostrar este último cargo se invoca la polémica con José Joaquín de Mora en Chile, 1831, o la más célebre con Domingo Faustino Sarmiento en 1842. En esta última el escritor argentino sostuvo, demolevemente, la tesis romántica de que el pueblo era autoridad en materia de lengua, mientras el ilustre gramático venezolano sostuvo los fueros académicos y la influencia de las autoridades literarias.

Si no bastara esta polémica de 1842 —que algunos, engañados, podrían calificar de lateral ya que (aparentemente) no compromete la esencia del romanticismo como postura de vida y como actitud estética profunda—; si esta polémica no bastara habría que invocar aquella otra no menos famosa y del mismo año en que Sarmiento arremetió contra el concepto del romanticismo que sustentaban los redactores de *El Semanario* de Santiago, discípulos de Bello en su mayoría. El escritor argentino abrumó a sus contrincantes con una más desprejuiciada concepción de la polémica y con una incontenible pujanza verbal. Aunque Bello tuvo limitada participación en la primera polémica y ninguna en la segunda, fueron aparentemente sus ideas y sus doctrinas las que utilizaron los adversarios de Sarmiento, fueron aparentemente sus doctrinas y sus ideas las que combatió Sarmiento. De entonces data la presentación de Bello no sólo como neoclásico furibundo sino como adversario tenaz y obtuso del romanticismo.

Nada hay más difícil de despejar que un malentendido. Y sobre todo cuando éste tiene por origen una postura polémica que difícilmente puede retratar al ser entero. Y, sin embargo, es esa actitud transitoria la que los coetáneos se empecinaron en recoger como totalizadora,

como ejemplar y representativa. Nadie fue en 1842 a leer los otros textos de Bello sobre el romanticismo, sus propios textos y no las deformaciones bien intencionadas de sus discípulos, sus textos que datan (en algunos casos) de varias décadas; nadie buscó las razones de su elusiva actitud en la primera polémica, de su reticencia en la segunda. Para todos fue clara entonces una cosa: Bello se presentaba simultáneamente como campeón de los neoclásicos y enemigo de los románticos. Bello era, en el batallador 1842 de los jóvenes románticos, un anacronismo. (El calificativo, que prendió, es de Sarmiento, aunque éste lo había usado en otro sentido.)

Esta simplificación —quizá seductora por su implícita simetría— fue divulgada por los interesados y en particular por José Victorino Lastarria en sus *Recuerdos literarios* (1873), a quien preocupaba mucho aparecer como el abanderado chileno de los románticos a pesar de los equívocos de su verdadera posición. De allí fue a parar a los historiadores de la literatura hispanoamericana, demasiado atareados para leer todo nuevamente, demasiado inclinados a aceptar cualquier fórmula que evite un delicado análisis. La interpretación de Bello como enemigo del romanticismo ha venido rodando y rodando, de un manual literario a otro, copiando el nuevo historiador a su inmediato predecesor, hasta convertirse hoy en lugar común de la crítica, contra el que muy pocos han sabido reaccionar⁹.

Por hermosa que parezca la imagen de Bello obstinadamente neoclásico y antirromántico no hay más remedio que pronunciarla falsa. Bello no fue enemigo del romanticismo. Es más: fue de los primeros americanos que conoció el romanticismo; fue de los primeros poetas de habla hispánica en acusar caracteres románticos. Un estudio detenido de su carrera literaria y de su obra (crítica, poética) permitirá demostrar estas afirmaciones.

Con este estudio se restituye a Bello al lugar que le corresponde en las letras de América. Pero se indica algo más: la necesidad de encarar el examen directo de las fuentes primarias (publicaciones periódicas, revistas, folletos, panfletos) y no sólo la consulta de volúmenes, generalmente muy posteriores; un método que busque las influencias fuera de la órbita francesa (casi la única bien estudiada por la erudición de los investigadores del siglo pasado) y atienda a la influencia británica directa, tan visible no sólo en Bello sino en Mora, en Heredia, en tantos otros escritores menores. De esta manera se podrá inaugurar el examen cabal y completo del romanticismo en América.

NOTAS

¹ La edición inglesa de este libro, hoy completamente agotada, es de 1940. Hay traducción española: Madrid: Gredos, 1954, 2 vols.

² Sobre esta etapa de su vida, ver el excelente estudio de Rafael Alberto Arrieta: "El París literario de Esteban Echeverría", en *Logos*, año I, N° 1. Buenos Aires, cuarto trimestre de 1941, pp. 41-51. Todas las referencias a este período de la carrera de Echeverría están tomadas de dicho estudio, salvo mención expresa en contrario.

³ En su *Historia de la poesía hispanoamericana* (Madrid, 1948, II, pp. 372-373) escribe Menéndez Pelayo: "Leyó en su original a Shakespeare y Byron; en traducción francesa a Goethe y Schiller, que le 'conmovieron profundamente' (son sus palabras) y le revelaron un nuevo mundo". Pero Menéndez Pelayo no indica la fuente de su primera afirmación que supondría un conocimiento del inglés por parte de Echeverría. Parece preferible atenerse a lo dicho por Arrieta.

⁴ Estas referencias las aporta Julio A. Leguizamón en su *Historia de la literatura hispanoamericana* (Buenos Aires: Editoriales Reunidas, 1945, I, p. 468). Su manual es uno de los que más ha contribuido a difundir la imagen de Echeverría "como precursor del romanticismo en América" y no sólo en el Plata según escribe en la página 467. Pero su conocimiento de la evolución del romanticismo europeo (tan bien cartografiado en manuales) es discutido; Julio A. Leguizamón suele fallar en sus datos. Baste decir que en la página 467 presenta a Mrs. Radcliffe (por errata escribe: Redchiffe), a Goldsmith y a Byron como coetáneos e integrantes de la "segunda generación romántica"; y en la página siguiente, en una tercera generación europea que habría actuado entre 1820 y 1850, incluye a William Blake junto a Newman, Carlyle, Ruskin, Dickens, Thackeray, Eliot y Brontë (así, en singular).

⁵ Todas las referencias de esta introducción a precursores del romanticismo y primeros poetas románticos de América han sido tomadas de la obra de Menéndez Pelayo, salvo mención expresa en contrario. En el texto de esta introducción se indica una doble relación al ordenar cronológicamente los poetas: con Bello (que fue amigo y maestro de algunos, que escribió sobre otros) y con Echeverría, casi veinticinco años menor y que tal vez no conoció a ninguno.

⁶ Olmedo había publicado en Lima, 1823, la primera epístola del *Ensayo* de Pope; desde París (marzo 20, 1827) le escribe a Bello sobre la traducción de la segunda epístola.

⁷ Es accesible el texto de la traducción en la *Antología clásica de la literatura argentina* por Pedro Henríquez Ureña y Jorge Luis Borges (Buenos Aires: Kapelusz, 1937, pp. 57-61). La escueta noticia que la precede es del primero. Menéndez Pelayo se refiere a la traducción en *Historia*, II, pp. 337-342.

⁸ Aunque Menéndez Pelayo (*Historia*, II, pp. 294-296) comenta a Mercedes Marín no advierte suficientemente el carácter romántico de su poesía. Para este enfoque debe consultarse Fernando Alegría: *La poesía chilena* (México: Fondo de Cultura Económica, 1954, pp. 186-190). Allí se indica, siguiendo a Miguel Luis Amunátegui, que el poema había sido ligeramente retocado por Bello.

⁹ El estudio de las polémicas del romanticismo que publicó en 1927 el crítico chileno Armando Donoso bajo el título de *Sarmiento en el destierro* (Buenos Aires: M. Gleizer, 181 pp.) es en parte responsable de la difusión de la imagen de Bello como partidario acérrimo del neoclasicismo y enemigo del romanticismo. Desde otra vertiente, y por motivos antagónicos, ha contribuido a fortalecer la misma imagen errónea un ensayo de Miguel Antonio Caro, publicado por vez primera en 1881. Allí se resume con simpatía el enfoque neoclásico de la obra poética de Bello (su crítica no es estudiada para nada), al tiempo que se lo muestra como paladín de la cultura europea contra la indígena barbarie americana que representa Sarmiento —lo que es incurrir en un error simétrico al de los enemigos de Bello. El artículo de Caro está recogido en *Páginas de crítica* (Madrid: Editorial América, véase especialmente las páginas 39-41 y la 77). Comparte el punto de vista Menéndez Pelayo en su *Historia* (I, pp. 365-386) lo que ha aumentado no poco su difusión y vulgarización.

A la zaga de ambos en el enfoque neoclásico y de Donoso en la valoración de las polémicas del romanticismo, puede verse a Luis Alberto Sánchez, en *Breve historia de la literatura americana* (Santiago: Ercilla, 1937, pp. 189-194) y en *Nueva historia de la literatura americana* (Buenos Aires: Américalée, 1944, pp. 158-173); a Arturo Torres-Ríos en *La gran literatura iberoamericana* (Buenos Aires: Emecé, 1945, pp. 65-73); a Julio A. Leguizamón en su *Historia* (ya citada en nota 4, I, p. 420); y a Robert Bazin en *Histoire de la Littérature Américaine de Langue Espagnole* (Paris: Librairie Hachette, 1953, p. 36).

Un punto de vista contrario y más moderno se refleja en *Poesía chilena* de Alegría, especialmente pp. 199-222, y en Enrique Anderson Imbert: *Historia de la literatura hispanoamericana*, México: Fondo de Cultura Económica, 1954, pp. 95-100.

EL MERIDIANO INTELECTUAL DE HISPANOAMÉRICA Otra polémica inútil

1927 NO FUE SÓLO el año en que se cumplían trescientos de la muerte de don Luis de Góngora —acontecimiento que fue rumbosamente festejado por una generación de poetas que veía en el cordobés una de las cumbres del lirismo español de todos los tiempos. 1927 no fue sólo el año en que las letras peninsulares se sintieron conscientes poseedoras de una enorme tradición medieval, renacentista y barroca (también romántica), sino que se sintieron vivir una nueva Edad de Oro que arrancaba, paradójicamente, del Desastre de 1898 y cuyos nombres consagrados eran Azorín y Baroja, Unamuno y Valle Inclán, Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez, junto a hombres más jóvenes pero cada día más influyentes, como Ramón Gómez de la Serna, como José Ortega y Gasset, fundador de la *Revista de Occidente* y director de la biblioteca de la misma por la que entraban a integrarse en la cultura española las ideas y las letras más singulares del mundo moderno.

UNA HEGEMONÍA NO SOLICITADA

En ese año de 1927 un periódico que se editaba en Madrid y hoy pocos tal vez recuerden —*La Gaceta Literaria*— tuvo la ocurrencia de publicar un artículo del entonces joven crítico Guillermo de Torre en que, bajo el provocativo título de “Madrid, meridiano intelectual de Hispano-América”, se sostenía un concepto no imperialista de hispanidad, se pretendía renovar (en apariencia) la validez de una tutela que tuvo su razón de ser en la época colonial pero que en este siglo XX parecía, a ojos americanos, obsoleta si no completamente ridícula.

El artículo habla de “turbias maniobras anexionistas que Francia e Italia vienen realizando para dominar y dirigir la cultura de la América Hispánica”. Interpela a los americanos y pregunta si prefieren “ser absorbidos bajo el hechizo de una fácil captación francesa” (tal es su lenguaje), o si quieren en cambio “identificarse con la atmósfera vital de España”. No es posible dudar de las buenas intenciones del autor del

De *Marcha* (Montevideo), N° 905, 28 de marzo de 1958, pp. 21-22.

artículo ni de *La Gaceta Literaria*. España se sentía vivir un renacimiento poético y con ingenuidad ofrecía su liderazgo.

Al mismo tiempo sinceramente temían en Madrid que la literatura francesa o la italiana (¿por qué no la inglesa?) pudieran corromper a los hispanoamericanos. Sinceramente se asustaban en Madrid porque las jóvenes naciones de América abandonaban cada vez más la senda nutricia que marcaba (en monopolio) la capital de España. Una carta que Guillermo de Torre envió a Joaquín García Monge, del *Repertorio Americano*, acompañando un ejemplar del famoso artículo, así lo prueba. En dicha carta De Torre señala que por la tesis sustentada en su artículo,

por los puntos de vista que contiene referentes a un nuevo y más eficaz sistema de relaciones intelectuales entre España y América —prescindiendo de los rodeos y desviaciones “latinistas”—, no creo excesiva mi pretensión de que dicho artículo merecerá su atenta lectura y aun la reinserción en ese admirable “semanario de cultura hispánica” que Ud. dirige.

No se puede pedir mejores intenciones. *La Gaceta Literaria* creía estar haciendo un bien a las naciones de la América hispánica al proponerse fijar el meridiano intelectual del nuevo continente en Madrid. La ceguera parece absoluta. Implica, sobre todo, no ver a América: esa América que desde 1823 con Bello proclama la independencia espiritual y poética del Nuevo Mundo, que la reitera en 1830 con Echeverría al importar directamente (y sin pasar por aduanas españolas) el romanticismo triunfante en Francia, que la polemiza magistralmente con Sarmiento en 1842 al difundir el nuevo credo romántico, que con Rubén Darío en 1898 lleva a España la semilla fecunda del modernismo, en una devolución de la hazaña de las carabelas (como apunta Rodó en uno de sus ensayos).

Los hombres de *La Gaceta Literaria* sólo veían de América la corteza de los banquetes hispanoamericanistas en que españoles ignorantes de América e hispanoamericanos ignorantes de su propia tierra, rivalizaban en floripondios hacia la madre patria, la metrópoli y otras vaciedades retóricas. Y este error lo cometía directamente alguien que ya había vivido en América y que estaba ligado (por vínculos familiares y hasta de trabajo) con los hispanoamericanos. La magnitud del error prueba la buena fe de quienes lo cometieron. Prueba también su ignorancia.

Si desmedido era el artículo de *La Gaceta Literaria*, desmedida fue la reacción. Por lo menos en la Argentina.

LA SANTA FURIA DE MARTÍN FIERRO

1927 era también para Buenos Aires un año importante. Desde 1924 se publicaba allí una revista literaria de caracteres muy personales: *Martín Fierro*, que dirigía entonces el crítico Evar Méndez y en que se buscó expresar simultáneamente un punto de vista muy argentino (el título del periódico es bastante revelador) y muy atento a la nueva literatura que se producía en toda Europa, y no sólo en España. A través de *Martín Fierro* se canalizaba esa literatura de vanguardia que el propio Guillermo de Torre ha estudiado en un polémico y temprano libro. El equipo de *Martín Fierro* era algo más que un conjunto de hábiles divulgadores de lo foráneo. Ellos habían contribuido a la literatura argentina con la revalorización de la obra de Macedonio Fernández (casi diría con la invención de Macedonio), habían apoyado a Ricardo Güiraldes en las vísperas de su *Don Segundo Sombra*, habían dado una ancha tribuna a Jorge Luis Borges y al grupo de jóvenes poetas ultraístas que él capitaneaba entonces.

La actitud del grupo *Martín Fierro* hacia las letras españolas era de cariñosa atención. Se había asociado a los homenajes de Góngora, había invitado a Ramón Gómez de la Serna (entonces una de las figuras más ricas y mágicas de España) y lo habían agasajado con fiestas y artículos de encomio como a ningún otro escritor de América. No había, pues, reservas frente a lo hispánico. En la misma fecha del desdichado artículo sobre el meridiano, *Martín Fierro* estaba publicando unas notas (de Guillermo de Torre, precisamente) sobre la nueva poesía española. Es decir: sobre Federico García Lorca, sobre Alberti, sobre Gerardo Diego, sobre Jorge Guillén, sobre Pedro Salinas.

Pero la actitud patrocinadora de *La Gaceta Literaria* despertó entre los colaboradores de *Martín Fierro* una santa furia. En un par de números se despacharon a gusto contra las anacrónicas pretensiones de Madrid. En las respuestas hubo de todo. Desde la nota suavemente epigramática con que Enrique Espinoza desinfla el asunto.

*Talmudeando un poco mi filosofía, pienso:
Más vale estar bien orientado que mal occidentado.*

hasta el sesudo editorial de Evar Méndez en que se historia la actitud esencial de *Martín Fierro* y se rechaza un meridiano que (señala) podría ser negado incluso en Barcelona, en Sevilla, en Cádiz. El punto de vista del director de *Martín Fierro* es muy claro: la cultura de la América hispánica no depende exclusivamente de Madrid (ni siquiera de España). América es heredera de todas las culturas y puede escoger libremente en ellas lo que mejor se adecúe a sus necesidades. Toda pretensión

de tutela, de conquista por disimulado que el rótulo sea, sólo puede despertar el contraataque, o la risa.

Porque la risa no estuvo ausente. Un colaborador desconocido, que firma Ortelli Gasset, se despacha en un artículo titulado "A un meridiano encontrado en una fiambrería", y cuya primera línea proclama desafiante en sabroso lunfardo:

¡Minga de fratelanza entre la Javie Patria y la Villa Ortúzar!

ARTE DE INJURIAR

El argumento de Ortelli Gasset es obvio: los argentinos de hoy son tan italianos como españoles. Es decir: no son ni italianos ni españoles, son (oh, Perogrullo) argentinos. Con no menor sentido humorístico, aunque en un plano lingüístico más sofisticado, opina Jorge Luis Borges. El crítico argentino junta pequeñísimas observaciones dispares que integradas por él con malicia componen un conjunto absolutamente ridículo. Dice, entre otras cosas:

El destino de esa nueva generación española es cosa de asombro. Juventud honesta y filial, el argumento permanente de su inquietud es la generación anterior. ¡Qué alegría verla vivir! ¡Qué altruismo para festejar el coche de Ortega y la estilográfica de Ramón y el otro brazo que no plagia de Valle-Inclán!

Y después de este desahogo preliminar, contesta a sus parientes del otro lado del Atlántico:

Madrid no nos entiende. Una ciudad cuyas orquestas no pueden intentar un tango sin desalmarlo; una ciudad cuyos estómagos no pueden asumir una caña brasilera sin enfermarse; una ciudad sin otra elaboración intelectual que las greguerías; una ciudad cuyo Irigoyen es Primo de Rivera; una ciudad cuyos actores no distinguen a un mejicano de un oriental; una ciudad cuya sola invención es el galicismo —a lo menos, en ninguna otra parte hablan tanto de él—; una ciudad cuyo humorismo está en el retruécano; una ciudad que dice "envidiable" para elogiar ¿de dónde va a entendernos, qué va a saber de la terrible esperanza que los americanos vivimos?

Hay que enfrentar los hechos. Ni en Montevideo, ni en Buenos Aires —que yo sepa— hay simpatía hispánica. La hay, en cambio, italianizante: no hay banquetón sin su fuentada íkala de raviolos; no hay compadrito, por más López que sea, que no italianice más que Boscán.

Quien escribía estas injusticias no era un desconocedor de España. Borges ya había vivido en España, había frecuentado la Peña de Ramón en Pombo y la rival de Cansinos Assens, había sido conquistado

por las metáforas de los ultraístas peninsulares, había paladeado hondamente a Góngora y a Quevedo, a Cervantes y a Villarroel. Pero a su regreso a España había comprendido (había creído comprender) que Buenos Aires y Montevideo, que América, era otra cosa; que para ser posible, la literatura americana debía ser hecha a partir de esta realidad confusa y mezclada que es América. Por eso, más unido a lo hispánico por su sensibilidad, y sin nada que lo vinculara a lo itálico, Borges reconoce en el tono, el color y hasta la voz de Buenos Aires y Montevideo la enorme influencia viva de Italia.

En una posdata a su carta agrega esta precisión:

No quiero ser indigno de mis recuerdos ni entiendo hacerme forastero en los que sé guardar de Madrid; pero el trance no es de zalamerías, es de verdades.

Y la verdad que subyace su sátira es ésta: Madrid no entiende a Buenos Aires ni a Montevideo. Lo que es otra forma de decir una verdad más general: Madrid no entiende a América. (Europa no entiende a América.)

PALINODIAS TARDÍAS

La respuesta de *La Gaceta Literaria* osciló entre el insulto (Giménez Caballero, el director) y el arrepentimiento esclarecedor (Guillermo de Torre). Algunos artículos demostraban que la sátira argentina había tocado en la llaga. Pero lo que ahora interesa recordar son unas palabras del responsable de esta polémica inútil. Dice Guillermo de Torre:

Nosotros amamos demasiado nuestra propia independencia intelectual para no respetar igualmente la independencia ajena: la legítima y alboreante y admirable autonomía intelectual americana. (...) ese punto de tangencialidad que posee Madrid tampoco implica unicidad o exclusivismo. Puede darse igualmente en cualquier ciudad del otro lado del mar. Y desde luego, con caracteres acusadísimos en la metrópoli bonaerense.

Más radical en su rectificación del punto de vista hispánico era Gerardo Diego: "Efectivamente creo que Madrid no es meridiano de nadie".

Pero esta doble palinodia —que intentaba al mismo tiempo excusar una innecesaria *gaffe*— tampoco apaciguó los ánimos del nacionalismo argentino. Y los martinfierristas siguieron dando a los colegas españoles con la segunda parte del nombre de su revista (si se excusa un retruécano en la mejor tradición hispánica).

DOBLE PERSPECTIVA

Tal vez el mejor resumen de la polémica —hecho con la perspectiva de entonces— esté en una carta de Miguel de Unamuno que creo es muy poco conocida. Dirigiéndose a Pedro J. Vignale y César Tiempo (que acababan de publicar una *Exposición de la nueva poesía argentina*) escribe el ilustre vasco:

Nada les quiero decir de ese encontronazo que los de *Martín Fierro* han tenido con los de *La Gaceta Literaria* de Madrid. Todo parte de una confusión y es que el que estampó lo de “Madrid meridiano intelectual” quiso decir meridiano “editorial” y que no se trataba de nada de arte sino de economía. Los negocios son los negocios y la literatura es la literatura. Por mi parte me he decidido a que me editen dos libros ahí, en Buenos Aires, pero no por negocio, sino buscando libertad. Que aún no he llegado a literato apolítico y bien avenido con la dictadura de las malas bestias pretorianas. Y vean cómo sin querer decir nada he dicho acaso más de la cuenta.

Con la perspectiva de hoy —a treinta años de distancia— hay que reconocer que la polémica misma no tiene ninguna entidad. Aunque tiene sí un claro valor simbólico. Cierta España no ha abandonado aún —del todo— sus pretensiones hegemónicas sobre América. La Madre Patria o La Cuna de la Hispanidad, como quiera que se presente, cierta España quiere subrayar su condición de caudilla. Pero no se puede acaudillar a un continente al que se empieza por no entender. Hay que conocer primero a América. Y sólo después se puede pretender guiarla.

Eso es lo que está en el fondo del asunto y lo que tiene carácter intemporal en la polémica. Eso es lo que vincula la pequeña disputa del meridiano madrileño con las declaraciones poéticas de Bello en Londres, con las afirmaciones polémicas de Sarmiento en Chile, con la proclama de Rubén Darío en las palabras liminares de *Prosas profanas* y hasta con la *Semana de Arte Moderno* en San Pablo. Es decir con esos otros actos en que la independencia intelectual de América es afirmada sólida, incluso agresivamente.

Lo pasajero en la polémica es la *gaffe* de los españoles (por bien intencionada que fuese), el resentimiento y la negación absoluta de los argentinos. Aún más: también es pasajero el subyacente (y pronto a aflorar) porteñismo que se ve atacado en sus pretensiones de nueva hegemonía. Todas esas notas desagradables desaparecen con la perspectiva de treinta años. Porque la guerra civil española despertó en los americanos la conciencia de una unidad afectiva con España que no había conseguido suscitar la política absurdamente imperialista de sus gobernantes. Y el éxodo de tanto gran escritor español a estas tierras de

América, permitió ese contacto vivo y fecundo, esa calidez de la comunicación humana que es más eficaz que todo discurso de banquete, que toda proclama de meridianos. Y la fundación de poderosas editoriales semiespañolas en Buenos Aires y en México hizo más por afirmar esa unión que todos los planes de los caudillos literarios. Más allá de las rivalidades de campanario y de los esfuerzos de los oficiantes de la hispanidad, la conciencia de una tradición viva de la lengua ha ido creciendo y fortaleciéndose entre todas las naciones de América y España. Ya no se trata de antiguallas retóricas como meridianos y hegemonías. Se trata del reconocimiento de un tronco común al idioma del que se sienten ramas legítimas tanto los hombres que escriben en Madrid y en Barcelona, como los que lo hacen en México o en Santiago de Chile, en Buenos Aires, o aquí mismo.

PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA Y LA CULTURA HISPANOAMERICANA

QUIZÁ algún día sea lugar común afirmar que una de las más vivas utopías de esta América hispánica en el siglo XX consistió en proclamar la originalidad de su cultura. Quizá algún día se señale todo lo que esa actitud contiene de error, de limitaciones, de ilusión tenazmente alimentada. Este no es el momento de hacerlo. Hoy parece ineludible para todo el que piense desde nuestra América —como la nombró para siempre Martí— afirmar su realidad cultural. Ello no significa, es claro, sostener que la cultura hispanoamericana es un hecho acabado; ni significa, tampoco, defender ciegamente una autonomía que no existe ni puede existir. Significa, eso sí, advertir que es posible postular ya la unidad de una cultura que en siglo y medio de existencia independiente ha logrado expresiones propias de indudable jerarquía.

En muchas ocasiones han sido señaladas aquellas circunstancias históricas en las que apoya la América hispánica su unidad cultural. Una de las exposiciones más lúcidas de estos últimos años es la del sociólogo Roger Caillois quien ha indicado estas cinco:

A) En América (dice), cualesquiera que sean las diferencias entre las civilizaciones originarias o las actuales condiciones de existencia, materiales y espirituales, no hay duda que, *históricamente*, el hemisferio recibió de golpe los cuatro elementos que forman la tradición europea¹; los heredó, además, como mezcla homogénea, en tanto que esa mezcla no fue nunca tan igual y fundida en Europa, porque a veces determinado elemento, más acentuado en un país, faltaba en otro.

B) Las colonias americanas (...) se hicieron independientes, y su liberación, es decir, la toma de conciencia y la autonomía de estos países, fue verdaderamente un fenómeno americano continental, en el pleno sentido de la palabra, en tanto que en Europa las naciones llegaron al estado nacional al cabo de muchos siglos.

C) Un tercer carácter parece igualmente determinar para América una vida supranacional que no existe en Europa (...): la fiesta en que se conmemora el descubrimiento de América. Esta solemnidad, verdadera fiesta americana, me hace lamentar vivamente que en Europa no exista una fiesta europea.

De *Número* (Montevideo), año 1, N° 2, mayo-junio 1949, pp. 145-151.

D) Esta solidaridad se encuentra reforzada por el estado lingüístico: en Europa, los idiomas coinciden más o menos con las naciones. El idioma es, por tanto, un principio de nacionalidad. En América hay muchos menos idiomas que Estados. El idioma, pues, no es un elemento de incomprensión o de separación.

E) América fue poblada por emigrados (...). Los emigrados, por definición, son —en el sentido propio del término— aventureros que lo dejaron todo tras sí, hasta su patria, de modo que en América la idea de nación se encuentra por completo desprendida de todo carácter tradicional y hereditario.

Es claro que los términos de esta interpretación pueden discutirse —y de hecho han sido debatidos². Pero cualquier rectificación o ajuste de su enfoque, cualquier cambio de acento en la conclusión, no afecta la verdad esencial de su contenido. Y hasta aquellos que (como Germán Arciniegas) consideran la cultura en términos no exclusivamente intelectuales y prefieren proyectar hacia el futuro la esperanza de una cultura americana integral, no dejan de subrayar —y en los términos más entusiásticos a veces— la realidad cada día creciente de esa cultura³.

Uno de los que más lucharon para convertir en vivencias colectivas estos problemas, fue don Pedro Henríquez Ureña (1884-1946). En casi medio siglo de ininterrumpida labor, este ilustre dominicano dedicó sus mejores esfuerzos de humanista a examinarlos, a difundirlos y —si era necesario— a crearlos. Toda su obra está orientada en ese sentido. Lo declara sutilmente el título de uno de sus mejores libros: *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* (1928). Lo certifican esas dos luminosas síntesis que cosechan el fruto de los últimos años de su vida: *Las corrientes literarias en la América hispánica* (1945) y la *Historia de la cultura en la América hispánica* (1947). Y esa *Biblioteca Americana*, cuyo desarrollo orgánico proyectara antes de su muerte y que se publica en memoria suya: ambicioso, generoso intento de abarcar todo lo que América ha producido intelectualmente desde sus orígenes precolombinos hasta las obras de nuestros mayores⁴.

La imagen de P.H.U. que estos trabajos comunican parece bastante distinta a la que sus otras publicaciones proponían. Antes de 1945 se presenta como un extraordinario erudito, igualmente versado en *La versificación irregular en la poesía castellana* como en los antecedentes daneses de *Hamlet*; en *Las letras coloniales en Santo Domingo* como en el sentimiento de las flores en la poesía de Rioja. Sus obras testimonian una erudición que Ezequiel Martínez Estrada caracterizó con estas claras palabras: "Sabía muchas cosas de meditar y de contar, todas nobles y verídicas, recolectadas en los lugares más altos y casi inaccesibles de la sabiduría, pero sobre todo las sabía bien (...)"⁵; una erudi-

ción, minuciosa y delicada, que al desplegarse en la bibliografía relevada por Julio Caillet-Bois abarca un panorama continental⁶. Pero una erudición que revelaba (que parecía revelar) una mentalidad preocupada por el detalle menudo, por la investigación filológica o histórica más especializada.

Es claro que si se estudia bien cualquiera de sus trabajos de menuda erudición —y no hay texto de P.H.U. que no exija ser leído con devota atención— se advierte pronto que el escrupuloso conocimiento del detalle va acompañado del también escrupuloso conocimiento del conjunto en que se inscribe, significativamente, ese detalle, de tal modo que podría afirmarse (explotando una metáfora tradicional) que la mentalidad de P.H.U. estaba capacitada para describir el árbol sin dejar por eso de captar todo el bosque.

Toda esta labor —ahora resulta claro— era preparatoria. Preparatoria no en particular de estas síntesis finales —como la labor que realiza un investigador al acumular sin pausa fichas para un trabajo determinado—, sino, principalmente, preparatoria del enfoque lúcido y totalizador de América que logró P.H.U. Un enfoque que no pierde la nitidez aunque el panorama abarcado sea inmenso y se dilate sobre un continente que se desplaza a lo largo de cinco siglos. Es la calidad inusual de este enfoque lo que debe subrayarse ante todo. Porque P.H.U. veía claro y veía bien.

Esta minuciosidad, esta agudeza para la percepción de cada elemento, comparable a la de los pintores flamencos de interiores, puede despistar al lector especializado, haciéndole creer que P.H.U. intenta competir con la enciclopedia y que sus obras, en las que hay tanto menudo y sabroso detalle, tanta pista para el estudioso, pretenden vanamente agotar sus temas. Y desde ese punto de vista un sociólogo le reprochará no haber ahondado más (por ejemplo) en el complejo problema de la mezcla de razas en el Brasil; mientras que un musicólogo le censurará (por ejemplo) no haber discernido con suficiente claridad la naturaleza del aporte negro a la música americana; y algún uruguayo le reprochará (por ejemplo) su injusticia al no conceder a Eduardo Acevedo Díaz más espacio en su reseña de la novela realista. Pero hay que reconocer que todos estos reparos —aunque justos en sí— están desenfocados. Porque P.H.U. era un hombre demasiado consciente de lo que es una especialidad y demasiado especialista a su vez en filología y lingüística para no saber a lo que se exponía con síntesis tan radicales. Pero prefirió incurrir en omisiones ocasionales para no perder la visión del conjunto; para poder, en fin, acentuar la unidad de la cultura americana, la unidad de nuestra literatura; para convertir ambas obras en lo que son sin disputa: un instrumento indispensable de trabajo.

Uno de los aportes más felices de estos dos libros consiste en iluminar vivamente las conexiones entre las corrientes literarias y las obras a lo largo de cinco siglos de historia cultural hispanoamericana. De su estudio se desprende, confirmada hasta en las menudas circunstancias, esa “identidad cronológica sorprendente” de la que hablaba ya el crítico. Y al vincular libros y personalidades que se consideran generalmente por separado, se gana una mejor perspectiva y se afina la valoración de cada individualidad. Así, por ejemplo, resulta más evidente la importancia continental de *Tabaré*, al ser inscrito en un ciclo de literatura de culto al indígena, en el que sobresalen, pero sin igualarlo, *Cumandá* de Juan León Mera, *Enriquillo* de Manuel de Jesús Galván y las *Fantasías indígenas* de José Joaquín Pérez. Así, también, resulta mejor iluminado todo el modernismo si se deslindan, como P.H.U. propone, las sucesivas generaciones con las que enriquece su fisonomía —desde la de González Prada y Zorrilla de San Martín, que marca la transición con el romanticismo, hasta la de Herrera y Reissig y Amado Nervo, con la que se señala el pasaje a formas más nuevas. No en balde P.H.U. insistía siempre en la necesidad de establecer tablas de valores hispanoamericanos. Esas tablas, finamente trazadas por él, sustentan la estructura de sus obras.

También nos hace percibir P.H.U., orgánicamente, todo el proceso de la cultura hispanoamericana; todo el proceso de su evolución literaria. Desde el primer instante en que su descubrimiento deslumbra y genera mitos en la Europa del Renacimiento (Moro, Campanella, Montaigne, Shakespeare, Lope de Vega, acusan el hechizo) hasta aquel en que pronuncia con Andrés Bello su (prematura) declaración de independencia intelectual, o aquel otro en que logra con el fecundo movimiento modernista una auténtica expresión literaria.

Ya en 1926, en una célebre conferencia, había indicado P.H.U. las principales etapas de esa busca y conquista de la expresión propia. Allí había señalado las distintas fórmulas por las que el hombre hispanoamericano creyó lograr su originalidad: exaltación de la naturaleza (“La literatura descriptiva habrá de ser, pensamos durante largo tiempo, la voz del Nuevo Mundo”); del indígena (“¡Ir hacia el indio! Programa que nace y renace en cada generación, bajo muchedumbre de formas, en todas las artes!”); del criollo (“El movimiento criollista ha existido en toda la América española con intermitencias, y ha aspirado a recoger las manifestaciones de la vida popular, urbana y campestre, con natural preferencia por el campo”); para concluir definiendo implícitamente su propia posición: “Existe otro americanismo, que evita al indígena, y evita el criollismo pintoresco, y evita el puente intermedio de la era colonial, lugar de cita para muchos antes y después de Ricar-

do Palma: su precepto único es ceñirse siempre al Nuevo Mundo en los temas, así en la poesía como en la novela y el drama, así en la crítica como en la historia”⁷.

Al ir madurando el tema, al ahondar hasta el menor aspecto el conocimiento de la literatura hispanoamericana, la tesis de P.H.U. se ha visto reforzada ampliamente. A los seis grandes escritores americanos que en 1926 señalaba como esenciales —Bello, Sarmiento, Montalvo, Martí, Darío, Rodó—, ha podido ahora sumar un González Prada o un Hostos, un Varona o un José Hernández. Y ha podido indicar la línea personal americana de todo un movimiento o de una corriente, al caracterizar, por ejemplo, la fisonomía del romanticismo en América. Y ha podido escindir en dos las generaciones románticas, en dos las modernistas⁸. Ha logrado, en fin, la presentación de algunos escritores en términos sobrios y a la vez ajustados, que no omiten nada esencial, como sucede en el caso de Sarmiento, en el de Martí, en el del mismo Rodó.

Por eso hoy sigue pareciendo tan vivo el mensaje con que concluía su citada conferencia:

... no hay secreto de la expresión sino uno: trabajarla hondamente, esforzarse en hacerla pura, bajando hasta la raíz de las cosas que queremos decir; afinar, definir, con ansia de perfección. El ansia de perfección es la única norma. Contentándonos con usar el ajeno hallazgo, del extranjero o del compatriota, nunca comunicaremos la revelación íntima; contentándonos con la tibia y confusa enunciación de nuestras intuiciones, las desvirtuaremos ante el oyente y le parecerán cosa vulgar. Pero cuando se ha alcanzado la expresión firme de una intuición artística, va en ella no sólo el sentido universal, sino la esencia del espíritu que la poseyó y el sabor de la tierra de que se ha nutrido.⁹

El examen de P.H.U. se detiene en la cuarta década de este siglo¹⁰. Pero quien arroje una mirada sobre el panorama actual de la literatura hispanoamericana no dejará de advertir cómo esa busca de la expresión propia continúa tenazmente; cómo esa busca alimenta, secreta o visiblemente, la obra de un Germán Arciniegas, de un Borges, de un Pablo Neruda, de un Martínez Estrada, de un Alfonso Reyes; toda la labor, en fin, de ese humanista impar que fue don Pedro Henríquez Ureña.

NOTAS

¹ Estos cuatro elementos a que alude Caillois son: a) La civilización griega. b) La civilización romana. c) La civilización cristiana. d) La noción del honor, que es herencia de los bárbaros. Los tres primeros habían sido señalados ya por Paul Valéry. El cuarto lo agrega Caillois.

² La exposición de Caillois, y el debate subsiguiente, aparecen registrados en las páginas 83-103 del N° 86 de la revista *Sur*: “¿Tienen las Américas una historia común?” (Buenos Aires, noviembre de 1941). P.H.U., que intervino en la discusión, apoyó a Caillois señalando como otra circunstancia capital “cómo ciertos fenómenos sociales y políticos ocurren en la América Latina con una identidad cronológica sorprendente”. Esta posición afirmativa fue atemperada por Germán Arciniegas y totalmente negada por Carlos Cossio quien aportó como testimonio las palabras de Edmundo O’Gorman: “no hay más unión fundamental en América que la que se deriva de una cultura común con Europa y que dimana de unos cuantos principios esenciales”. No debe olvidarse que este debate fue realizado hace unos ocho años: el 13 de octubre de 1941, para ser precisos. Desde entonces la realidad de una cultura hispanoamericana parece haberse acentuado por un mejor conocimiento recíproco, por una conciencia más vigilante de sus problemas.

³ Una vez que los problemas, que las cosas de América, ha dicho Arciniegas, se van conociendo, son algo tan impresionante, todo es de naturaleza tan avasalladora, de una calidad tan extraordinariamente rica, que fatalmente el hombre tiene que inclinarse ante esa realidad portentosa. Y de ahí nace la cultura, sin que el hombre se lo proponga. (V. *op. cit.*, p. 102.)

⁴ En el año académico de 1940-1941, P.H.U. dictó, en inglés y en la cátedra Charles Eliot Norton de la Universidad de Harvard, una serie de ocho conferencias sobre literatura hispanoamericana. Después de dos años y medio de elaboración las publicó, en inglés también, bajo el título de *Literary Currents in Hispanic America* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1945). Este libro tuvo poca circulación en nuestras tierras. Ahora ha sido cuidadosamente vertido al castellano por Joaquín Díez-Canedo y publicado en México por el Fondo de Cultura Económica. La misma editorial dio a conocer en 1947 la *Historia de la cultura en la América hispánica*, síntesis y ampliación de la obra precedente. La *Biblioteca Americana*, cuyo plan y catálogo presentara en un folleto Camila Henríquez Ureña, ha publicado hasta la fecha diez títulos, todos bajo el sello editorial del F.C.E. y homogéneos en la pureza de sus textos, en la erudición de sus notas críticas, en la sobriedad de su presentación material.

⁵ V. “Homenaje a Pedro Henríquez Ureña” en el N° 141 de *Sur*, Buenos Aires, julio de 1946.

⁶ Esta bibliografía puede verse en la *Revista de Filología Hispánica*, Buenos Aires, 1946, año VIII, pp. 196-210, y, ampliada, en *Letras*, Buenos Aires, 1946, año I, N° 4, pp. 79-102. (Una observación: ninguna de ambas publicaciones registra donde corresponde el volumen *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*, Buenos Aires: Babel [1928], aunque lo mencionan ocasionalmente.)

⁷ V. "El descontento y la promesa" en *Seis ensayos...*, pp. 11-35.

⁸ En una nota aparecida en la revista *Realidad*, Enrique Anderson Imbert revela sagazmente un cambio de posición de P.H.U. frente al romanticismo americano. En 1926 (época de *Seis ensayos...*) sólo acepta algunos valores: Sarmiento, *Martín Fierro*. En 1945 (con las *Literary Currents...*) prefiere la primera generación modernista a los románticos. En 1943 (en carta personal a E.A.I.) establece una mejor valoración de la segunda generación romántica frente a los modernistas. (*V. Realidad*, N° 12, Buenos Aires, noviembre-diciembre 1948, pp. 354-356.)

⁹ Ver *Seis ensayos...*, p. 41. (No debe olvidarse, por otra parte, que las conferencias que dieron origen a *Las corrientes literarias* fueron anunciadas bajo el título de *En busca de nuestra expresión*.)

¹⁰ En la "Introducción", P.H.U. declara que "los nombres de poetas y escritores citados los escogí como ejemplos de esas corrientes, pero no son, en rigor, los únicos que podrían representarlas. Ello explicará muchas omisiones, especialmente en nuestro siglo (...) Debo advertir que ninguna omisión responde a un propósito crítico. Sin embargo, no es posible dejar de señalar que, en muchos casos —aun los de mera enumeración—, los nombres escogidos no parecen siempre ejemplares. Y son esas menciones (u omisiones) las que, inevitablemente, condicionarán en muchos casos el juicio personal sobre esta obra.

LA POESÍA DE MARTÍ Y EL MODERNISMO

EXAMEN DE UN MALENTENDIDO

UN PRECURSOR del modernismo, un post-romántico, un poeta absolutamente original y único. Quienes recorran la frondosa y reiterativa bibliografía martiana no podrán no encontrar esas fórmulas que pretenden fijar la naturaleza de su poesía y su ubicación en las letras hispánicas. Cada uno de los defensores de las distintas posturas no deja de encarar el problema en su totalidad, considerando también lo que partidarios de tesis contrarias han dicho y balanceando contra ellas su propia definición. El problema —mucho me temo— está empezando a parecer académico: un *sujet de dissertation*, como las festejadas comparaciones entre Corneille y Racine o entre Don Quijote y Hamlet.

¿Por qué volver entonces a plantearlo? Por la convicción de que un repaso ordenado del problema —un repaso que tenga en cuenta los principales trabajos críticos y, también, la poesía de Martí; un repaso que no pretenda originalidad (pero tampoco la evite)— puede contribuir a la determinación de los aspectos profundos del problema. Vale decir: al relevamiento de sus raíces críticas y no de su superficie más o menos anecdótica, más o menos casual. Se puede llegar, así, a fijar los límites exactos de la cuestión; se puede ilustrar, de paso, algunas confusiones habituales de la crítica literaria hispanoamericana.

PRIMERA PARTE: LA CRÍTICA

I

La obra lírica de Martí aparece en las historias literarias más corrientes inscrita en el movimiento que se llama modernismo; Martí resulta un *Precursor*. Junto a él se alzan en América algunos nombres (Manuel Gutiérrez Nájera, Salvador Díaz Mirón, José Asunción Silva, Julián del Casal y algún otro); inmediato en la sucesión poética aparece el gran nombre de Rubén Darío que logra cubrir el horizonte y teñirlo

De *Número* (Montevideo), año 1, N°s 5-22, enero-marzo 1953, pp. 33-67.

de modernismo. Luego vienen: Amado Nervo, Luis G. Urbina, Leopoldo Lugones, Julio Herrera y Reissig y otros, en América; Miguel de Unamuno, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez en España. La más consultada crítica se ha acostumbrado a ordenar esa sucesión cronológica tomando como punto de referencia a Rubén Darío y su vasta obra resonante. Con él se impone el modernismo. Quienes lo anteceden inmediatamente son precursores; quienes lo siguen (aunque no por sus huellas y, a veces, lejos de las mismas) son postmodernistas o epígonos¹. La clasificación es cómoda y simétrica. Satisface al ojo y a la geometría. Pero, ¿es real?

En el caso concreto de Martí, ¿se aclara todo presentándolo como precursor del modernismo? Para contestar esta pregunta más vale examinar el problema desde sus orígenes, desde que aparecen, separados por unos diez años, sus dos volúmenes de poesía: *Ismaelillo* (1882), *Versos sencillos* (1891).

II

Parece todavía insuficiente el material que se ha podido reunir sobre las relaciones (personales, literarias) de Martí con sus más distinguidos coetáneos líricos. Es probable que desde su llegada a México en 1875 haya sido amigo de Gutiérrez Nájera (nacido en 1859 y seis años menor). En 1889 Gutiérrez Nájera publica un artículo elogiando con emoción *La Edad de Oro* ("¡Qué obra tan buena y qué buena obra es *La Edad de Oro*!"). En ocasión de un nuevo viaje del poeta cubano a México (1893), éste dedica unos versos a Cecilia Gutiérrez Nájera y Maillafert. Allí pueden subrayarse (con Eugenio Florit) algunos hallazgos poéticos: *Música azul* y *clavellín de nieve*, dice dando razón a los que lo llaman anunciador del modernismo. Estas circunstancias (y alguna otra, menor, que omito) documentan una amistad pero nada explican de sus relaciones literarias.

Menos aún puede decirse de Salvador Díaz Mirón (del mismo año que Martí). Se sabe que coincidieron en México, en 1875, que hay cartas de Martí al poeta mexicano (que no han sido publicadas) y que Díaz Mirón creía a Martí "un gran poeta". La crítica (Lazo, Augier) ha apuntado semejanzas entre algunos poemas de ambos pero no bastan para iluminar profundamente la relación. De Asunción Silva (de 1865 y doce años menor) se ha escrito que "conservaba como un devocionario el diminuto *Ismaelillo*" que le había sido dedicado por el propio Martí. Lo que sólo aclara una sentida admiración².

El propio Martí ha señalado la inexistencia de todo contacto personal con su coterráneo Julián del Casal (diez años menor). En un artículo necrológico (publicado en *Patria*, 1893), Martí no sólo lamenta

no haberlo conocido; también caracteriza agudamente su poesía, sin dejar de apuntar la (para él) debilidad intrínseca:

De él se puede decir que, pagado del arte, por gustar del de Francia tan de cerca, le tomó la poesía nula, y de desgano falso e innecesario, con que los orífices del verso parisiense entretuvieron estos años últimos, el vacío ideal de su época transitoria. En el mundo, si se le lleva con dignidad, hay aún poesía para mucho; todo es el valor natural con que se encare y dome la injusticia aparente de la vida; mientras haya un bien que hacer, un derecho que defender, un libro sano y fuerte que leer, un rincón del monte, una mujer buena, un verdadero amigo, tendrá vigor el corazón sensible para amar y loar lo bello y ordenado de la vida, odiosa a veces por la brutal maldad con que suelen afearla la venganza y la codicia. El sello de la grandeza es ese triunfo. De Antonio Pérez es esta verdad: "Sólo los grandes estómagos digieren veneno".

Al limitarlo, con tan delicada censura, Martí contribuye a explicar su propio credo poético, su propia actitud de poeta. Pero no todo es señalar implícitamente las diferencias; hay también algo que es más importante y que merece citarse una vez más:

en América está ya en flor la gente nueva, que pide peso a la prosa y condición al verso y quiere trabajo y realidad en la política y en la literatura. Lo hinchado cansó, y la política hueca y rudimentaria, y aquella falsa lozanía de las letras que recuerda los perros aventados del loco de Cervantes. Es como una familia en América esta generación literaria, que principió por el rebusco imitado, y está ya en la elegancia suelta y concisa, y en la expresión artística y sincera, breve y tallada, del sentimiento personal y del juicio criollo y directo. El verso, para estos trabajadores, ha de ir sonando y volando. El verso, hijo de la emoción, ha de ser fino y profundo, como una nota de arpa. No se ha de decir lo raro, sino el instante raro de la emoción noble y graciosa.

Lo que Martí apunta allí, con penetración que anticipa y supera anchamente a la de muchos de sus críticos, es la existencia de una nueva actitud literaria, una actitud que supone una nueva generación que busca una nueva concepción de lo poético (y de lo político, tan importante para Martí), que apunta hacia una temática renovada, hacia una sensibilidad original. Una generación y no una escuela poética; una actitud sentida y expresada por muchos sin sujeción a normas o academias, vivida simultáneamente y, tal vez, independientemente.

Esas palabras de Martí son, en cierto sentido, el balance de la generación que precede a Darío, su generación. Y también el balance de su propia poesía, realizado cuando está por clausurarse (por mano de la muerte) la obra de casi todos. Es lástima que no se hayan escuchado más³.

En la *Vida de Darío escrita por él mismo* (dictada en Buenos Aires, 1912) se narra el encuentro con Martí, en Nueva York, 1893. Gonzalo de Quesada lo viene a buscar al hotel en que se hospedaba diciéndole que el "Maestro" deseaba verlo cuanto antes y que lo esperaba esa misma noche en Harmand Hall.

Yo admiraba altamente el vigor general de aquel escritor único, a quien había conocido por aquellas formidables y líricas correspondencias que enviaba a diarios hispanoamericanos como *La Opinión Nacional* de Caracas; *El Partido Liberal*, de México, y, sobre todo, *La Nación*, de Buenos Aires. Escribía una prosa profusa, llena de vitalidad y de color, de plasticidad y de música. Se transparentaba el cultivo de los clásicos españoles y el conocimiento de todas las literaturas antiguas y modernas; y, sobre todo, el espíritu de un alto y maravilloso poeta. Fui puntual a la cita, y en los comienzos de la noche entraba en compañía de Gonzalo de Quesada por una de las puertas laterales del edificio en donde debía hablar el gran combatiente. Pasamos por un pasadizo sombrío; y de pronto, en un cuarto lleno de luz, me encontré entre los brazos de un hombre pequeño de cuerpo, rostro de iluminado, voz dulce y dominadora al mismo tiempo, y que me decía esta única palabra: "¡Hijo!".

Más adelante completa Darío el retrato y el juicio con esta evocación:

Allí [en casa de una amiga del poeta] escuché por largo tiempo su conversación. Nunca he encontrado, ni en Castelar mismo, un conversador tan admirable. Era armonioso y familiar, dotado de una prodigiosa memoria, y ágil y pronto para la cita, para la reminiscencia, para el dato, para la imagen. Pasé con él momentos inolvidables, luego me despedí. Él tenía que partir esa misma noche para Tampa con objeto de arreglar no sé qué preciosas disposiciones de organización. No lo volví a ver más.⁴

Cuando lo conocí, Darío (catorce años menor) ya era el poeta de *Azul...* (1888 y 1890), el que habría de imponer en todo el mundo de habla hispánica el modernismo. Su encuentro con Martí es lo suficientemente fugaz (aunque simbólico y arreglado de mano maestra por el destino) como para no permitir ninguna conjetura. Lo que dice Darío de Martí ("el espíritu de un alto y maravilloso poeta", y no la obra) parece reticente y, además, está visto con la perspectiva que ya le daban los años. Sin embargo, esta visión totalizadora y más personal que literaria tiene menos interés que la que surge del cotejo de textos anteriores del mismo Darío. Entre otras cosas, tiene el defecto de haber

sido dictada cuando Darío todavía no conocía bien la obra lírica de Martí⁵.

El primer artículo que Darío dedica a Martí se publica en *La Nación* de Buenos Aires en 1895, en ocasión de la muerte del poeta cubano. Darío llama a Martí genio y superhombre; elogia su visión de los Estados Unidos y la compara, con ventaja, con la que entonces ofrecían Paul Bourget y Groussac. Pero lo que, sin duda, más impresionaba a Darío en Martí era el gran prosista:

tenía que vivir, tenía que trabajar, entonces eran aquellas cascadas literarias que a estas columnas venían y otras que iban a diarios de México y Venezuela. No hay duda de que ese tiempo fue el más hermoso tiempo de José Martí. Entonces fue cuando se mostró su personalidad intelectual más bellamente. En aquellas kilométricas epístolas, si apartáis una que otra rara ramazón sin flor o fruto, hallaréis en el fondo, en lo macizo del terreno, regentes y ko-hinoos.

Allí aparecía Martí pensador, Martí filósofo, Martí pintor, Martí músico, Martí poeta siempre.

Al fin, un poco más adelante, habla de su poesía:

Y era poeta; y hacía versos.

Sí, aquel prosista que siempre fiel a la Castalia clásica se abrevó en ella todos los días, al propio tiempo que por su constante comunión con todo lo moderno y su saber universal y políglota, formaba su manera especial y peculiarísima, mezclando en su estilo a Saavedra Fajardo con Gautier, con Goncourt —con el que gustéis, pues de todo tiene—; usando a la continua del hipérbaton inglés, lanzando a escape sus cuádrigas de metáforas, retorciendo sus espirales de figuras; pintando ya con minucia de prerrafaelista las más pequeñas hojas del paisaje, ya a manchas, a pinceladas súbitas, a golpes de espátula, dando vida a las figuras; aquel fuerte cazador hacía versos, y casi siempre versos pequeñitos, versos sencillos —¿no se llamaba así un librito de ellos?—, versos de tristezas patrióticas, de duelos de amor, ricos de rima o armonizados siempre con tacto; una primera y rara colección está dedicada a un hijo a quien adoró y a quien perdió por siempre: "Ismaelillo".

Los *Versos sencillos*, publicados en Nueva York en linda edición, en forma de eucologio, tienen verdaderas joyas. Otros versos hay, y entre los más bellos "Los zapatitos de rosa". Creo que como Banville la palabra "lira", y Leconte de Lisle la palabra "negro", Martí la que más ha empleado es "rosa".

Es notable el contraste entre la caracterización viril y acertada de la prosa de Martí y la indisimulable condescendencia (e injusticia) con que Darío alude a la obra lírica. Una confidencia posterior del crítico despeja la incógnita; al comentar en 1913 los *Versos libres* escribe Darío:

Cuando al saberse la noticia de su muerte, en el campo de batalla, escribí en *La Nación* su necrológica —que forma parte de mi libro *Los raros*— yo no conocía sino muy escasos trabajos poéticos de Martí. Por eso fue mi juicio somero y casi negativo en cuanto a aquellas relativas facultades.

Pero aun sin la confidencia, en la reticencia, en la frivolidad involuntaria, en el error con que caracteriza Darío a Martí, ya resultaba evidente su poca familiaridad; y hasta los mismos versos inéditos que inserta en su artículo (las *Rimas*) muestran a un Martí cortesano y madrigalesco, un poeta que justifica el calificativo de juguete con que Darío se refiere a una de sus composiciones⁶.

Recién en 1913, cuando recibe la colección póstuma de *Versos libres*, puede reconocer Darío la calidad lírica de Martí. Examina entonces, en artículos publicados en *La Nación*, la obra poética martiana. Después de la confidencia sobre el artículo necrológico, Darío apunta algunas calidades en la obra de Martí que merecen examinarse. El *Ismaelillo* le parece un “minúsculo devocionario lírico, un Arte de ser Padre, lleno de gracias sentimentales y de juegos poéticos”.

De los *Versos sencillos* escribe:

La sencillez de Martí es de las cosas más difíciles, pues a ella no se llega sin potente dominio del verbo y muchos conocimientos. [¡Qué distinto de aquello de: “versos pequeñitos, versos sencillos”!] ¡Con decir que en determinados poemas el verso menor privado del consonante se ha creído en Francia recientemente invención y originalidad de tal notorio “unanimista”! El capricho del gran cubano, en rima y ordenación, es de lo más ordenado y de base clásica, y en señalados puntos, reminiscencia de sus relaciones con el parnaso inglés. Un profano —y profanos ilustrados, que los hay— confundiría tales redondillas con la manera de Campoamor, pongo por ejemplo; pero la personalidad se descubre en seguida por la comparación, por el inesperado adjetivo, por un hervor de tierra cálida y un relámpago que en seguida se revelan. [¿Dónde están ahora aquellas joyas, aquellas rosas, aquellos juguetes?]

Y también:

El vasto patriota fue un formidable amante. Su lenguaje pasional no es el de los corrientes madrigales, sino el de la misma vida. La naturaleza es su cómplice. Las cosas más comunes le sirven poéticamente. Y narra en verso, con la sencillez de la prosa de los sucesos usuales; más con cuánta emoción comunicativa.

Es de una concisión, de un vigor, de una potencia poética en verdad admirables. El idioma se flexibiliza con la facilidad expresiva. Era aquél un lirio natural, y si su prosa contiene muy a menudo versos, por sus

versos corren cristalinas y fluyentes linfas de prosa armoniosa. Y por todo, un estremecedor aliento romántico que anima doblemente lo real de la visión o del recuerdo.

Al referirse a los *Versos libres* no pierde ocasión de aclarar el doble sentido del título:

Versos libres, es decir, los versos blancos castellanos, sin consonancia, que generalmente se han prestado a bizarrías clásicas, en los Moratines, en los Núñez de Arce, o en los Menéndez Pelayo —para hablar de los mayores—, y versos libres, es decir, de un hombre de libertad, versos del cubano que ha luchado, que ha vivido, que ha pensado, que debía morir por la libertad.

Y pronuncia entonces Darío palabras que no han dejado de escucharse:

¿No se diría un precursor del movimiento que me tocara iniciar años después? Estos *Versos libres* fueron escritos en 1882, y han permanecido inéditos hasta ahora. Versos de sufrimiento y de anhelo patriótico, versos de fuego y de vergüenza, versos de quien debía caer en una hora futura de la guerra, dando sangre y vida por el ideal de su Estrella solitaria. Versos de martirio, de recuerdos amargos. ¿No había llevado el apóstol cadena de presidiario en lo florido de su juventud? Y canta en el verso libre clásico, harto conocido para su cultura, en un verso libre impecable de cesuras y lleno de gallardías y bizarrías; mas un verso libre renovado, con savias nuevas, con las novedades y audacias de vocabulario, de adjetivación, de metáfora, que resaltan en la rítmica y soberbia prosa martiana.⁷

Toda la apreciación crítica es sutil y profunda; señala (y describe) valores esenciales en la poesía de Martí. Pero le cuelga el mote de precursor que origina tantos malentendidos y que parece inaugurar el ciclo de la confusión.

Este somero examen permite adelantar alguna conclusión. Es evidente que (como también señala Iduarte) Martí no pudo influir poéticamente en Darío. Cuando Darío leyó realmente a Martí en 1913, su propia obra estaba completamente formada; ya había cumplido su ciclo poético, desde la segunda edición de *Azul...* (1890) hasta *Cantos de vida y esperanza* (1905) y *Poema del otoño* (1910), pasando por las dos ediciones (1896, 1901) de las reveladoras *Prosas profanas*. El valor de precursor que le asignó (sin calificaciones iluminadoras) no podría llevar entonces implícito el de Maestro. Martí preocupó algunos temas y algunos motivos y algunos ritmos que luego haría suyos Darío. Eso y nada más. Pero del punto de vista de su poesía (que es el que en definitiva cuenta) Martí hizo mucho más. Hizo todo por lo que importa todavía y siempre⁸.

La historia se repite (o se agrava) con los otros poetas del modernismo. No sólo no influyó Martí en ellos; fue también desconocido por muchos (Julio Herrera y Reissig, por ejemplo); entre quienes conocieron sus versos no faltó algún negador, algún reticente. (Bastaría citar este juicio de Amado Nervo, escrito en 1896: "Es, por lo contrario, tal forma en él, desaliñada, frecuentemente exótica y aun extravagante. Sus procedimientos literarios son poco armoniosos y aun se distinguen, a veces, por su incoherencia, pero bajo tal desordenado atavío, adivinábase siempre una inspiración poderosa que, bien encauzada, hubiera hecho admirar su hermosura y embelesos"⁹.)

Sin embargo, una resonancia importante puede encontrarse en poetas que no aparecen dócilmente inscritos en el modernismo y que, en más de un sentido, representan una reacción antimodernista o una superación de las formas vacías del mismo. Los más interesantes son, sin duda, Miguel de Unamuno y Juan Ramón Jiménez.

Unamuno (once años menor que Martí) dedicó dos artículos a su obra: uno, de 1919, con el comentario a la edición póstuma de los *Versos libres* (1913); otro, de 1921, sobre su epistolario, también póstumo (tomo XV de sus *Obras completas*). En ellos se encuentran enfoques tan importantes como éste:

Todavía siento resonar en mis entrañas el eco de los *Versos libres* de José Martí que, gracias a Gonzalo de Quesada, pude leer hace unos meses. Pensé escribir sobre ellos a raíz de haberlos leído, cuando mi espíritu vibraba por la recia sacudida de aquellos ritmos selváticos, de selva brava. Mas opté por dejar pasar el tiempo y que la primera impresión se sedimentara y se depurase. Y hoy quiero hablar de ellos.

Los leí dos veces y en voz alta; una de ellas leyéndoselos a un amigo mío ciego y poeta. La oscuridad, la confusión, el desorden mismo de esos versos libres nos encantaron. Esa poesía greñuda, desmelenada, sin afeite, nos traía viento libre de selva que barría el vaho cargado de perfumes afeminados, de salón de esos versos cantables, de vaivén de hamaca, de sonsonete dulzarrón, con que se recrean las señoritas que saben aporrear el piano.

*Dicen buen Pedro, que de mí murmuras
porque tras mis orejas el cabello
en crespas hondas su caudal levanta.*

Y así, como la melena de Martí, son sus versos libres, los más suyos, los más íntimos.

Unamuno apunta allí algo más que una preferencia marcada por los *Versos libres*; apunta el reconocimiento de una voz viril en Martí,

una voz que carece de las amaneradas gracias del peor modernismo y que el propio Unamuno levanta como ejemplo contra éste. Es curiosa esta visión si se la compara con la que, coetáneamente dibujaba Darío. Ella permite anticipar la natural conclusión de que cada uno de estos críticos-poetas veía en Martí lo que más cerca estaba de su propia obra y de su propia actitud.

Pero Unamuno apunta otras cosas, tal vez más importantes:

si es como algunos enseñan que ni lo orgánico brotó de lo inorgánico ni esto es una reducción de aquello, sino ambas diferenciaciones de un estado primitivo de la materia, estado inestable y caótico, es muy fácil que ni el verso sea una sistematización de cierta prosa ritmoide, ni la prosa una reducción del verso —pues hay quienes sostienen que el verso fue anterior a la prosa, porque a falta de escritura se fiaban mejor a la memoria con el ritmo las fábulas, consejos y leyendas— sino que prosa y verso sean diferenciaciones sistematizadas de una forma primitiva de expresión protoplasmática, por decirlo así. Es la forma que representaban los salmos hebraicos, la de Walt Whitman, y también la de los versos libres de Martí. No hay en ellos más freno que el ritmo del endecasílabo, el más suelto, el más libre, el más variado y proteico que hay en nuestra lengua. Y más que un freno es una espuela ese ritmo; una espuela para un pensamiento ya de suyo desbocado.

También hay alguna intuición crítica notable en el artículo sobre el estilo de sus cartas. Aunque periférico al tema de esta nota, merece citarse:

El estilo epistolar de Martí, en el que aparecen de cuando en cuando endecasílabos y octosílabos, es excesivamente elíptico, torturado, recortado y con frecuencia oscuro. A las veces recuerda al de Santa Teresa. Ni está siempre escrito en prosa sino en esa expresión informe, protoplasmática, que precedió a la prosa y al verso. Sus palabras parecen creaciones, actos. Están, desde luego, escritas en una lengua conversacional, pero de uno que habla mucho consigo mismo, son de estilo de monólogo ardoso.

Casi todo esto podría decirse también de una zona, muy importante, de la poesía de Martí.

En suma: Unamuno ve y aplaude (legítimamente) en Martí aquello que es más unamunescos en su obra, aquello por lo que el gran cubano rompe no sólo con el post-romanticismo sino con el decadentismo que contamina tanto esfuerzo modernista. Martí como precursor del modernismo sería, sin duda, un enfoque disparatado para Unamuno. En él reconoce el vasco la estirpe honda y fuerte, visible en su propia obra, en su verso duro y rotundo. Tras las palabras de Unamuno hay el reconocimiento implícito del parentesco, aunque no de magisterio que

la mera cronología demuestra imposible. En una carta a Artemio Precioso resume felizmente su posición Unamuno: "Pienso en Martí que tanto me ha enseñado a sentir, más que a pensar"¹⁰.

El testimonio de Juan Ramón Jiménez (nacido en 1881, casi treinta años después de Martí) es de distinta naturaleza. Se refiere principalmente al efecto que le produjo la primera lectura de Martí (o, tal vez, al recuerdo creado sobre ese efecto):

Desde que, casi niño, leí unos versos de Martí, no sé ya dónde:

*Sueño con claustros de mármol
donde en silencio divino
los héroes, de pie, reposan:
de noche, a la luz del alma,
hablo con ellos: ¡de noche!*

"pensé" en él. No me dejaba. Lo veía entonces como alguien raro y distinto, no ya de nosotros los españoles sino de los cubanos, los hispanoamericanos en jeneral. Lo veía más derecho, más acerado, más directo, más fino, más secreto, más nacional y más universal. Ente muy otro que su contemporáneo Julián del Casal (tan cubano, por otra parte, de aquel momento desorientado, lo mal entendido del Modernismo, la pega) cuya obra artificiosa nos trajo también a España Darío, luego Salvador Rueda y Francisco Villaespesa después. Casal nunca fue de mi gusto. Si Darío era muy francés, de lo decadente, como Casal, el profundo acento indio, español, elemental, de su mejor poesía, tan rica y gallarda, me fascinaba. Yo he sentido y espresado, quizás, un preciosismo interior, visión acaso esquisita y tal vez difícil de un proceso psicológico, "paisaje del corazón", o metafísico, "paisaje del cerebro"; pero nunca me conquistaron las princesas esóticas, los griegos y romanos de medallón, las japonerías "caprichosas" ni los hidalgos "edad de oro". El Modernismo, para mí, era novedad diferente, era libertad interior. No, Martí fue otra cosa, y Martí estaba, por esa "otra cosa", muy cerca de mí. Y, cómo dudarlo, Martí era tan moderno como los otros modernistas hispanoamericanos.

Poco había leído yo entonces de Martí; lo suficiente, sin embargo, para entenderlo en espíritu y letra. Sus libros, como la mayoría de los libros hispanoamericanos no impresos en París, era raro encontrarlos por España. Su prosa, tan española, demasiado española acaso, con escaso de jiro clasicista, casi no la conocía.

Otra vez, como en el caso de Unamuno, puede advertirse la visión de Martí como despegado del núcleo modernista y hasta opuesto a ellos (y en este caso, subrayada nítidamente la modernidad del poeta); otra vez, el reconocimiento de los valores que preanunciaban los mismos de Jiménez, hasta en la elección de los versos citados¹¹.

No cabe hablar en ninguno de los dos casos estudiados de magisterio poético. Tanto Unamuno como Jiménez son explícitos al respecto. Pero sí cabe hablar de otra cosa: de la virtud de Martí de despertar resonancias y reconocimientos, de mostrarse su poesía inscrita en una línea poética que, para muchos, parece indicar la buena ruta. Lo que esto significa profundamente se verá luego.

V

La frase de Darío ("¿No se diría un precursor del movimiento que me tocara iniciar años después?") hizo fortuna entre los críticos. Aunque no todos se redujeron a contemplar (y repetir) el concepto sin profundizar sus equívocos términos, casi todos encararon la ubicación de Martí (lo que Sartre llamaría su *situación*) tomando como punto de referencia la obra y el movimiento realizados por Darío. Uno de los que con mayor precisión intentó ubicar a Martí fue Federico de Onís en 1934. Sus palabras merecen transcribirse:

Martí es uno de los escritores más profundamente originales que hasta ahora ha producido América. Aunque su vida atormentada no le permitió la concentración y la quietud necesarias para escribir obras de gran aliento, y la mayor parte de su producción tuvo que ser periodística y de ocasión, hay en sus artículos —la mayor parte escritos para *La Nación*, de Buenos Aires—, en sus prólogos, en sus discursos, una ideología cuajada de chispazos geniales y expresada en uno de los estilos más personales de la literatura castellana. Su poesía —a veces no estimada bastante— no es inferior a su prosa, a pesar de la humildad aparente de sus temas y de sus formas. Desde los endecasílabos "hirsutos" de sus *Versos libres*, obra de juventud, hasta los octosílabos de sabor popular de sus *Versos sencillos*, obra de madurez, el alma ardiente y tierna, delicada y profunda, de Martí, ha dejado en sus versos su más recogida y sincera intimidad. La sencillez y libertad a que aspiró su poesía consistió en dar lo más puro, elevado y complejo de sí mismo, en supremo esfuerzo y originalidad. Por eso su poesía, al parecer tan tradicionalista, tiene muy poco que ver con la retórica de su tiempo, y su originalidad innovadora tampoco basta para encasillarle entre los precursores del Modernismo. El espíritu de Martí no es de época ni de escuela: su temperamento es romántico, lleno de fe en los ideales humanos del siglo XIX, sin sombra de pesimismo ni decadencia; pero su arte arraiga de modo muy suyo en lo mejor del espíritu español, lo clásico y lo popular, y en su amplia cultura moderna donde entra por mucho lo inglés y lo norteamericano; su modernidad apuntaba más lejos que la de los modernistas, y hoy es más válida y patente que entonces.¹²

Originalidad profunda, imposibilidad de encasillarlo como precursor, temperamento romántico y arte moderno (más moderno que el de los modernistas). Esas notas que apunta sagazmente De Onís bastarían para cerrar el debate si no fuera que por su misma capacidad de síntesis expresiva no implicaran, paralelamente, una reticencia, un sobreentendido de cosas esenciales. Al no apoyar cada uno de sus enfoques en los textos necesarios, al no desarrollar algunas excelentes intuiciones, De Onís deja abierto el debate. Por otra parte, hasta el mismo método crítico empleado (el histórico-literario, que discierne escuelas y movimientos, sucesión de rótulos y de actitudes polémicas) contribuyó a fomentar el desenfoque crítico, al hacer prevalecer la condición de antecesor —ya que no de precursor— que tiene Martí con respecto a Darío, sobre su propia condición de creador original de su propia poesía. Es cierto que De Onís se cuida de calificar de premodernista al grupo en que figura Martí (junto a Gutiérrez Nájera, a Díaz Mirón, a Julián del Casal, a José Asunción Silva, a Salvador Rueda, a Leopoldo Díaz y otros), su libro dice, juiciosamente: *Transición del romanticismo al modernismo*. Pero esta misma cautela no disimula, antes subraya, la inadecuación del método crítico.

En las huellas de De Onís, aceptando su método y hasta su nomenclatura, otros han intentado precisar este enfoque del problema. Así, por ejemplo, Eugenio Florit ha escrito en 1941:

Y es que en él, alta arista, que une dos lomas de diferente ladera, viene el Romanticismo a dar últimos gemidos y apóstrofes postreros, para verterse después en el lujo moldeado y exacto del puro verso con que lo moderno se entra por la lírica de los últimos años del siglo XIX. Se me ocurre decir aquí, pues, que en Martí termina lo romántico de escuela poética y comienza lo otro, lo que llegó en Rubén Darío a su más alta cumbre. La evidente dualidad que se observa en la vida de nuestro revolucionario: el aliento romántico y el sentido práctico de la realidad circundante, tienen un equivalente en las dos fases de su poesía. No fue él, desde luego, precisamente un modernista —en lo que para nosotros significa el término como denominación de un movimiento literario— porque estaba haciendo revolución, estaba soñando con liberar a un pueblo y para eso había que ser romántico. O mejor: porque lo era —hijo de su siglo y de su dolor de hombre hambriento de patria libre—, hizo revolución y soñó con libertades. Hace poco tiempo Pedro Henríquez Ureña, en admirable conferencia, se refería a esto. Y nos hacía notar que América no pudo dar más que poesía romántica mientras no terminó el ciclo revolucionario, al lograrse la independencia de sus pueblos. A la única guerra justa, la que se empeña en destruir una tiranía, no se la alienta con estrofas de terciopelo, sino con férreos gritos. Cuando se hace la calma —aunque sea esa calma un

poco turbia de nuestras inquietas repúblicas—, el poeta puede llegar a lo que piensa, después de lo que se vierte en una desordenada forma. Porque Martí no llegó nunca a ese momento de lujo, le vemos a las puertas de la nueva escuela, señalando el camino que otros, más afortunados que él, habían de seguir.

Más adelante, Florit emplea expresiones (“poeta de transición”) que revelan un acuerdo con De Onís y hasta algo más que un acuerdo, como indican estas palabras: “... la poesía de Martí es de tal naturaleza que no podemos encerrarla en los estrechos moldes de una clasificación determinada. Su romanticismo o su modernidad saltan por encima de tales barreras y llegan hasta nosotros siempre frescos, originales siempre”. Pero, aparte tales paráfrasis, lo que aporta Florit (y eso sólo justifica su intento) es la ejemplificación, que faltaba tan lamentablemente en De Onís. Es decir, la señalación precisa y comentada de las distintas voces (o *acentos*, como él prefiere escribir) del poeta. En este sentido, su tarea resulta complementaria de la anterior; aunque tampoco consiga superar (hasta en esto fiel) las limitaciones del método de De Onís¹³.

En otro planteo de síntesis y ubicación (el intentado por Andrés Baudry en su libro *Martí escritor*, 1945), se vuelve a advertir la huella crítica de De Onís y su método. Baudry, después de considerar la nula influencia del poeta sobre los modernistas, escribe:

Martí, pues, se borra de la escena poética, cuando menos en lo visible. Por esto se le llama sólo precursor. El precursor apunta y muere: él apunta y muere para los modernistas, para casi todos los que hacen familia y escuela durante varios años brillantes. Pero ¿esto es definitivo?, ¿es definitiva esta calificación de escuela, temporal, por grande y valioso que sea el modernismo?

Pasa a reconsiderar entonces la opinión de Darío (que lo llama poeta y antecesor), de Unamuno (que declara su magisterio emocional), de Gabriela Mistral (que lo reconoce Maestro), de Juan Ramón Jiménez (que indica las huellas en su propia obra). También considera una hipotética influencia en Antonio Machado. Cita las citadas palabras de De Onís en su *Antología*, y concluye con estas suyas:

¿Cuánto queda de la pega del Modernismo, de las japonerías y las princesas de que se ríe Juan Ramón, y del decadentismo y del pesimismo? Y el entendimiento de Martí por la mejor poesía y la aguda crítica ¿no coincide con la vuelta al folklore, a lo popular que él amó junto a lo clásico? “Su modernidad apuntaba más lejos que la de los modernistas —cree De Onís— y es más válida y patente que entonces.” ¿No lo está siendo más cada día? Martí no es sólo un precursor, que viene y se va. Es el libertador del prosaísmo y la academia. Es el punto de partida

más visible de una gran revolución literaria. Como estuvo y está en el corazón de lo mejor del Modernismo sin escuelas que pudo conocerlo —Darío, Unamuno, Juan Ramón, Gabriela Mistral—, lo está en la de toda verdadera poesía, sobrepasando modas y derrotando cenáculos.

El capitulillo en que Iduarte explana el enfoque se titula, por esto, *Más que un precursor*. Sus palabras (es fácil verificarlo) no superan lo dicho por De Onís y reiteran una misma consideración histórico-literaria¹⁴.

Una conclusión se impone antes de cerrar esta etapa del análisis. La mejor crítica (no la de los veloces manuales) rechaza la calificación de precursor y propone un enfoque que atienda a la originalidad y la importancia intrínseca de la poesía de Martí. Pero no propone una visión crítica que sustituya a la de escuelas o movimientos literarios, a la ordenación por rótulos y por el hilo (azar) cronológico. De tal manera que Martí —precediendo a Darío o siendo sucedido por él— no puede dejar de ser juzgado por esa vecindad inquietante y aunque no se le llame precursor no deja de integrar la cohorte de antecesores. Para superar este planteo hace falta una modificación del método crítico. Conviene empezar entonces por una reconsideración sumaria de la poesía de Martí.

SEGUNDA PARTE: LA POESÍA

I

Quienes clasifican la poesía de Martí ateniéndose a la cronología de composición suelen apuntar tres o cinco etapas que documentan su proceso evolutivo. La verdad de este procedimiento es más externa que interna. De hecho parece más importante un enfoque que atienda a la naturaleza misma de la poesía que Martí produce y no a la sucesión cronológica en que esa varia poesía se alinea. Sobre la consideración de tres o cinco etapas, perfectamente diferenciadas y hasta armoniosamente fechadas, debe primar una ordenación que intente sobre todo la determinación de dos estilos, claramente identificables, de su poesía. El verso de arte mayor y el verso de arte menor escinden y denuncian dos voces. Una es retórica, arrebatada, caudalosa, incoherente, culterana y (aparentemente) romántica. Los *Versos libres* la ponen en evidencia. Otra entronca con lo popular y descansa en seguros efectos musicales, es elíptica pero sin mengua del sentido o de la felicidad expresiva, posee un barroquismo interior que va hasta la raíz y no se distrae en superficies. Se ensaya en *Ismaelillo* pero logra su plenitud —que es la plenitud poética de Martí— en *Versos sencillos*. Ambos estilos co-

existen en un lapso de unos quince años (1880-1895) aunque el segundo acaba por imponerse.

Toda la poesía de Martí anterior a 1881 es prácticamente despreciable. Vale decir: puede abandonarse a los arqueólogos de lo poético o a los biógrafos literarios. Documenta un aprendizaje azaroso e ilustra a un hombre. Pero no es poesía o sólo lo es de manera imperfecta y borrosa, mezcla influencias inconciliables, revela desorientación y balbuceos rítmicos, torpeza o dejadez sintáctica, barroquismo de superficies. “Un sentido poeta”, lo calificó con elogio inconscientemente ambiguo un coetáneo y eso es lo que parece entonces. El propio Martí (no en vano era tan excelente crítico) se ha despejado de ella con estas palabras de 1895 a su amigo y albacea Gonzalo de Quesada: “Versos míos, no publique ninguno antes del *Ismaelillo*; ninguno vale un ápice. Los de después, al fin, ya son unos y sinceros”¹⁵.

Muy otro es el poeta que en 1882 revela *Ismaelillo*. Es un poeta que busca su expresión personal, que ahonda en la cantera de su propio sentimiento, que desdeña (u olvida) gran parte de la caudalosa vena de la poesía de su tiempo. No es todavía un gran poeta, un poeta entero. Quedan huellas de una brusquedad que es inmadurez, de una lucha a brazo partido con el verbo y con el ritmo. Pero hay aciertos. *Penachos vívidos* (por ejemplo) puede ilustrar la voz de ese momento.

Como taza en que hierve
De transparente vino
En doradas burbujas
El generoso espíritu;

Como inquieto mar joven
Del cauce nuevo henchido
Rebosa, y por las playas
Bulle y muere tranquilo;

Como manada alegre
De bellos potros vivos
Que en la mañana clara
Muestran su regocijo,
Ora en carreras locas,
O en sonoros relinchos
O sacudiendo el aire
En crinaje magnífico;—

Así mis pensamientos
Rebosan en mí vívidos,
Y en crespa espuma de oro

Besan tus pies sumisos,
O en fúlgidos penachos
De varios tintes ricos,
Se mecen y se inclinan
Cuando tú pasas ihijo!¹⁶

Otros poemas (*Tórtola blanca*, que es más conocido) muestran lo que Martí tiene de anunciador de Darío; esto:

...Estrecha en su cárcel
La vida incendiada,
En risas se rompe
Y en lava y en llamas;
Y lirios se quiebran,
Y violas se manchan,
Y giran las gentes,
Y ondulan y valsan;
Mariposas rojas
Inundan la sala,
Y en la alfombra muere
La tórtola blanca.

Aunque la conclusión tuerce el rumbo de un poema que parecía meramente descriptivo e introduce esa nota íntima (y también misteriosa) que ya es del mejor Martí:

Yo fiero rehusó
La copa labrada;
Traspaso a un sediento
La alegre champaña;
Pálido recojo
La tórtola hollada;
Y en su fiesta dejo
Las fieras humanas;—
Que el balcón azotan
Dos alitas blancas
Que llenas de miedo
Temblando me llaman.¹⁷

El mejor Martí, incluso el que no rehuye la nota sentimental, la emoción aludida y encerrada en sus términos más directos.

Pero no todos los poemas están en este nivel o se mantienen enteros en él. Abundan las felicidades aisladas; abundan los versos y hasta las estrofas separables. Pero abunda también la significación (poética,

rítmica) que no consigue comunicarse, que aparece envuelta en innecesarias oscuridades.

Coetáneo de este poeta de *Ismaelillo* es el de muchos de los *Versos libres*. Pero aquí se manifiesta la otra voz de Martí: el verso de arte mayor, más tribunicio u oratorio, que arrastra más reminiscencias ajenas (o que parecen tales), que suele incurrir en retórica y desmayar en lo cursi. Martí calificó de *hirsutos* estos endecasílabos sin rima. No siempre son (en el buen sentido) hirsutos. Pero hay que recordar que no fueron revisados por el poeta, que su publicación fue póstuma.

Es posible espigar en ellos algunos versos (y hasta estrofas enteras y aun algún poema) en que se revela la originalidad profunda de Martí. En *Flores del cielo*, entre mucha metáfora que es sólo ímpetu de calculado romanticismo, salta un verso abarcador, o más de uno:

¡No temblará de asir la luz mi mano!¹⁸

¡Vaciad un monte; en tajo de sol vivo
Tallad un plectro; o de la mar brillante
El seno rojo y nacarado, el molde
De la triunfante estrofa nueva sea!¹⁹

Más aleccionador, tal vez, que este florilegio de fragmentos resulte ser la lectura de un poema como el que dice:

Mis versos van revueltos y encendidos
Como mi corazón: bien es que corra
Manso el arroyo que en el fácil llano
Entre céspedes frescos se desliza:
¡Ay!; pero el agua que del monte viene
Arrebatada; que por hondas breñas
Baja, que la destrozan; que en sedientos
Pedregales tropieza, y ente rudos
Troncos salta en quebrados borbotones,
¿Cómo, despedazada, podrá luego
Cual lebel de salón, jugar sumisa
En el jardín podado con las flores
O en pecera de oro ondear alegre
Para querer de damas olorosas?—

Inundará el palacio perfumado,
Como profanación: se entrará fiera
Por los joyantes gabinetes, donde
Los bardos, lindos como abates, hilan
Tiernas quintillas y rimas dulces

*Con aguja de plata en blanca seda,
Y sobre sus divanes espantadas
Las señoras, los pies de media suave
Recogerán, —en tanto el agua rota,
Falsa, como todo lo que expira,
Besa humilde el chapín abandonado,
Y en bruscos saltos destemplada muere!*²⁰

Parecen evidentes los elementos que anticipan una temática y una imaginería modernista; de mayor interés es ver cómo Martí declara la oposición de su verso —libre en más de un sentido, como apuntó Darío— a toda escuela de jardinería poética, a toda sociabilidad lírica. Pero lo que en este poema se dice con innovación únicamente parcial y ocasional plenitud, resulta fuerte y brevemente expresado en uno de los mejores de Martí, coetáneo de los *Versos sencillos*:

*¿Qué como crin hirsuta de espantado
Caballo que en los troncos secos mira
Garras y dientes de tremendo lobo,
Mi destrozado verso se levanta?...
Sí, ¡pero se levanta! A la manera,
Cómo cuando el puñal se hunde en el cuello
De la res, sube al cielo hilo de sangre.
Sólo el amor engendra melodías.*²¹

Todo Martí está ahí. Empezando por los aparentes defectos: el hiperbaton violento, el prosaísmo de la sintaxis, y el empenachado acento desafiante. Pero, todas las virtudes mayores: el ritmo arrollador, la metáfora fuerte e inesperada, el cierre de abrumadora y misteriosa alusión. Un verso que anda y padece.

En los últimos años de su vida recoge Martí los *Versos sencillos*. Casi todo es allí poesía; casi todo es Martí. La voz de *Ismaelillo* ha alcanzado la plenitud. El octosílabo, tan sonoro (Gabriela Mistral decía *coplero*) y coloquial, entronca esta poesía con el arte lírico más popular de España. Martí sabe decirlo sin empobrecerlo; sabe decirlo para renovarlo.

*Vino el médico amarillo
A darme su medicina,
Con una mano cetrina
Y la otra mano en el bolsillo:
¡Yo tengo allá en un rincón
Un médico que no manca*

*Con una mano muy blanca
Y otra mano al corazón!*

*Viene, de blusa y casquete,
El grave del repostero,
A preguntarme si quiero
O Málaga o Pajarete:
¡Díganle a la repostera
Que ha tanto tiempo no he visto,
Que me tenga un beso listo
Al entrar la primavera!*²²

Se funden aquí, en un verso musical de engañosa transparencia, un barroquismo hasta entonces ingobernado por el poeta y todo un sistema de alusiones que permitirían calificar de hermética esta poesía. Hay dos posibles lecturas: la que atiende a la felicidad rítmica y al capricho de la imaginería popular y la que atiende al significado segundo, con su alusión al oro y al amor, el interés y la felicidad. Pero lo que hace Martí es no dar por separado ambas lecturas sino mostrarlas (como él las quiso) en un solo plano de intuición. Cada cosa es ella y su significado. Pero no una u otra únicamente.

Martí sabe hacer más. Sabe fundir una experiencia vivida en el molde objetivo del octosílabo y lanzarla al aire como desprendida de sí. “La niña de Guatemala” se llama el más famoso de estos poemas: el más famoso y el de más perfecta ambigüedad. Las cinco primeras estrofas introducen el tema objetivamente, en un tono que justificaría el reproche de Gabriela Mistral (“coplero de su amor”), si no fuera, tan deliberadamente, despersonalizado. En la sexta estrofa se produce el cambio de plano; o mejor, sin abandonar totalmente la narración objetiva, se introduce el poeta directamente en la emoción del poema:

*Como de bronce candente
Al beso de despedida
Era su frente ¡la frente
Que más he amado en mi vida!*

Este corte, brusco y tan martiano, no engola operáticamente la voz sino que abre —como un tajo— una vena de sentimiento en la emoción expresada. El Yo del poeta se declara y hace vivir como actual lo que sólo parecía pasado. Las tres estrofas que concluyen el poema repiten el procedimiento pero sin que salte ya la emoción en toda su fuerza insostenible. Al contrario, en la última, apunta casi un proceso inverso de objetivación: es decir el pasado empieza a volver al pasado:

*Callado al oscurecer,
Me llamó el enterrador:
¡Nunca más he vuelto a ver
A la que murió de amor!*²³

También sabe hacer Martí que su mundo de visiones se realice en el molde objetivo; el ejemplo más obvio (aunque de enorme poder expresivo) es el poema XII:

*En el bote iba remando
Por el lago seductor,
Con el sol que era oro puro
Y en el alma más de un sol.

Y a mis pies vi de repente,
Ofendido del hedor,
Un pez muerto, un pez hediondo
En el bote remador.*²⁴

Pero es en el poema VIII —el del amigo muerto que lo visita y le canta, “con voz que ha de doler”— en donde Martí sabe encontrar el resquicio por el que se pasa de la realidad (o de la imaginación trivial), al mundo mágico del sueño:

*En cuanto llega a esta angustia
Rompe el muerto a maldecir:
le amanso el cráneo: lo acuesto:
Acuesto el muerto a dormir.*²⁵

Un humor macabro, que tiene hondas raíces en el hombre, envuelve todo este poema y aquel otro (el XI) del paje que lo acompaña, el paje que es un esqueleto. Detrás de la sorpresa narrativa, del cuento que se hilvana y canta, hay un temblor que muy pocos poetas alcanzan y que nace, en Martí, de su más perdurable intuición.

De los poemas que anticipan el modernismo (“La bailarina española”, por ejemplo, o el XXII: “Estoy en el baile extraño”) ya se ha escrito bastante; de los que revelan su credo poético o explanan esa doble visión de personalidad y poesía que es tan suya, se dirá algo más adelante.

II

Tres temas se imponen y dan la nota de su poesía: Cuba y América, Eros, El poeta y su verso. Aparecen en todos los momentos de su poesía y maduran con él. Suelen mostrarse confundidos (como lo estaban en su personalidad y en su acción). Esa temática, restringida y concen-

trada pero intensa y creciente, caracteriza adecuadamente a un poeta. Sus temas son, todos, esenciales.

La novedad temática de Martí se manifiesta doblemente: por un lado, en relación con la coetánea; por otro, en la manera personal de dar los temas de todos. La presencia del tema cubano y americano bastaría para singularizar a Martí en un momento en que parece imponerse el exotismo o la mera evasión. Pero lo singulariza más el que ese tema no esté dicho sólo como meditación o problemática sino vertido en duradera agonía lírica. Aquí la originalidad relativa viene a unirse a la del tratamiento, de intolerable tensión. El tema erótico alcanza los planos comunes del amor, pero logra también esa elaboración inesperada de que da cuenta, por ejemplo, “La niña de Guatemala”. Pero donde Martí se muestra más totalmente original es en el tratamiento de su tercer tema: el poeta y el verso.

Las dos cosas forman una sola, y no porque él lo diga en líneas famosas:

*Verso, nos hablan de un Dios
A donde van los difuntos:
¡Verso, o nos condenan juntos,
O nos salvamos los dos!*²⁶

Forman una cosa sola porque toda la poesía de Martí (la mejor, la que importa) nace de Martí y tiene a Martí como centro. El verso es él: es parte de su personalidad, con la misma fuerza (aunque no con la capacidad de proyectarse totalitariamente) que tenía Whitman, autor que el cubano incorporó a nuestra cultura hispánica. Habría que citar casi todos los *Versos sencillos*, desde:

*Yo soy un hombre sincero
De donde crece la palma,
Y antes de morirme quiero
Echar mis versos del alma.*²⁷

donde parecen estar resonando todavía los acentos de otro hombre sincero: el gaucho Martín Fierro, y habría que citar todo el magnífico poema V (“Si ves un monte de espumas”) o el XXXV (“Qué importa que tu puñal”), para terminar con el que se cita más arriba. El poeta habla de su verso y habla de sí. Habla más de sí mismo entonces que cuando se proyecta directamente y asume figuras titánicas como la de Homagno (en *Versos libres*), con su narcisismo y su aguda conciencia de estar componiendo un personaje.

Hay una poética en prosa y una poética en verso. Y como en Bécquer (a quien debe tanto el mejor Martí) la fusión de ambas es garantía de su verdad. Cuando publica *Ismaelillo* lo acompaña de un prólogo en que dice a su hijo:

Si alguien te dice que estas páginas se parecen a otras páginas, diles que te amo demasiado para profanarte así. Tal como aquí te pinto, tal te han visto mis ojos. Con esos arreos de gala te me has aparecido. Cuando he cesado de verte en esta forma, he cesado de pintarte. Esos riachuelos han pasado por mi corazón.²⁸

Dos notas dominan esas palabras: la originalidad reclamada por el poeta y su apartamiento de la poesía del momento; la convicción (muy romántica) de que la autenticidad del sentimiento abona la autenticidad del verso (que es autenticidad expresiva y, por lo tanto, no es lo mismo). Coetáneamente, en cartas que escribe a amigos a los que envía el librito, se pueden recoger declaraciones complementarias. A Diego Jugo Ramírez le dice (mayo 23, 1882):

Esta carta no va más que a llevarle a *Ismaelillo*. No lo lea una vez, porque le parecerá extraño, sino dos, para que me lo perdone. He visto esas alas, esos chacales, esas copas vacías, esos ejércitos. Mi mente ha sido escenario, y en él han sido actores todas esas visiones. Mi trabajo ha sido copiar, Jugo. No hay ahí una sola línea mental. Pues ¿cómo he de ser responsable de las imágenes que vienen a mí sin que yo las solicite? Yo no he hecho más que poner en versos mis visiones. Tan vivamente me hirieron esas escenas, que aún voy a todas partes rodeado de ellas, y como si tuviera delante de mí un gran espacio oscuro, en que volaran grandes aves blancas.

Además de la autenticidad, se impone aquí una noción importantísima: Martí se proclama visionario; o mejor: Martí subraya la condición visionaria de su poesía. En otras cartas, se refiere el cubano a la novedad de su poesía. "Fue como la visita de una musa nueva", dice a Vidal Morales el 8 de julio, y agrega, como disculpándose: "Y ya estoy avergonzado de ver esa sencillez en letras de imprenta". También se disculpa por la forma humilde a Varona, en carta del mismo año. Y en otra, a Gabriel Zéndegui, distingue entre sus dos clases de versos, anticipando el enfoque crítico:

No sé si he acertado a dar forma artística al tropel de visiones aladas que cuando pienso en él [en su hijo] me danzan en torno de la frente. Ni si esa vez, que dormí en almohada de rosas, pudo olvidar mi cabeza la almohada de piedra en que usualmente duerme. Y los demás versos que hago, que procuro que sean siempre en número menor que

otro género de obras, y no son —por esto y aquello— para enviados, son versos de cabeza hecha a dormir en almohada de piedra. Lo cual no es malo: es fama que los buenos pianistas aprenden a tocar en teclado de hierro.²⁹

También llevan prólogo los *Versos libres*, y también en él se acenrúa o declara la originalidad de esta poesía ("Son como son. A nadie los pedí prestados"); y se logra una imagen más poderosa que cualquiera de las hasta entonces enunciadas:

No zurcí de éste y aquél, sino zajé en mí mismo. Van escritos no en tinta de academia, sino en mi propia sangre. Lo que aquí doy a ver lo he visto antes (yo lo he visto, yo), y he visto mucho más, que huyó sin darme tiempo a que copiara sus rasgos. De la extrañeza, singularidad, prisa, amontonamiento, arrebato de mis visiones, yo mismo tuve la culpa, que las he hecho surgir ante mí como las copio. De la copia yo soy el responsable. Hallé quebrados los vestidos, y otros no y usé de estos colores. Ya sé que no son usados. Amo las sonoridades difíciles y la sinceridad, aunque pueda parecer brutal.³⁰

Y como para confirmar lo dicho inaugura el volumen un poema ("Académica") en que habla a su verso, caballo libre y natural, no caballo de circo.

*Ven, mi caballo, a que te encinche: quieren
Que no con garbo natural el coso
Al sabio impulso corras de la vida,
Sino que el paso de la pista aprendas,
Y la lengua del látigo, y sumiso
Des a la silla el arrogante lomo:
Ven, mi caballo: dicen que en el pecho
Lo que es cierto, no es cierto: que las estrofas
Ígneas que en lo hondo de las almas nacen,
Como penachos de fontana pura
Que el blando manto de la tierra rompe
Y en gotas mil arreboladas cuelga,
No han de cantarse, no, sino las pautas
Que en moldecillo azucarado y hueco
Ensacados dómines dibujan:
Y gritan ¡"Al bribón" —cuando a las puertas
Del templo augusto un hombre libre asoma!—
Ven, mi caballo, con tu casco limpio
A yerba nueva y flor de llano oliente,
Cinchas estruja, lanza sobre un tronco
Seco y piadoso, donde el sol la avive,*

*Del repintado domine la chupa,
De hojas de antaño y de romanas rosas
Orlada, y deslucidas joyas griegas,
Y al sol del alba en que la tierra rompe
Echa arrogante por el orbe nuevo.*³¹

El prólogo de *Versos sencillos* vuelve a enunciar los términos básicos de su poética:

¿Por qué se publica esta sencillez, escrita como jugando, y no mis endespados *Versos libres*, mis endecasílabos hirsutos, nacidos de grandes miedos, o de grandes esperanzas, o de indómito amor doloroso a la hermosura, como riachuelo de oro natural, que va entre arena y aguas turbias y raíces, o como hierro caldeado, que silba y chispea, o como surtidores candentes? ¿Y mis *Versos cubanos*, tan llenos de enojo, que están mejor donde no se les ve? ¿Y tanto pecado mío escondido, y tanta prueba ingenua y rebelde de literatura? ¿Ni a qué exhibir ahora, con ocasión de estas flores silvestres, un curso de mi poética, y decir por qué repito un consonante de propósito, o los gradúo y agrupo de modo que vayan por la vista y el oído al sentimiento, o salto por ellos, cuando no pide rimas ni soporta repujos la idea tumultuosa? Se imprimen estos versos porque el afecto con que los acogieron, en una noche de poesía y amistad, algunas almas buenas, los ha hecho ya públicos. Y porque amo la sencillez, y creo en la necesidad de poner el sentimiento en formas llanas y sinceras.³²

Esta poética, y esta distinción de sus mundos poéticos, está dicha también en verso en el mismo volumen:

*Si ves un monte de espumas,
Es mi verso lo que ves:
Mi verso es un monte, y es
Un abanico de plumas.*

*Mi verso es como un puñal
Que por el puño echa flor:
Mi verso es un surtidor
Que da agua de coral.*

*Mi verso es de un verde claro
Y de un carmín encendido:
Mi verso es un ciervo herido
Que busca en el monte amparo.*

*Mi verso al valiente agrada:
Mi verso, breve y sincero,*

*Es del vigor del acero
Con que se funde la espada.*³³

IV

El examen de su poesía (aun somero y esquemático como éste) permite advertir en Martí los restos de un romanticismo; permite señalar los comienzos de un modernismo. Pero permite una tercera (y más grave) comprobación: la existencia de un poeta que en su madurez no es ni post-romántico, ni premodernista: es él mismo. Es un poeta de voz propia en que se funden acentos escuchados y ritmos inéditos para crear no un superficial contrapunto sino una nueva melodía, única e irrepetible. Es un poeta que saca su poesía de sí mismo, que posee un mundo (visible e invisible) nítidamente delimitado y un verso que técnicamente es suyo. El mejor Martí no va a la escuela de nadie ni funda escuelas de trovar —aunque el eco de su voz siga resonando todavía.

La conclusión es obvia pero puede enriquecerse. Contiene una verdad, más general, que conviene no soslayar. Quienes definen a Martí por una situación poética externa —su vecindad con el romanticismo por un lado, con el modernismo por otro— no advierten el error crítico en que incurren. Confunden su situación en el tiempo, adscripto a una generación y vinculado a ella por múltiples lazos, con la situación de su poesía. Y ven en Martí lo que se parece a uno u otro movimiento (lo que le hace parecerse a Fulano o a Zutano) y no lo que sólo se parece a Martí y es distinto a lo que ofrecen sus compañeros de promoción. Cometen aun otro error: aceptan la sucesión poética como un enfilamiento de escuelas que se van suplantando en el poder, estructuran artificialmente la realidad y encasillan a cada uno bajo algún rótulo hermoso. Eso favorece a los mediocres, a los que marcan el paso y copian la caligrafía poética de moda. A los creadores, a los que realmente crean, sólo les sirve para parecer guerrilleros.

La verdad poética es otra. La verdad es que la poesía se ordena en líneas de continuidad que prescinden de escuelas o de cenáculos; líneas de una tradición en que los creadores (y no los poetas menores, que no cuentan) se suceden no como rivales sino continuadores, en que cada gran poeta aporta su visión personal a una obra enriquecida por la labor de sus antecesores. Escuelas y manifiestos, cenáculos y revistas, polémicas y academias, integran la vida literaria, la política social del poeta, la historia de su generación literaria. No la creación poética misma. El lugar que habita el poeta (en tanto poeta y no en tanto afiliado a tal capilla de su tiempo) es la tradición. Y esta palabra no implica, literariamente, ninguna sujeción a un orden inmutable

impuesto desde el pasado. (También hay tradición de rebeldía.) Implica una aceptación de todo aquello que el pasado tiene de vivo, de lo que sigue viviendo y seguirá vivo³⁴.

La historia literaria trafica con escisiones y rivalidades: esa es su materia. Pero no es la materia de que se hace poesía. Ante todo, porque una es Poesía (el registro de lo que no pasa) y otra es Historia. La confusión es, sin embargo, tan general y tan universalmente aceptada, que no resulta evidente. Y se sigue escribiendo la historia literaria sin atender a la naturaleza de la creación poética. El siglo XVII francés ha tenido mucha culpa: ese siglo de modelos y codificaciones, de crítica literaria y de concentración en la Corte y, más tarde, en París. De allí nace la crítica que ordena y clasifica externamente. Y si esa crítica es responsable de muchas vulgaridades que todavía hoy se repiten sobre los caracteres de la literatura francesa (caracteres que no parecerían soportar un Montaigne o un Pascal, un Rabelais o un Sade, un Lautréamont o un Céline), el daño es menos grave porque, al fin y al cabo, parte de esa gran literatura tolera la tipificación impuesta por Academias y Cenáculos. Pero cuando se vierte la temática crítica, y los métodos, a una literatura informe y anárquica como la de América hispánica, cuando (como en este caso) se pretende sistematizar la poesía de los últimos setenta años utilizando como eje lo que fue la obra (parcial) de un gran poeta, y de muchos ingenios inferiores, entonces la insensibilidad del procedimiento, la torpe rigidez de su caracterización, provocan esos equívocos, ese afirmar negando, ese muestrario de malentendidos, que se ha visto en el repaso de la crítica martiana.

Desde el punto de vista de la tradición poética, Martí no cierra una etapa ni abre otra. Simplemente existe, inmerso en una tradición de la lírica castellana: la tradición de una poesía intimista y sencilla, popular pero no populachera, y que en sus mejores voces también cuenta a Berceo y a Manrique, el Romancero y Góngora (el de luz), Bécquer y Unamuno, Antonio Machado y Jiménez. Martí recoge esa vena y sin repetir a nadie, afirmando su personalidad, afirma también con el mayor vigor la inmortalidad de los poetas muertos (como quería Eliot).

V

Así enfocado, pierde toda sustancia el problema de la ubicación literaria de Martí dentro del modernismo. Lo que en Martí anuncia el modernismo es lo accesorio, lo errático, lo no profundo, lo que comparte con sus coetáneos. En realidad, la poesía de Martí no anuncia nada que no sea ella misma; no es precursora sino de sí misma. Anuncia y precursa a Martí y con ello enriquece una forma de poetizar en nuestra lengua: continúa y acrece, crea en fin.

NOTAS

¹ Cf. Max Daireaux: *Littérature Hispano-Américaine*, Paris, 1930, p. 86; Luis Alberto Sánchez: *Historia de la literatura americana*, Santiago de Chile, 1937, pp. 437, 450-451; Julio A. Leguizamón: *Historia de la literatura hispanoamericana*, Buenos Aires, 1945, II, p. 265; Arturo Torres-Ríos: *La gran literatura iberoamericana*, Buenos Aires, 1945, pp. 102-103. Más exacto, más fino, Pedro Henríquez Ureña (*Las corrientes literarias en la América hispánica*, México, 1949, pp. 162-172), distingue algunas etapas en la renovación modernista y da a Martí el lugar que, históricamente, le corresponde. En las huellas de De Onís, Guillermo Díaz Plaja (*Historia de la poesía lírica española*, Barcelona, 1948, p. 354) y Julio Torri (*La literatura española*, México, 1952, p. 366) enuncian sintéticamente un enfoque que luego se examina más detenidamente en el texto.

² Cf. Andrés Iduarte: *Martí escritor* (México, 1945, pp. 347-351).

³ También estudia Iduarte (*loc. cit.*) la relación con Julián del Casal, aunque no críticamente. Es decir: no atiende a lo que de revelador de las simpatías y diferencias tiene el artículo de Martí, ni (tampoco) lo que significan profundamente las palabras, que asimismo cita, sobre la nueva generación. El texto completo de Martí se encuentra reproducido en la edición de *Obras completas* de la Editorial Lex (tomo I, pp. 822-823) y en el "Apéndice a 'Julián del Casal y el modernismo hispanoamericano'" (México, 1952, pp. 259-260) de José María Monner Sans.

⁴ Cf. *op. cit.*, Cap. 31, Barcelona, 1915, pp. 141-146; reproducido en *Obras completas*, Madrid, 1950, I, pp. 98-102.

⁵ En una carta de Darío a Pedro Nolasco Prendes hay una curiosa referencia a Martí. La carta es de noviembre 12, 1888 y dice: "Todos estamos de acuerdo en que los versos que se hacen prosa pierden; como toda prosa que se pone en verso, tomando gallardías y alientos nuevos y propios, gana. ¡Si yo pudiera poner en verso las grandezas luminosas de José Martí! O ¡si José Martí pudiera escribir su prosa en verso!". (Cf. *El archivo de Rubén Darío* por Alberto Ghiraldo, Buenos Aires, 1943, p. 314.)

⁶ El artículo necrológico está recogido en *Los raros* (1896). Cf. *Obras completas*, II, pp. 480-492.

⁷ En un librito publicado en Buenos Aires (Ediciones Mínimas, 1919) se recogieron algunos *Versos* de Martí con notas de Rubén Darío. Las notas están tomadas de los artículos de *La Nación*. También Iduarte (*op. cit.*, pp. 352-360) estudia las relaciones entre Martí y Darío; pero su examen difiere en muchos aspectos del aquí realizado; entre otras cosas porque no comenta adecuadamente los textos que cita.

⁸ Muy otro es el problema de la influencia de la prosa de Martí en la de Darío. Ya la señaló Jiménez en su artículo de "Españoles de tres mundos" (Buenos Aires, 1942, pp. 32-35). Iduarte lo reproduce en su estudio (pp. 354-360); ha sido desarrollada en *Rubén Darío y sus amigos dominicanos* de Osvaldo Bazil (Bogotá, 1948) y vuelta a considerar por Guillermo Díaz Plaja en *modernismo frente a 98* (Madrid, 1951, pp. 305-307). Pero excede, naturalmente, los límites de este trabajo.

⁹ Cf. Iduarte, *op. cit.*, p. 360.

¹⁰ Ambos artículos de Unamuno están recogidos en los *Anales de la Universidad de Chile* (año CXI, N° 98, enero-marzo 1953, pp. 72-81). La carta a Precioso está citada por Iduarte, *op. cit.*, p. 363.

¹¹ Cf. *Españoles de tres mundos*, pp. 33-34.

¹² Cf. *Antología de la poesía española e hispanoamericana* (1882-1932), Madrid, 1934, pp. 34-35.

¹³ El artículo de Florit está reproducido en los *Anales de la Universidad de Chile* (*loc. cit.*, pp. 82-96).

¹⁴ Cf. *op. cit.*, pp. 362-364.

¹⁵ Cf. *O.c.*, I, p. 4.

¹⁶ Cf. *O.c.*, II, p. 1.344.

¹⁷ Cf. *O.c.*, II, pp. 1.348-1.349.

¹⁸ Cf. *O.c.*, II, p. 1.375.

¹⁹ Cf. *O.c.*, II, p. 1.386.

²⁰ Cf. *O.c.*, II, p. 1.402.

²¹ Cf. *O.c.*, II, p. 1.390.

²² Cf. *O.c.*, II, p. 1.356.

²³ Cf. *O.c.*, II, pp. 1.354-1.355.

²⁴ Cf. *O.c.*, II, p. 1.356.

²⁵ Cf. *O.c.*, II, p. 1.354.

²⁶ Cf. *O.c.*, II, p. 1.363.

²⁷ Cf. *O.c.*, II, p. 1.351.

²⁸ Cf. *O.c.*, II, p. 1.340.

²⁹ Cf. *O.c.*, II, pp. 1.336-1.339.

³⁰ Cf. *O.c.*, II, pp. 1.364.

³¹ Cf. *O.c.*, II, pp. 1.365.

³² Cf. *O.c.*, II, pp. 1.350-1.351.

³³ Cf. *O.c.*, II, p. 1.353.

³⁴ El concepto de tradición poética ha sido estudiado magistralmente por T.S. Eliot en *Tradition and the Individual Talent*, ensayo de 1919 (está en *Selected Essays*, London, 1932, pp. 13-22); también hay referencias útiles en *After Strange Gods* (New York, 1934, principalmente las pp. 25, 31, 35 y 67) y en *What is a Classic?* (London, 1945, pp. 15 y 24). Por su parte, Pedro Salinas (apoyándose en Eliot pero ampliando con el concepto de "tradición analfabeta" su desarrollo) ha hecho una excelente exposición en *Jorge Manrique o tradición y originalidad* (Buenos Aires, 1947, pp. 115-132).

Sobre el problema de las generaciones literarias, y su referencia a una particular generación de nuestra América, puede verse "La generación del 900", en *Número*, año II, N°s 6-7-8, enero-junio 1950, pp. 37-61.

EL MUNDO MÁGICO DE CARLOS FUENTES

I FORTUNA

POCOS ESCRITORES hispanoamericanos de su generación han tenido la carrera brillante de Carlos Fuentes. Nacido en 1929, antes de cumplir los treinta años publica su primera novela, *La región más transparente* (1958), que ya alcanza tres ediciones con un total de cincuenta mil ejemplares. De su segunda novela, *Las buenas conciencias* (1959), se han hecho ya dos ediciones, la segunda popular de unos quince mil ejemplares. Su tercera novela, *La muerte de Artemio Cruz* (1962), acaba de ser publicada en la misma colección popular y con el mismo tiraje de la anterior. Sus obras han sido traducidas al inglés, al francés, al polaco. En este momento, Fuentes es uno de los pocos novelistas hispanoamericanos que puede vivir de su obra. Junto a dos de sus compatriotas, Juan Rulfo y Luis Spota, figura en el reducido número de *best-sellers* mexicanos. En un continente en que la literatura suele ser lujo escuálido, su carrera indica claramente un triunfo singular.

La trayectoria literaria de Fuentes ha sido favorecida por las circunstancias de su vida. Hijo de un diplomático mexicano, Fuentes recorre el mundo desde pequeño (Brasil, Estados Unidos), aprendiendo idiomas, conociendo pueblos. Estudia dos años (1941-1943) en Santiago de Chile, en un colegio de habla inglesa donde tiene de condiscípulo al dramaturgo y cuentista Luis A. Heiremans; allí escribe y publica sus primeros textos. La carrera universitaria se completa con dos años de estudio (Derecho internacional) en Suiza. De esta experiencia extrae Fuentes un admirable conocimiento vivo de las lenguas modernas, una visión panorámica internacional, lecturas variadas, un mundo cultural visto en las dimensiones cosmopolitas que inevitablemente son las únicas posibles hoy.

A pesar de sus orígenes, Carlos Fuentes no se enquistaba en una clase y, menos aún, en el círculo empobrecedor de las embajadas. Desde mu-

De *Número*, 2ª época, (Montevideo), año 1, N° 2, julio-septiembre 1963, pp. 144-159.

chacho manifiesta convicciones de izquierda, se acerca al Movimiento de Liberación Nacional que en México dirige el ex-presidente, general Cárdenas, participa como periodista en conferencias internacionales y escribe informes para la prensa independiente de varias naciones, tiene una militancia intelectual que sitúa claramente su obra junto a quienes no temen el compromiso político o social. Él mismo se ha definido como socialista puntualizando sus discrepancias con el comunismo. En una entrevista para *Ercilla*, Fuentes reconoció que "la visión marxista lo satisface en muchos sentidos, a pesar de que ésta no posee una interpretación justa de lo artístico ni de la vida personal". Tal orientación y tales reservas son evidentes en un creador que ha conseguido conciliar el compromiso personal con la izquierda sin sucumbir a los esquemas estéticos de la URSS; que ha sabido practicar en su arte un compromiso más hondo y esencial, el compromiso creador. Por eso la fortuna y la obra de Carlos Fuentes me parecen ejemplares de una forma de resolver el conflicto que afecta tan particularmente hoy al creador de esta América.

Fuentes no es un demagogo, Fuentes no es un estratega, Fuentes no es un fabricante. Su actitud política es clara. También es claro su compromiso literario. No cree en el realismo socialista y no lo practica; no cree en las fórmulas empobrecedoras del arte edificante y las soslaya; no cree en las dimensiones panfletarias de la novela y se aparta de ellas. Busca aprehender en sus novelas y cuentos esa realidad pluridimensional que es la realidad de su México, realidad que no está hecha sólo de negociados con los Estados Unidos, incumplida reforma agraria, aceptación o rechazo de Fidel Castro, sino que está hecha de los viejos mitos aztecas y las nuevas visiones de Freud, de los sueños revolucionarios de hace cincuenta años y las esperanzas intactas de esta última década; realidad múltiple y por eso mismo realidad mágica.

Creo que es hora de empezar a analizar a Fuentes desde una perspectiva interior. Ya se ha hecho el inventario externo de su obra. Pero las tres novelas publicadas, y una *nouvelle* que las complementa y en cierto sentido les sirve de clave (*Aura*, 1962) justifican que se intente ahora el análisis literario de Carlos Fuentes. No he leído su primer libro de cuentos (*Los días enmascarados*). La crítica ha señalado que son poéticos, irónicos, kafkianos; el mismo Fuentes ha subrayado su intento de explorar en ellos la supervivencia de viejas culturas en el mundo mexicano. A pesar de que la omisión de este título puede tener su importancia, me atrevo a intentar un examen general del universo novelesco de Fuentes. El momento me parece oportuno. Su figura es, en más de un sentido, ejemplar dentro y fuera de su patria.

II ESTILO

Escúchame, desdichada, ¿quieres mi cuerpo o mis palabras? Yo no tengo sino palabras, hasta mi cuerpo es de palabras, y esas palabras pueden ser tuyas.

Ixca Cienfuegos en *La región más transparente*

Rétorico, han dicho muchos de sus críticos y no sólo para denigrarlo. Porque una de las cosas que primero advierte el lector es la compleja elaboración externa de sus narraciones. *La región más transparente* ofrece un panorama de Ciudad de México en 1951, a través de las perspectivas de muchos personajes que cruzan y entrecruzan sus destinos. Es cierto que uno de ellos (Ixca Cienfuegos) actúa como centro, como punto de referencia, como testigo y, ocasionalmente, como actor. Pero la visión que transmite Carlos Fuentes es una visión compleja, multitudinaria, simultaneísta, que le permite fragmentar una reunión social en pedazos, interpolando episodios que ocurren simultáneamente en otros lugares, o trayendo bruscamente evocaciones que asaltan a uno de los asistentes y que agregan a la dimensión temporal de 1951 no sólo las cuatro décadas de la Revolución sino el largo reinado de Porfirio Díaz, y antes aún, la invasión napoleónica y se proyectan más atrás hacia la Independencia, la Colonia, la fabulosa época azteca. Hay un epílogo en 1954 que da perspectiva a ese universo en movimiento, captado por el corte horizontal en el espacio y el tajo vertical del tiempo, y que tiene como centro móvil, dinamizado y metamorfoseado él también, a esa figura simbólica de Ixca Cienfuegos.

Los antecedentes de este procedimiento son conocidos y han sido registrados ya por la crítica: *Manhattan Transfer*, de Dos Passos, *Berlin Alexanderplatz*, de Alfred Doeblin, *Le sursis* de Jean-Paul Sartre, *Point Counterpoint*, de Aldous Huxley; pero también pueden citarse algunos monumentos cinematográficos como los documentales de Walter Ruttmann o el *Citizen Kane* de Orson Welles. Y en otra dimensión creadora, las novelas mexicanas de D.H. Lawrence y el *Ulysses* de Joyce, los laberínticos relatos de William Faulkner (*Absalom, Absalom*, por ejemplo) y hasta intentos hispanoamericanos que Carlos Fuentes tal vez no conoce: *La bahía de silencio*, de Eduardo Mallea, *Tierra de nadie*, de Juan Carlos Onetti, *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal. ¿A qué seguir? Sería posible incluso mencionar poemas, citados explícita o implícitamente por Fuentes (desde Brecht hasta Prévert, o viceversa, pasando por Apollinaire y Cocteau), películas que han quedado fijadas

en su memoria e inspiran pasajes: el enfoque cruel y grotesco de Luis Buñuel (a quien Fuentes dedica *Las buenas conciencias*) o un fragmento de *El ángel azul* de Von Sternberg. El resultado es una estructura novelística que en complejidad y brillo no tiene casi equivalente en la narrativa hispanoamericana, una novela de dimensiones extraordinarias, concebida y ejecutada por Carlos Fuentes con pasmosa maestría.

Menos compleja, menos vasta, parece en comparación *La muerte de Artemio Cruz* que en vez de desarrollar un fresco de Ciudad de México se dedica a reconstruir una existencia particular a lo largo del corte vertical del tiempo, su tiempo: 1889-1959. Pero si el intento parece a primera vista más simple, Fuentes se ha encargado de tornarlo complejo por una técnica de exploración que combina ciertos ejercicios recientes de la novela objetiva francesa, con los experimentos temporales que hace algunas décadas está realizando la novela anglosajona. Así la historia de Artemio Cruz está fragmentada en doce partes que presentan el acontecimiento en tres dimensiones: un presente en que el protagonista agoniza durante doce horas y que es visto desde la perspectiva actual del personaje y está dicho en primera persona (Yo); un futuro que es puente para la indagación del destino y que está en segunda persona (Tú) como si el personaje se hablara a sí mismo proyectando su existencia para investirla de significado; un pasado en que el personaje evoca en tercera persona (Él) uno a uno los momentos capitales de su vida, una de las elecciones definitivas que fueron configurando su verdadera existencia.

El propio Fuentes se ha encargado de explicar el significado de estos tres puntos de vista en unas declaraciones que copio:

Se relatan aquí las doce horas de agonía de este viejo que muere de infarto al mesenterio, mal que los médicos no descubren sino hasta el último momento. En el transcurso de esas doce horas se interpolan los doce días que él considera definitivos de su vida. Hay un tercer elemento, el subconsciente, especie de Virgilio que lo guía por los doce círculos de su infierno, y que es la otra cara de su espejo, la otra mitad de Artemio Cruz: es el *Tú* que habla en futuro. Es el subconsciente que se aferra a un porvenir que el Yo —el viejo moribundo— no alcanzará a conocer. El viejo Yo es el presente, en tanto el *Él* rescata el pasado de Artemio Cruz. Se trata de un diálogo de espejos entre las tres personas, entre los tres tiempos que forman la vida de este personaje duro y enajenado. En su agonía, Artemio trata de reconquistar, por medio de la memoria, sus doce días definitivos, días que son, en realidad doce opciones. Su biografía espiritual es más importante que su biografía física. Las negativas, las traiciones, las elecciones, las presiones a las que su espíritu se somete lo empujan al mundo de los objetos, en el cual es un objeto más. En el tiempo presente de la novela,

Artemio es un hombre sin libertad: la ha agotado a fuerza de elegir. Bueno o malo, al lector toca decidirlo.

Este resumen transmite, además, la complejidad de la visión interior de Carlos Fuentes, sobre la que habrá que decir algo más adelante. Ahora baste subrayar la complejidad estilística. Ya la crítica se ha encargado de señalar antecedentes de este método. El más obvio es *La modification*, de Michel Butor, en que el personaje también es interpelado como Tú (*vous*). Antes de Butor lo habrían usado, fragmentariamente, McCarthy en *The Company She Keeps* y Eduardo Mallea en algún pasaje de *La bahía de silencio*. La evocación en trance de agonía tiene numerosos ejemplos, de los cuales los más notorios son *As I Lay Dying*, de William Faulkner, *La amortajada*, de María Luisa Bombal, *Malone meurt*, de Samuel Beckett. Incluso el recurso de mezclar la cronología y hacer que las evocaciones se den en varios tiempos ya estaba en *Eyeless in Gaza*, de Aldous Huxley. Hasta es posible señalar que tal episodio (el encuentro con la guerrillera en España) está inspirado en *For Whom the Bell Tolls*, de Hemingway; que la batalla en el bosque deriva de *The Red Badge of Courage*, de Stephen Crane, que en la novela hay otras alusiones a *Citizen Kane*, a *Le rideau cramoisi*, de Alexandre Astruc (sobre Barbey d'Aureville), a *El ángel exterminador* (de Buñuel, sobre texto de Bergamín). Indudablemente, Fuentes no ha inventado nada. O mejor dicho, ha inventado todo.

Porque lo que importa señalar ahora (como en todo rastreo de fuentes) es la transformación que opera el creador. Los antecedentes son apenas puntos de partida. A lo que llega Fuentes en *La muerte de Artemio Cruz* es a una visión plural de una existencia y un destino: una visión para la que la dialéctica de las tres personas se suma a la dialéctica de la discontinuidad cronológica abriendo nuevas perspectivas a esa evocación de un agonizante. La pluralidad de antecedentes se pierde en la unidad de una visión central del tema. En la superficie la obra se dispara hacia muchos centros; en lo más hondo se recoge hacia la unidad esencial.

Frente a estos ejercicios ambiciosos, *Las buenas conciencias* parece muy simple. Es la evocación, hecha por el protagonista pero no escrita en primera persona, de una niñez y una primera juventud de provincias. Aquí el modelo obvio es Galdós aunque si se mira mejor se advierte la influencia rectora de James Joyce y su *Portrait of the Artist as a Young Man*. Como en este libro, muestra Fuentes en el suyo la confluencia de una crisis sexual de la adolescencia con un conflicto metafísico de ribetes religiosos. A la visión de Joyce agrega Fuentes el énfasis sobre la conciencia social, ese ángulo que ha estudiado teóricamente en Sartre y que tan a las claras determina a su novela desde el

título. Porque la historia de Jaime Ceballos se proyecta sobre el friso de una ciudad de provincias y de las fortunas que se siguen haciendo bajo los distintos regímenes, haya existido o no la Revolución Mexicana. En esta novela, el artificio narrativo (la benemérita retórica de que se quejan algunos críticos realistas) no es tan visible. De ahí que sea la preferida de los lectores más superficiales.

Las buenas conciencias es la primera novela de una tetralogía, *Los nuevos*, de la que Fuentes sólo ha publicado ésta. El mismo autor se ha lamentado en público por haberla anticipado sola ya que ha hecho creer a muchos que abandonaba los experimentos narrativos para volcarse a un relato de corte tradicional. En unas declaraciones a *Ercilla* ha indicado: "Sobre esta novela construiré tres novelas más que en cuanto a tema y forma destruirán *Las buenas conciencias*". Cabe suponer que Fuentes piensa continuar la obra en un estilo menos tradicional. De ser cierta esta hipótesis habría que señalar que la transformación estilística acompañaría así a la transformación espiritual y moral del protagonista. Algo semejante a lo que ocurre también en el *Portrait* de Joyce.

En *Aura* reaparece la técnica del *Tú*, y la oscilación entre futuro y presente, para contar una historia de ribetes sobrenaturales que requiere una lectura muy afinada para captar su clave profunda. Un crítico que vio con toda lucidez su calidad literaria y hasta la filió con acierto, pudo equivocarse en cuanto a su tema. Así, Martínez Moreno creyó que *Aura* era realmente la sobrina de la señora Consuelo en vez de comprender que era sólo una proyección ectoplásmica lograda con infinito esfuerzo por la anciana. *Aura* parece inspirada no sólo en *The Abasement of the Northmore* y *The Jolly Corner*, de Henry James (como ha apuntado Martínez Moreno) sino también en *The Aspern Papers*, del mismo James, aunque dando una vuelta de tuerca fantástica a la situación de la tía y la sobrina. Si menciono ahora el delicado error de este crítico es porque me parece ejemplar de las dificultades que plantea Fuentes a todo lector, por más atento que sea. La crítica ha subrayado, a la zaga de Castellet, que ésta es la hora del lector. Fuentes es de los escritores que obliga al lector a recomponer sus novelas en la memoria o (hasta) en la anotación. Los suyos son libros para ser leídos con lápiz, para ser marginados, para ser anotados con un sistema de referencias entrecruzadas. Como empezó a pasar en la literatura anglosajona a partir del *Ulysses* de Joyce, y más tarde de la obra compleja de Virginia Woolf, de Huxley, de Faulkner, y de los franceses actuales que son sus discípulos, estos libros de Fuentes requieren más de una lectura alerta. El caso de *Aura* es, tal vez, excepcional dentro de su obra. Ya que las tres novelas no plantean problemas tan arduos.

Queda por hacer una última consideración que tal vez debió ser previa. Hasta la fecha, las tres novelas que ha escrito Fuentes aparecen

ligadas por un método que inventó o redescubrió Balzac hacia 1833. Cuando componía la *Comédie Humaine*, Balzac pensó que era posible utilizar los personajes de una novela en otra, que de ese modo aquellos seres de ficción que sólo habían asomado como segundones en un libro tendrían la posibilidad de ser protagonistas en otro, multiplicando (como espejos enfrentados) las perspectivas novelescas. También Fuentes ha pensado así. Uno de los personajes centrales de *La región más transparente*, el industrial Federico Robles, es mencionado al pasar en personajes de aquella novela: Juan Felipe Couto, Roberto Régules y señora, sobre todo Jaime Ceballos que aparece casi al final de *La región más transparente* pero cuyos orígenes pudieron conocerse en *Las buenas conciencias*. En *La muerte de Artemio Cruz*, Ceballos aparece en una etapa, más grave, más supina, de su aceptación del orden. El mismo novelista se encarga de apuntar su deuda con Balzac en un diálogo de *La región más transparente* en que uno de los jóvenes ambiciosos califica a una dama más o menos corrompida y corrompedora, de "Vautrin con faldas". La alusión a *Le père Goriot* y *Les illusions perdues* no queda ahí, ya que el diálogo la desarrolla, permitiendo así el reconocimiento de una deuda.

III MATERIA

—¿Qué horas son?

—Las que usted guste, señor Presidente.

Diálogo evocado en *La región más transparente*

La técnica narrativa es sólo un medio. A través de ella busca comunicar Fuentes su visión múltiple y compleja del México actual. Esta insistencia en presentar, sobre todo en sus tres novelas más importantes, un verdadero friso nacional ha hecho que muchos críticos literales vean sólo la materia social y política, religiosa o costumbrista que acerca Fuentes y hayan creído que sus ejercicios estilísticos son mero adorno, superestructuras que molestan la visión y deben ser eliminadas. La verdad es otra. Aunque también es cierto que Fuentes quiere dar testimonio de su época. Desde este punto de vista resulta simple analizar sus novelas.

Así *La región más transparente* muestra en constante contrapunto dialéctico las distintas capas que componen la sociedad del México actual, desde los restos conservados en alcanfor de la oligarquía porfirista (las de Ovando) hasta los mendigos callejeros, los taximetristas, los bra-

ceros que vuelven de Texas con dólares, las prostitutas que hacen la calle y toman marihuana. La novela está centrada sobre todo en esa clase que hizo la Revolución, que sobrevivió a sus matanzas, y que aprovechó el caos para quedarse con las mejores tierras, con los mejores puestos, con la amistad de los *yankees*. La figura principal del libro, desde este punto de vista, es Federico Robles a cuyo triunfo y derrota se asiste aquí. Junto a él se levanta otro arribista, Roberto Régules, que es el que lo suplantarán, y una pléyade menor en que el autor destaca a Rodrigo Pola, intelectual sin espinazo que acaba vendido a la industria cinematográfica. Otras capas sociales (sobre todo la aristocracia que se reúne en pequeñas orgías imitadas de las europeas, que juega al sexo o al intelecto, que hace copias al carbónico de copias al carbónico de las copias francesas, que tampoco soslaya la corrupción económica) están acremente satirizadas por Fuentes en este vasto panorama. El pueblo aporta su color, su miseria, sus oscuros rostros anónimos, sus tragedias de crónica policial. Casi los únicos grupos que están conspicuamente ausentes del cuadro son el clero y los políticos de izquierda. La omisión es significativa.

Pero el corte que realiza Fuentes no es sólo horizontal. También se proyecta verticalmente hacia el pasado y los orígenes de estos mismos seres, en busca de enlaces que a primera vista parecen invisibles. Así resulta que el padre de Rodrigo Pola recibió durante la Revolución el golpe de gracia dado por el teniente Zamacona, hermano de Mercedes Zamacona, de la que tiene un hijo (sin saberlo) Federico Robles. Ese hijo es Manuel Zamacona con el que se enfrenta un par de veces el industrial en un imposible diálogo de sordos entre dos generaciones. Otras vinculaciones más curiosas aún pueden rastrearse en varias lecturas de una novela que Fuentes ofrece (como la mera realidad) en toda su pasión, su ambigüedad, su caos.

A través del presente y a través de la viva evocación del pasado, Fuentes va pasando juicio sobre el México actual. Un México que ha traicionado los postulados revolucionarios, que ha permitido el anquilosamiento de toda vida política en un único partido, que ha limitado las posibilidades de evolución o revolución, que ha creado una nueva clase y una nueva forma de entrega al capital norteamericano. Es la suya una visión de izquierda que coincide en buena parte con lo que ya había apuntado Mariano Azuela en sus novelas del México post-revolucionario pero que tiene una diferencia fundamental con éstas. En tanto que Azuela pasaba un juicio sobre todo moral, Fuentes intenta una interpretación marxista de la realidad mexicana actual. Este aspecto del libro justifica, sin duda, su enorme popularidad en México.

Pero conviene subrayar, sin embargo, que Fuentes no es un marxista de esquemas. Convencido de la naturaleza dialéctica de la realidad muestra no sólo el haz sino el envés de este mundo que enjuicia con tanto brío. Aunque en muchos momentos se deja arrastrar por la tentación de la caricatura (los intelectuales preciosistas están salvajemente expuestos), aunque obliga a sus industriales a mostrar demasiado claramente su perversidad (Federico Robles es a ratos apenas un robot), aunque omite ciertas zonas claves de la sociedad mexicana, Fuentes consigue en esta primera novela suya una visión contrapuntística de lo bueno y lo malo de la enorme capital mexicana enclavada en una meseta que Alfonso Reyes había saludado como la región más transparente del aire. Al recoger la frase de su maestro y convertirla en título, Fuentes la ha cargado de un significado satírico.

También en *Artemio Cruz* se puede encontrar una visión realista del México actual. El personaje titular es como Robles uno de los que aprovechó la Revolución. Es uno de los sobrevivientes; es de los que practican con más brío el arte de *chingar* a los otros (hay cuatro páginas de desborde lírico, a lo Henry Miller o a lo Rabelais, sobre este apetito que encuentra equivalentes en todo el orbe hispánico); es de los que han descubierto que las muertes ajenas alargan la propia. Se levanta sobre la anónima masa que le da origen, hijo de una sirvienta y de un señorito violador (como Robles era hijo de campesinos), para dominarla con su poder, con ese machismo que a la zaga de España, México ha erigido en valor máximo. Cruz es un prototipo, como lo es Charles Foster Kane en la película de Welles y en más de un momento resulta evidente que Fuentes se está acordando del film. Pero es un prototipo que también le facilita la realidad mexicana y a través del que muestra no sólo el destino individual del hombre sino el destino del pueblo que él representa. Así como Cruz tiene doce opciones que siempre le permiten elegir la muerte o el aniquilamiento del otro, también México ha tenido en el mismo período histórico semejantes opciones. Sólo que el personaje resulta menos representativo de todo México de lo que lo era la suma de destinos entrecruzados contrapuntísticamente de *La región más transparente*.

Las buenas conciencias busca a través de la sociedad provinciana los orígenes de esta misma nación. Guanajuato es el cogollito de donde salen algunos de esos hombres, como Jorge Balcárcel, tío del protagonista, que pertenecen a la oligarquía porfirista, oportunamente escapan a Europa cuando la Revolución y vuelven a reconquistar sus posiciones cuando ésta da paso a una nueva oligarquía. Contra esa figura sórdida se levanta el protagonista en su ambición de redención social y hasta religiosa. Al mostrar Fuentes las etapas por las cuales Jaime Ceballos

sucumbe a las fuerzas del orden está ilustrando un proceso que fue en buena parte el de muchos jóvenes de este tiempo. Aunque en esta novela aparece un dirigente sindical perseguido y un estudiante pobre y de izquierda, Fuentes sigue centrando su mirada en el proceso de corrupción moral y desintegración completa de las buenas conciencias.

Hasta en *Aura*, a pesar de su inequívoco carácter fantástico, es posible reconocer en cifra el proceso de la creación del México actual. Porque esa doña Consuelo, viuda de un general porfirista, enterrada en una casona que se ha ido convirtiendo en mausoleo por el fatal encajonamiento a que la someten las nuevas construcciones del México actual; esa mujer que consigue por un poderoso esfuerzo de voluntad proyectar la forma visible de su juventud y acechar al protagonista, un joven profesor de Historia, para obligarlo a revivir con ella (o con su doble) un pasado que está muerto; esa mujer simboliza la reconstrucción del México de los viejos privilegios sobre la estructura insolente y moderna del México actual. También en esta novela de sueño o pesadilla, la memoria del tiempo muerto es encarnada y vive, aunque sea con una vida monstruosa.

Muchas interpretaciones permite el panorama del México actual que ofrece Carlos Fuentes. Sobrepasando los esquemas tradicionales del realismo socialista, creo que conviene subrayar esa concepción fraticida que está en el centro de sus tres novelas. Hay varios momentos en que personajes de las tres novelas se trenzan en un abrazo mortal: Ixca Cienfuegos y Rodrigo Pola, en *La región más transparente*; Artemio Cruz y Gonzalo Bernal en la prisión; Jaime Ceballos y su amigo Juan Manuel Lorenzo en la conciencia (buena) del protagonista y en la mirada de mudo reproche del amigo. Ese abrazo, ese combate equívoco, da la clave de un fratricidio que la trama misma de los tres libros se encarga de ilustrar también cuando muestra a Federico Robles aniquilado por las maniobras de Roberto Régules; al padre de Jaime Ceballos destruido lentamente por el tío Jorge; a Artemio Cruz levantándose sobre los cadáveres de todos los que alguna vez confiaron en él. La maldición cainita parece circular por el aire de estas novelas porque es en esa maldición donde encuentra Fuentes la clave de ese México edificado sobre los huesos de los aztecas y de los indígenas de hoy, este México que detrás de sus estucos barrocos, de sus incumplidas leyes agrarias, de su pátina europeizante, sigue exigiendo un sacrificio humano. Este México actual y eterno.

IV MITO

...México siempre anda a la caza de un redentor, ¿no le parece?

Ixca Cienfuegos a Federico Robles en *La región más transparente*

Debajo de la carne anecdótica está la savia viva del mito, y allí es donde se manifiesta más libre y poderosa la creación novelesca de Carlos Fuentes. Este narrador cuyo realismo ha sido elogiado por muchos críticos, es sobre todo un creador de mitos. En este sentido, su obra se emparenta con la obra (también poderosa, también mitológica) de Miguel Ángel Asturias. Porque lo que sus tres novelas, y *Aura*, muestran son las raíces religiosas de México, raíces que son de hoy y de siempre. En ese nivel su creación alcanza profundidades insospechables a la primera lectura. Sin ánimo exhaustivo conviene indicar ahora algunos planos de esta recreación mitológica.

El más obvio está expuesto (casi con demasiada claridad) en *La región más transparente*. Toda la historia de la indígena Teódula Moctezuma y su hijo Ixca Cienfuegos es la historia de una supervivencia de los viejos ritos aztecas en el México actual. Esa vieja que conserva las joyas de sus antepasados y debajo de la choza en que vive tiene encerrados los huesos de sus muertos; esa figura absurda y descomunal, que acecha a los moribundos con la esperanza de convertirlos en víctimas sacrificiales, encuentra al fin en la horrible muerte de Norma, la mujer de Federico Robles (incendiada en el estucado palacio que le ha construido el dinero de su marido), esa ofrenda ritual que anda buscando. Pero aunque en esta capa de su novela se encuentra la zona más oscura del alma mexicana, Fuentes no se limita a ofrecer sólo esta clave.

México está hecho también de otra sangre. No es casual que en las tres novelas haya un conflicto doble de los personajes con el padre y con la madre. Aquí Fuentes no sólo echa mano de los mitos del subconsciente que exploraron o inventaron Freud y Jung, sino de la misma naturaleza histórica de México. En un pasaje de *La región más transparente*, Manuel Zamacona expone su teoría sobre ese padre español anónimo, ese conquistador que viola a las indias, que está en los orígenes del México histórico. El mito del padre desconocido y la madre violada (que cabe vincular en un plano más hondo con la ética de la *chingada*), asoma en la carne y la sangre de estas tres novelas. No es casual que Robles y Zamacona sean padre e hijo, y no se reconozcan en *La región más transparente*; como tampoco es casual que Artemio

Cruz mande a su hijo, aunque involuntariamente, a morir en la guerra de España luchando por una causa justa, él que jamás eligió la justicia; como no es casual que en *Las buenas conciencias*, el padre del protagonista acceda a las intrigas de su hermana y abandone a su esposa, dejando a su hijo huérfano y perdiéndolo al mismo tiempo.

La relación con la madre no es menos trágica, en el sentido literal de la palabra. Madres que absorben a sus hijos, que quisieran devolverlos al vientre del que salieron, que buscan un imposible retorno al momento de la fecundación, que confunden la violación con el parto, hay varias en las tres novelas. Las hay en el nivel más literal posible, como la madre de Rodrigo Pola en *La región más transparente*, pero aparecen sintetizadas sobre todo en esa monstruosa Asunción de *Las buenas conciencias* que tiene un vientre estéril y roba el hijo de su cuñada, y termina deseando incestuosamente a ese mismo niño que ahora la tienta con su adolescencia. Las madres, como los padres, están vistos a la luz de una identificación mitológica que hunde sus raíces no sólo en la tradición occidental más antigua (la Biblia y los trágicos griegos se ocuparon de ella) sino que revierte el conflicto a los mismos términos fálicos o vaginales que están en el centro de todo ser. Fuentes explora estos temas no sólo en la hondura de sus novelas sino en la brillante, la barroca, la desmesurada estructura de metáforas y anécdotas en que multiplica el vigor genésico, las posesiones, la violación, el coito, y esas formas más desesperadas aun de la soledad sexual, el hambre, la locura, el delirio agónico.

Hay un momento en *La muerte de Artemio Cruz* en que un personaje se echa sobre la tierra como si quisiera fornicar con ella. Esa fornicación literal se cumple simbólicamente en estas novelas que en su trasluz mítico identifican la pasión genésica de sus personajes, su delirio uterino, con la posesión de las fuentes de la vida, con la nación, con ese México creado y recreado por Fuentes no sólo en su dimensión literal sino en su cálida entraña mitológica. Pero ni siquiera este nivel agota las posibilidades de interpretación de esta obra impar. Este México no estaría completo si no se agregara la dimensión sobrenatural.

Cuando Fuentes habla de redentores, cuando llama a uno de sus protagonistas, Artemio Cruz, cuando señala la identificación que Jaime Ceballos hace en *Las buenas conciencias* entre Jesús y el líder obrero traicionado, entre él mismo y la flagelación a que fue sometido Cristo, está dando otras tantas pistas para buscar en la doctrina cristiana una clave para estas historias. En muchos lados está indicada la pista pero tal vez en ninguno mejor que en ciertas palabras del delirio de Artemio Cruz en que la Virgen María es presentada (en una forma deliberadamente blasfema que hace pensar en Buñuel) siendo violada por el car-

pintero José. Aquí Fuentes busca algo más que el poder de choque de esta imagen (que por otra parte ya se le había ocurrido, y aun más sórdidamente, al Marqués de Sade); lo que anhela apresar Fuentes es ese instante de oscura y terrible identificación en que la violación de la Madre de Dios es la violación de todas las madres y de la misma tierra. Del mismo modo que la caída y destrucción de sus prototipos paternos (Federico Robles, Artemio Cruz) es también la pasión y muerte de Nuestro Señor. Un diálogo de *Artemio Cruz* da la clave: —Me cago en Dios... (dice el protagonista) ...porque crees en él (replica con acierto el sacerdote que le da la extremaunción). Como su maestro Buñuel, Carlos Fuentes blasfema porque cree, hiere porque cree, niega porque cree. Desde este punto de vista, es posible leer *Las buenas conciencias* no sólo como un ataque cruel y previsible a la perversidad de la burguesía provinciana de Guanajuato, sino como una desesperada confesión de impotencia: lo que destruye íntimamente al protagonista, lo que lo obliga a entrar en el orden despreciado, es el fracaso de su imitación de Cristo. Hay aquí un tema para pensar.

V PERSPECTIVA

La obra de Fuentes no carece de defectos. Ya la crítica se ha encargado de señalar algunos, sobre todo en México. Son defectos inevitables en un hombre tan joven (34 años apenas) y que ha escrito ya tanto y con tamaño vigor y ambición. El más obvio es la acumulación de lecturas, técnicas e influencias que afea parcialmente sus novelas. Cuando Fuentes madure cabalmente, sus episodios capitales estarán más ajenos de influencias exteriores de estilo o situación y parecerán más entrañados en esa visión profunda que ya es posible descubrir en él. También desaparecerán (espero) algunos restos de simplificaciones histórico-políticas que le hacen jurar por ciertos dioses y abominar de otros; que le permiten preservar (en 1962) sólo el lado romántico de la guerra civil española (hay otro, muy sórdido, que los documentos ya han revelado); que le hacen omitir los aspectos negativos de algunos líderes de la Revolución Mexicana (como Villa) para señalar sólo los positivos. Son limitaciones visibles y superables.

Lo que ya ha conquistado Fuentes a pesar de su juventud es una forma de plantarse hondamente frente a la realidad de su patria; un afán de no reducir su complejidad y sus contradicciones, su dialéctica interior, a esquemas de tal o cual cuño político; una perspectiva literaria que le permite moverse con toda soltura y situarse en la mejor

línea de la novelística contemporánea; un don de narrar que estalla en casi todas sus páginas y que alcanza la felicidad (tan justamente celebrada por Martínez Moreno) de su *nouvelle Aura*. En este momento de su carrera, parece riesgoso encasillarlo, o siquiera predecir el curso de su desarrollo ulterior. Se equivocan visiblemente quienes (como Carlos Valdés) creen que su mejor logro actual es el realismo; se equivocan quienes lo consideran sólo como un cuentista extraviado en la dimensión más compleja de la novela; se equivocan quienes leen sólo la superficie y se pierden la entraña angustiada y mitológica. Fuentes está en proceso de crecimiento y desarrollo. Por eso mismo puede resultar prematuro un análisis cerrado. Conviene recapitular por ahora sus logros y dejar la perspectiva abierta. Todavía habrá de crear y sorprendernos.

NOTA: Los libros de Fuentes que he manejado han sido publicados, con excepción de uno, por Fondo de Cultura Económica de México. La *nouvelle Aura* pertenece a Ediciones Era, colección Alacena. El artículo de Carlos Martínez Moreno a que se hace alusión en el texto fue publicado, con el título de "Carlos Fuentes y los nuevos caminos de la novela americana", en la revista *Letras* 62 (Montevideo, N° 2, diciembre de 1962). El de Carlos Valdés se titula "Un virtuosismo gratuito" y está en la *Revista de la Universidad de México* (agosto de 1962). En la misma revista y número hay un trabajo de José Emilio Pacheco sobre *La muerte de Artemio Cruz* del que he tomado la cita de Fuentes sobre esta novela. Una buena introducción a Fuentes es la serie de tres artículos publicados en *La Mañana* (Montevideo, diciembre 14/16, 1962) por Mario Benedetti. La entrevista concedida a *Ercilla*, de Santiago de Chile, tiene fecha de 17 de enero de 1962.

NOTAS SOBRE (HACIA) EL BOOM

I

The dull boom of the disturbed sea

JOHN RUSKIN

TODOS hablan de él: unos para exaltarlo y exaltarse, otros para verter su desprecio, algunos para subrayar el rechazo. Hay quienes se apresuran a certificar, algo prematuramente, su defunción. También los hay que se inventan uno propio, uno pequeño, uno más fácil de administrar entre amigos. La rivalidad y hasta la oposición, no importan. Lo que importa es que todos (de una u otra manera) están pendientes de él, hasta cuando fingen mirar para otro lado, o continúan ocupándose de más relevantes empresas. Como todo movimiento literario que se respeta (el modernismo es un buen precedente), éste también está expuesto a la caricatura, a la parodia, a la irrisión, al carnaval. Lo que está bien. Pero no es suficiente.

Para discutir el *boom* en serio, se necesita una actitud distinta. Ver, primero, cuáles son sus orígenes reales; luego, qué desarrollo, o desarrollos, ha tenido, y qué intereses (nacionales e internacionales) ha puesto en juego. Finalmente, qué base hay, si la hay, para decretar ya, ahora mismo, sin perder un minuto, su defunción. Creo que a menos que estemos dispuestos a examinar el fenómeno con cierta precisión, es inútil cuanto diatriba o elogio (es lo mismo) acumulemos sobre él. Aquí sólo intentaré trazar algunas grandes líneas y situar el fenómeno del *boom* en el contexto de la literatura latinoamericana contemporánea. Es la única manera de empezar.

UNA GENERACIÓN DE LECTORES

Lo primero que hay que subrayar es que el *boom* empieza realmente en América Latina. Las generosas agencias internacionales que todos conocemos (la CIA es la más famosa pero no la única; cada superpotencia tiene la suya, más o menos discretamente a la vista) nos han hecho desconfiar de toda promoción cultural que se realiza a nivel universal. Cuántos no han querido ver en los recientes Premios Nobel

a dos escritores hispanoamericanos que (da la casualidad) eran ambos embajadores en París, la prueba de que si los santos se hacen en el Vaticano, como le contestó una vez Baldomero Sanín Cano a Giovanni Papini, el Nobel se hace sobre todo en Francia. Como si Miguel Ángel Asturias o Pablo Neruda no tuvieran, por lo menos, obra tan importante y conocida como la de Sholojov, la de Pontopiddan, la de Echegaray, para recordar algunos de los más ilustres laureados por la Academia Sueca. Pero dejemos esto. Admitir que las agencias internacionales participan también en el juego de los premios, las reputaciones, y los laureles (envueltos, es claro, en sustanciosas sumas de dinero), no significa creer que sólo ellas pueden crear la fama de un escritor. Hay otro camino al reconocimiento, y ese camino es el que pasa por el lector. Porque un premio, una propaganda nacional o internacional, una conspiración de agentes, una diligente mafia, no aseguran que la obra sea leída. Publicada y distribuida, sí; comentada y premiada, es claro. Leída es otra cosa. El ejemplo del cine, en que la promoción industrial es tan fabulosa, permite comprender hasta qué punto el verdadero consumidor tiene la última palabra.

Por eso, olvidándose de las rocambolescas fantasías de quienes sólo ven la mano de la CIA, o del Vaticano, o de Moscú, o de Casa de las Américas, o de la Academia Sueca, o del British Council, detrás de cada premio, de cada nueva edición, de cada traducción, hay que empezar por subrayar lo obvio: a partir de la Segunda Guerra Mundial, una nueva generación de lectores aparece en América Latina y determina (por su número, por su orientación, por su dinamismo) el primer *boom* de la novela latinoamericana. Es este un *boom* disperso, sin un centro fijo, nacional más que internacional en su desarrollo, pero que se produce (casi simultáneamente) en México y en Buenos Aires, en Río de Janeiro y en Montevideo, en Santiago de Chile y en La Habana. Es imposible examinar aquí, con el detalle necesario, todos los avatares de ese primer *boom*, o *ur-boom*, disperso y extrañamente coherente a la vez. Bastará señalar dos causas centrales del mismo: a) la guerra en Europa que, primero, trae a América Latina la fabulosa cosecha de españoles refugiados (escritores como Jiménez, Alberti y León Felipe, editores como Gonzalo Losada y López Llausás, profesores como José Gaos y Xavier Zubiri), los que impulsarán una empresa editorial latinoamericana y darán lugar a un verdadero renacimiento cultural, equivalente al creado en la Italia del cuatrocientos por los humanistas que escaparon del cerco de Constantinopla; b) el crecimiento demográfico e industrial de muchas de las grandes urbes latinoamericanas, crecimiento también fomentado por la guerra en la que América Latina casi no tuvo otro papel que el de proveedor de bases y materias primas para los

aliados. La generación de lectores que se forma a partir de 1939 tendrá a su alcance más universidades y escuelas secundarias, más bibliotecas, más librerías y revistas, tendrá, sobre todo, editoriales latinoamericanas que no sólo traduzcan y adapten la cultura universal sino que también fomenten la cultura nacional y la latinoamericana.

Tal vez convenga examinar algunos ejemplos del impacto que produce en las letras latinoamericanas la aparición de esta nueva generación de lectores. En México puede citarse el ejemplo de dos novelistas que hacen su aparición en los años cincuenta y que obtienen, a la vez, un gran éxito de crítica y un considerable suceso de venta. Me refiero, es claro, a Juan Rulfo con *Pedro Páramo*, y a Carlos Fuentes con *La región más transparente*. Ambas novelas fueron publicadas (en 1955 y en 1958, respectivamente) en la colección "Letras Mexicanas", de la editorial Fondo de Cultura Económica, precisamente una de las editoriales hispanoamericanas que se favorecieron más del aporte de la emigración española. Entre 1955 y 1964, la citada editorial imprimió cinco ediciones de *Pedro Páramo* en la colección "Letras Mexicanas". A partir de esa fecha, la novela ha ingresado en la "Colección Popular", de tiraje aun mayor y precio más bajo. Algo similar puede decirse de la novela de Fuentes, que tuvo tres ediciones en la colección "Letras Mexicanas", entre 1958 y 1960, y a partir de 1968 ingresó en la "Colección Popular".

En la Argentina puede invocarse el caso de Jorge Luis Borges, un escritor que fue considerado hasta los años cincuenta como tan exquisito, y extranjerizante, que sólo podía interesar a un núcleo pequeñísimo de *snoobs*. En 1953, la Editorial Emecé (fundada por españoles con capital argentino) empieza a publicar la colección ordenada e incompleta de sus *Obras completas*. En 1960 habían salido ya nueve volúmenes, siendo el último, *El hacedor*, un libro nuevo. Esos delgados tomos grises han seguido reimprimiéndose sin cesar y constituyen hoy uno de los auténticos *best-sellers* de la citada editorial. En Brasil, el éxito de los novelistas del Nordeste, y en particular de Graciliano Ramos, José Lins do Rego y Jorge Amado no ha hecho sino consolidarse. A las primeras ediciones de sus novelas, hechas por José Olympio en los años treinta y cuarenta, han seguido en los cincuenta la colección ordenada de sus *Obras completas* en ediciones que se reimprimen constantemente.

Desde otro ángulo, el de las revistas y publicaciones con páginas literarias, sería posible seguir el mismo fenómeno. A las revistas de tipo minoritario que eran características de los años treinta y cuarenta, y aun comienzos del cincuenta —pienso en *Sur* (Buenos Aires) y en *Contemporáneos* (México), en *Orígenes* (La Habana) y en *El Hijo Pródigo* (México), en *Babel* (Santiago de Chile) y en *Realidad* (Buenos Aires),

en *Ciclón* (La Habana) y *Número* (Montevideo), en *Anales de Buenos Aires* y en *Revista Mexicana de Literatura*, para citar algunas de las más germinales—, sucederán los semanarios o los suplementos semanales de periódicos de gran circulación: *iSiempre!*, en México, o el suplemento de *El Nacional*, de Caracas; la sección literaria de *La Gaceta*, de Tucumán, o el suplemento de *O Estado*, de São Paulo; pero sobre todo las páginas literarias del semanario *Marcha*, de Montevideo, que fueron creadas en 1939 por Juan Carlos Onetti y que habrían de convertirse en los años cuarenta y cincuenta en uno de los lugares donde una generación de críticos y creadores, llamada del 45 por la fecha de su aparición masiva en el escenario rioplatense, habría de echar las bases de una discusión incisiva de las letras contemporáneas, dentro y fuera de América Latina.

Todas estas empresas, y muchas otras que es imposible registrar en Perú y en Bolivia, en Paraguay y en Colombia, en la América Central y en el Caribe, habrían de certificar la existencia de una generación de lectores, jóvenes universitarios o para universitarios, que buscaban en los nuevos libros latinoamericanos, en las revistas y semanarios publicados aquí, la clave de una lectura actual, viva y contemporánea del mundo en que estaban insertos. Lectores apasionados y militantes, muchas veces creadores ellos mismos, o críticos, se fueron formando en los años cincuenta y constituyeron la base de este primer *boom* o *ur-boom* sin el cual el otro (el conocido, el publicitado) no hubiera podido llegar a ser. Esa generación estaba más que pronta para entrar en escena, en forma aún más decisiva, cuando ocurrió el triunfo de Fidel Castro.

LA VERDADERA REVOLUCIÓN CULTURAL

A veces se olvida (involuntariamente, tal vez) que el triunfo de la Revolución Cubana es uno de los factores determinantes del *boom*. Lo es por la mera fuerza de las circunstancias políticas que proyectan, de golpe, hacia el centro del ruedo político internacional a la pequeña nación de nueve millones de habitantes y, con ella, a un continente olvidado de doscientos millones. De golpe, Cuba y América Latina son noticia. Pero, además, el propio gobierno de Fidel Castro asume una posición cultural decisiva y que tendrá incalculables beneficios para toda América Latina. Sin descuidar a escala nacional el problema de la educación y sobre todo del analfabetismo, la Revolución Cubana proyecta en sus primeros años una política cultural a escala latinoamericana. Para romper el bloqueo, que no es sólo militar y económico de los Estados Unidos, Cuba crea una institución, Casa de las Américas, que por algunos años se convertirá en el centro revolucionario de la cultura la-

tinoamericana. Esa institución publica una *Revista* (primer número, junio-julio, 1960, bajo la dirección de Fausto Masó y Antón Arrufat; a partir de marzo-abril, 1961, bajo la dirección única de Arrufat; en el número 30, mayo-junio, 1965, comienza la dirección del poeta y crítico Roberto Fernández Retamar) y organiza reuniones, festivales y concursos de distinta índole. El más famoso es el premio anual que se otorga a partir de 1960 en varias categorías (ensayo, novela, cuento, teatro, poesía) y en cuyos jurados participan nombres destacados de la cultura latinoamericana y extranjera de hoy. Casa de las Américas también publica libros: reediciones de clásicos de la literatura latinoamericana, algunos olvidados o conocidos sólo en sus respectivos países; reediciones de obras nuevas y aún novísimas que se ponen al alcance del lector hispanoamericano.

El impacto de esta política cultural a escala hispánica no deja de sentirse en todo el continente, y aun fuera de él. *Marcha*, por ejemplo, recibe un impulso extraordinario del ejemplo cubano y se convierte en uno de los órganos de difusión y ampliación de una política cultural revolucionaria que está reducida en su influjo por el bloqueo. En México y en Argentina (para citar dos ejemplos) tanto *iSiempre!* como el nuevo semanario *Primera Plana* siguen de cerca el ejemplo de Casa y aportan a él nuevas perspectivas. Pequeñas editoriales, como Era en México, Jorge Álvarez y Galerna en Buenos Aires, la Editorial Universitaria de Chile o Arca en Montevideo, reciben un fuerte aporte cubano. Muchas revistas se crean para sostener en cada país la línea de la liberación cultural latinoamericana que Cuba patrocina tan activamente. Hay un permanente intercambio, viajes y congresos, coediciones y números de homenaje, que permiten burlar el bloqueo y desarrollan una verdadera revolución cultural en toda América Latina. Aunque el Brasil queda un poco aislado por su lengua de gran parte de este movimiento, en el teatro y en el cine brasileños se establece un intercambio permanente con esta revolución cultural.

Hay aquí un *boom* indiscutible, el primero que valga la pena examinar: el *boom* de la literatura latinoamericana (y no sólo de la novela), promovido por un pequeño país sitiado pero apoyado, ampliado y difundido por la izquierda intelectualmente poderosísima de todo un continente. Sin este *boom*, el otro, el que todos comentan, tal vez no hubiera llegado a ocurrir, o no habría tenido la misma repercusión.

LA POLÍTICA ESPAÑOLA DEL LIBRO

Desde otro campo del espectro político, de la España de Franco, llegará el impulso que convertirá este *boom* latinoamericano, esta revolución cultural cubana, en *boom* realmente internacional. La base

económica preexiste al *boom*: es la necesidad de la España de Franco de rescatar el mercado hispanoamericano del libro que había dominado por completo hasta 1936 y que, a partir de esa fecha, era controlado por editoriales mexicanas y argentinas, sobre todo. En los cincuenta, España trata de reconquistar el mercado por la centralización de las exportaciones, realizadas con el apoyo masivo del régimen; por una política de traducciones de cuanta obra puede atraer a toda clase de lectores; por la promoción de la novela y la poesía españolas mediante innumerables y por lo general mediocres concursos. Aunque se produce un renacimiento de las letras españolas después del nuevo Desastre que significó la victoria de Franco, ese renacimiento no es suficiente, ni cuantitativa ni cualitativamente para sostener una política cultural tan agresiva como lo es la del régimen. El triunfo de Fidel Castro y de la izquierda intelectual latinoamericana habrá de dar, paradójicamente, a la *intelligentzia* española la posibilidad de conciliar sus intereses con los del régimen.

Tal vez la editorial española que mejor aprovecha las circunstancias es Seix Barral, de Barcelona. El interés de la editorial por la literatura hispanoamericana tiene a Joan Petit, a José María Castellet y a Carlos Barral como principales motores. Será precisamente con el nombre del primero (muerto prematuramente) que se bautizará originariamente el importante premio Biblioteca Breve, de novela, abierto a escritores hispánicos. En forma harto significativa, el premio es otorgado sucesivamente al peruano Mario Vargas Llosa en 1962, por *La ciudad y los perros*; al mexicano Vicente Leñero en 1963, por *Los albañiles*; al cubano Guillermo Cabrera Infante en 1964, por *Vista del amanecer en el trópico* (que sería rebautizado *Tres tristes tigres*, al publicarse en 1967); al mexicano Carlos Fuentes en 1967, por *Cambio de piel*; al venezolano Adriano González León en 1968, por *País portátil*. En 1969 el premio habría sido concedido al chileno José Donoso, por *El obscuro pájaro de la noche*, si no lo hubiera impedido una escisión dentro de la firma editorial, que llevó a Carlos Barral a retirarse para fundar una editorial propia, y a la suspensión del premio (ya designado) para ese año. La casa Seix Barral ha continuado con el premio que ha recaído, en 1971, en una escritora cubana, Nivaria Tejera. También Barral Editores ha creado su premio, otorgado en 1971 al argentino Haroldo Conti por su novela *En la costa*. La lista de premios hispanoamericanos podría haber sido aún más larga si el jurado de Seix Barral no hubiera creído necesario preferir en algunos casos una novela española de mérito sin duda menor, como *Algunas tardes con Teresa*, de Juan Marsé, a un libro verdaderamente renovador como *La traición de Rita Hayworth*, del argentino Manuel Puig. Pero aun así, el número

de novelistas premiados por esta casa editorial es muy significativo. A través de estas ediciones, subvencionadas por la política de exportación del gobierno de Franco, el escritor latinoamericano alcanza un público hispánico más vasto que el que obtienen por lo general las ediciones no subvencionadas de América Latina.

LA BATALLA EN LAS REVISTAS

Para entender el alcance de esta difusión a nivel continental y que tiene como focos Cuba y España, hay que recordar que en cada país de América Latina existen focos más pequeños, a veces minúsculos, pero de orientación similar. Algunos de estos focos alcanzan una proyección continental. Ya se ha mencionado *Marcha*. Conviene examinar, brevemente, el caso del semanario argentino *Primera Plana*. Fundado hacia 1962 por Jacobo Timerman (uno de los periodistas más "fundacionales" de la Argentina), *Primera Plana* responde casi inmediatamente a los intereses del *boom*. De hecho, es tal vez la publicación que mejor populariza la bendita onomatopeya. Se necesitaría una investigación, como las que tan finamente realiza Ángel Rosenblat, para determinar el origen exacto de la palabra en la jerga periodístico-literaria de América Latina. Sospecho que aparece en la Argentina, tomada como préstamo de Italia (donde tanto se habló en los años cincuenta de "il boom economico"), la que a su vez la toma del inglés. En el *Shorter Oxford English Dictionary* (tercera edición revisada, 1962, p. 203, primera columna), la palabra aparece fichada en la acepción actual en los Estados Unidos, 1879:

1. A start of commercial activity; a rapid advance in prices; a rush of activity in business or speculation.
2. The effective launching of anything upon the market, or upon public attention; an impetus given to any enterprise; a vigorously worked movement in favour of a candidate or cause 1879.

La definición del diccionario, principalmente la segunda acepción, deja bastante claro la promoción a la vez económica y política que la palabra *boom* implica. Tal vez sea por esto que los puristas del lenguaje (que están dispuestos a aceptar otras onomatopeyas) se escandalizan por los sórdidos orígenes de esta palabra. También los políticos se escandalizan porque la palabra deja demasiado a la vista los mecanismos de poder que ellos tienen tanto cuidado en ocultar. Sea como sea, la palabra está ahí y mi conjetura es que se empezó a usar sistemáticamente a partir de *Primera Plana*. Por lo menos, ahí es donde la encontré yo.

Es imposible seguir aquí todos los avatares por los que ha pasado aquella curiosa publicación. Por sus orígenes y financiación, *Primera*

Plana está ligada a fuertes intereses económicos argentinos e internacionales de derecha; su actitud frente al gobierno argentino (o a los sucesivos gobiernos argentinos) ha sido de crítica liberal, lo que le ha valido alguna vez la suspensión y hasta el cierre. Pero las secciones literarias han sido siempre (esto es bien característico de la prensa capitalista latinoamericana) mucho más de izquierda. Hasta cierto punto, *Primera Plana* tuvo, por lo menos hasta 1968, una línea cultural consistente con la promovida desde La Habana. Es cierto que inició sus series de perfiles literarios con uno sobre Borges (agosto 24, 1964), escritor al que sería imposible acusar de revolucionario. Pero la elección de Borges se justificaba en esa fecha en que desde París se lanzaba un inmenso volumen de homenaje, publicado por *L'Herne*, y con no menos de sesenta colaboradores latinoamericanos y extranjeros. Por otra parte, a partir de Borges, *Primera Plana* se dedicó a la promoción intensa de la nueva novela con perfiles de Leopoldo Marechal (escritor peronista, reflatado por la izquierda con motivo de la publicación en 1967 de su segunda novela, *El banquete de Severo Arcángel*), de Julio Cortázar (cuya adhesión total a la causa cubana equivalía a una conversión religiosa, y tenía la misma alta temperatura emocional), y sobre todo de los narradores exiliados, a quienes se dedicó un brillante artículo periodístico, escrito por Tomás Eloy Martínez, en la edición de julio 30, 1968.

Es cierto que *Primera Plana* no pudo realizar enteramente la tarea que se había propuesto. Problemas con la censura no oficial argentina impidieron que se publicase en 1967 un artículo de Leopoldo Marechal sobre su reciente viaje a Cuba (el artículo fue hasta impreso y eliminado por diversas presiones a último momento). También es cierto que *Primera Plana* se apartó a veces de la línea cubana y hasta se atrevió a publicar un reportaje a Cabrera Infante (julio 30, 1968) en que el polémico novelista decía cosas muy duras sobre la Cuba de Fidel Castro. Para entender la importancia de esta publicación hay que recordar que ya entonces la línea oficial cubana, y de todos los que la respetaban, era el silencio total sobre *Tres tristes tigres* y su autor. Por haberse atrevido a romper ese silencio en *El caimán barbudo* (La Habana, 1968) tuvo ya entonces Heberto Padilla un anticipo de lo que en 1971 sería un caso célebre. Pero si *Primera Plana* se atrevió a publicar el reportaje a Cabrera Infante, también se atrevió a publicar un considerable número de cartas de escritores latinoamericanos que acusaban al autor cubano de toda clase de crímenes.

Otras publicaciones de los años sesenta acompañaron y hasta trataron de orientar el *boom* hacia un terreno más puramente crítico. Quisiera hablar de una de ellas, *Mundo Nuevo*, aunque me comprenden las generales de la ley por haberla fundado en París, julio, 1966, y haberla

dirigido hasta el número 25 (julio, 1968). En su intención, no sé si en su realización, *Mundo Nuevo* se propuso entonces organizar y difundir a escala internacional una visión crítica de la nueva literatura latinoamericana. La empresa resultó difícil si no imposible por varias circunstancias. La principal, a mi juicio, por la negativa de los escritores cubanos, y de los latinoamericanos más cercanos a ellos, a colaborar en la revista. Aun antes de haberse publicado el primer número circularon desde La Habana manifiestos en contra de la nueva revista. La acusación de ser un órgano pagado por la CIA (y no por la Ford Foundation, como así era) fue reiterada infatigablemente, aunque sin aportar pruebas. Hubo un boicot previo, y ese boicot continuó hasta el último número que me tocó dirigir. En ocasión del Congreso Internacional del PEN Club que se realizó en Nueva York, julio, 1966, circuló una "Carta abierta a Pablo Neruda", firmada por más de treinta escritores cubanos, en que no sólo se acusaba al destinatario de la carta, sino también a Carlos Fuentes y a mí de estar al servicio del capitalismo internacional. La carta omitía mencionar que los escritores cubanos habían sido invitados a dicho congreso, que habían aceptado participar en él y que sólo a último momento, cuando el congreso ya estaba funcionando, avisaron que no podían asistir.

Cuento estas cosas porque son muy fáciles de verificar (la documentación está en el PEN Club, al alcance de quien se quiera tomar el trabajo de consultarla) y también las cuento porque son relevantes para lo que sigue. A pesar del boicot cubano, *Mundo Nuevo* pudo publicar textos inéditos de creación y de crítica de algunos de los más notables escritores latinoamericanos, incluidos Borges y Neruda, Paz y Parra, Fuentes y Donoso, Ernesto Cardenal y João Guimarães Rosa, Leopoldo Marechal y Mario Vargas Llosa, Clarice Lispector y Ernesto Sábato. También pudo *Mundo Nuevo* dar a conocer las primicias de algunos libros completamente desconocidos entonces, en el ámbito hispánico, y que cuentan ya entre los decisivos de esta década del sesenta: *Cien años de soledad*, de García Márquez (dos capítulos: en agosto 1966, marzo 1967); *La traición de Rita Hayworth*, de Manuel Puig (dos capítulos: abril, diciembre 1967); *Cambio de piel*, de Carlos Fuentes (octubre 1966); *Tres tristes tigres*, de Cabrera Infante (tres capítulos: mayo 1967); *Blanco*, de Octavio Paz (un fragmento: octubre 1967); *De dónde son los cantantes*, de Severo Sarduy (noviembre 1966, octubre 1967); *Los aeropuertos*, de César Fernández Moreno (un largo poema: junio 1967); *El obscuro pájaro de la noche*, de José Donoso (julio 1967). Sin contar, es claro, las numerosas antologías de nuevos poetas de distintos países del continente, el descubrimiento de nuevos narradores

y nuevos ensayistas, la información sobre actividades culturales de todo el mundo hispánico.

Insisto: no hablo de la calidad sino de la intención, y si presupongo calidades sé hasta qué punto mi juicio puede ser calificado de parcial. Pero creo que no es posible discutir el *boom*, en su ámbito internacional, sin examinar la colección de *Mundo Nuevo*, por lo menos hasta el número 25. Paralelamente a *Mundo Nuevo*, y a veces en franca o sutil competencia con ella, otras publicaciones intentaron también el examen crítico del *boom*. Una de ellas, una de las más importantes, fue *Amaru*, dirigida por el poeta peruano Emilio Adolfo Westphalen y también patrocinada por la Ford Foundation. En París, un grupo de exiliados voluntarios publicó en 1967-1968 la revista *Margen*, que seguía de más cerca la línea cubana. Algunos de sus redactores, unidos a ciertos colaboradores de *Mundo Nuevo* (como el poeta paraguayo Rubén Bareiro Saguier), y al equipo parisino de *Ruedo Ibérico* (que promueven Juan Goytisolo y Jorge Semprún), han lanzado este año *Libre*. La revista, financiada por una nieta o bisnieta de Patiño, el de las infamosas minas de estaño de Bolivia, congrega a muchos de los más notorios astros del *boom* en una producción realmente superestelar. El primer número vio su salida demorada por el Caso Padilla y por la escisión que este episodio ha causado en su equipo de redactores. Aun con ese tropiezo inicial, *Libre* ha decidido continuar su trayectoria. Es demasiado pronto aún para intentar juzgarla. Si la menciono aquí es porque en cierto sentido su publicación certifica que el *boom*, lejos de estar difunto, sigue alentando aún.

EL BOOM DE LAS TRADUCCIONES

Es imposible en un espacio tan reducido como el de este artículo pretender una presentación cabal de este tercer *boom*, menos publicitado que el otro pero tal vez tan importante como él. Bastará señalar que la fecha inicial del mismo puede situarse en el año 1961, cuando un grupo de editores internacionales se reúne por primera vez para otorgar el Premio Formentor y decide repartirlo *exaequo* entre el escritor franco-irlandés Samuel Beckett y el argentino Jorge Luis Borges. La importancia del premio es que asegura la publicación simultánea del autor premiado en varios países europeos y en los Estados Unidos. Con sus *Ficciones*, Borges pasa de la categoría de autor leído casi exclusivamente en el ámbito hispánico, a autor leído en todo el Occidente. De allí derivarán las ediciones ordenadas de sus obras en Francia (por Gallimard, que ya lo estaba traduciendo en La Croix du Sud, dirigida por Roger Caillois, desde 1951) y en Estados Unidos (por E.P. Dutton, que a partir de 1969 ha lanzado ya tres volúmenes en una nueva

traducción inglesa, revisada por el autor). En Alemania, no sólo Borges sino Guimarães Rosa y Jorge Amado han logrado éxito de público y de crítica; en Italia, Ernesto Sábato y Manuel Puig; en Francia, García Márquez y Cabrera Infante. Hasta en el cine europeo de esta última década la obra de los narradores latinoamericanos ha empezado a hacer algún impacto. En tanto que Antonioni usa un cuento de *Las armas secretas*, de Julio Cortázar, como base de su *Blow-Up* (1967), Godard se inspira en otro cuento del narrador argentino para la situación inicial de su *Week-End* (1968; el cuento se llama "La autopista del Sur") y utiliza un texto clave de Borges para la situación central de *Alphaville* (1964): el enfrentamiento del protagonista con el cerebro electrónico que controla el mundo del futuro. En "El tema del traidor y del héroe", del mismo Borges basa Bernardo Bertolucci uno de sus últimos films, *The Spider's Stratagem*, que él ambientará en la Italia fascista.

¿A qué seguir? Los ejemplos son innumerables y variadísimos.

CONCLUSIÓN, POR AHORA

Todo esto parece crónica, y lo es. No puede dejar de serlo. Porque antes de escribir el epitafio del *boom* hay que hacer su historia, y aún antes hay que recoger la crónica de sus polémicos días. Para ello, no hay más remedio que empezar por el principio: recoger los materiales, estudiar sus distintas etapas, ver la sucesión de *booms* que la única y rotunda onomatopeya esconde, trazar coordenadas, buscar y aún rebuscar sus diversas fuentes, muchas de ellas muy poco literarias. Hecha esa tarea se podrá escribir algún día la historia, y el epitafio. Por ahora no queda sino conformarse con el panorama, provisional, tal vez parcial, seguramente arbitrario. Pero un panorama que abarque bastante como para saber que no lo abarca todo. Eso ya es algo.

Yale University

NOTA: Otros aspectos de este mismo fenómeno han sido examinados por mí en un artículo, "El retorno de las carabelas", que fue publicado por la *Revista de la Universidad de México* en el número dedicado a "La novela latinoamericana" (Vol. XXV, N° 6, febrero de 1971). Recomendando la lectura de este artículo al lector interesado en completar desde un ángulo más literario el panorama que aquí se ofrece. (E.R.M.)

De *Plural* (México), N° 4, enero de 1972, pp. 29-32.

II LOS MAESTROS DE LA NUEVA NOVELA

The first of them booming by himself
before the wind. 1617.

The Shorter Oxford English Dictionary

NO TODO es *boom* lo que resuena, habrían dicho en el Siglo de Oro. Porque la batalla del *boom* tiene otros aspectos, menos publicitados, pero no menos dramáticos que los que indicábamos en nuestro artículo anterior. Hay diligentes, infatigables escribas que se dedican a componer inventarios inconciliables de quienes pertenecen, o no, al *boom*. Hay bandas de mafiosos que practican la política de la calumnia o del silencio, la inclusión tonitruante, la exclusión solapada, para sentirse (por un instante, al menos) dueños del *boom*. Hay quienes ponen todo en una carta (García Márquez es de las más jugadas) no para hacerla ganar sino para que pierdan todas las demás. Hay quienes buscan el genio ignorado: algún caballero postmodernista que ni las ratas de los depósitos de libros han practicado; algún joven esotérico de provincias que es la única justificación para que se siga hablando de literatura en el café de la plaza. Hay quienes sólo piensan en la autopromoción cuando reparten (a los mediocres, a los inofensivos) escudos de nobleza, espaldarazos, migajas de imaginarios banquetes.

En medio de tanto ruido, tanto furor y estrépito que significan nada, hay toda una literatura que el *boom* ha servido para revelar, para dejar de ser folklórica y marginal, para saltar al centro del ruedo. Es esa literatura la que importa y no las retumbantes resonancias del *boom*; esa literatura la que conviene analizar y no las incoherencias de una carrera de tantos hacia una meta ilusoria. El *boom* (cualquiera sea el juicio que con una perspectiva histórica llegue a merecer) no es sino el fenómeno exterior de un acontecimiento mucho más importante: la mayoría de edad de las letras latinoamericanas. Esa mayoría de edad no ha sido dada por el *boom*: ha sido puesta en evidencia por el fenómeno publicitario. Si no hubiese existido esa literatura, el *boom* habría sido imposible. Por eso, lo que importa ahora es examinar, valorativamente, esa literatura.

El primer paso consistirá en reconocer que si bien el *boom* puso en evidencia principalmente la madurez de la nueva novela latinoamericana, esa madurez no se alcanza por el solo efecto del desarrollo de un género publicitariamente privilegiado. Las categorías formales son válidas para el estudio especializado de cada obra pero si lo que se busca

es definir un espacio literario dentro del cual se produce en un cierto momento una obra determinada, es preciso salir de cada género, romper la barrera retórica, examinar todo el contorno literario. Entonces se advertirá algo que las simplificaciones habituales omiten: la inmensa deuda de la novela nueva con los demás géneros, y no sólo los narrativos, como la *nouvelle* y el cuento. Sino con la poesía, en primer término, y con el ensayo literario, en segundo. Para reconocer los modelos básicos de muchas de las invenciones que la nueva novela ha difundido hay que buscar, pues, en los otros géneros. Aquí apuntaré algunas pistas.

UN ESTUDIO A FARE

La crítica brasileña (en esto, como en otras cosas, mucho más seria y responsable que la mayoría de la hispanoamericana) ha establecido ya sin lugar a dudas las profundas vinculaciones entre la poesía y la prosa ensayística del modernismo brasileño y la nueva novela que empieza a escribirse en el Nordeste hacia los años treinta. En estudios colectivos como los que dirige el profesor Afrânio Coutinho (*A literatura no Brasil, 1956-1959*), en obras panorámicas como las de Wilson Martins (*O Modernismo (1914-1965)*, 1965), o en los ensayos diversos que le ha dedicado el excelente Antônio Cândido, la vanguardia brasileña ha sido estudiada en su contexto de prosa y verso, simultáneamente. La labor precursora de Mário de Andrade, como poeta, ensayista y aun novelista (se le debe *Macunaíma*, 1928, el más audaz experimento lingüístico-narrativo del movimiento), ya está situada por la crítica brasileña con toda nitidez. El valor excepcional de las novelas de Oswald de Andrade para la prehistoria de la nueva narrativa brasileña fue puesto en evidencia por Antônio Cândido en su *Brigada ligeira* (1945) y ha sido aceptado por la crítica posterior. En cuanto a la influencia del pensamiento de Gilberto Freyre sobre los narradores nordestinos, está el testimonio vivo del propio José Lins do Rego en un artículo de su libro *Poesia e vida* (1945), en que al definir las raíces pernambucanas de su maestro Freyre, define su propia situación estética:

Ele não fica o saudoso, o poeta que se contenta com os temas poéticos, tomados pela superfície; ele quer valorizar, conhecer, medir, sugerir. O Brasil é o seu tema, ou melhor, a vida do seu corpo de idéias. Pernambuco entra na formação de seus livros como sangue e carne. (*Op. cit.*, p. 40.)

Infelizmente, no hay nada equivalente a estos estudios generales en la crítica hispanoamericana. El proceso de la vanguardia, y de lo que acontece después que la vanguardia ha triunfado está por estu-

diarse en nuestras letras. Un libro como el de Gloria Videla, excesivamente titulado *El ultraísmo* (1963), sólo estudia los orígenes españoles del movimiento y abandona la exploración de los hispanoamericanos (Huidobro, Borges, para citar sólo a los mayores) en el momento en que regresan a América. Los intentos de recopilación de todos los vanguardismos realizados por Guillermo de Torre desde su *Literaturas europeas de vanguardia* (1925) hasta la más reciente *Historia de las literaturas de vanguardia* (1965), están malogrados por el afán egotístico del crítico por situarse como inventor de una vanguardia de la que sólo fue escoliasta, y por su indiscriminada recopilación de toda clase de ismos. Los intentos parciales de estudiar por separado las distintas manifestaciones de la vanguardia (el ultraísmo argentino, el estridentismo mexicano, el surrealismo chileno, etc., etc.) fracasan por la parcelación. Obras tan capitales (por su importancia estratégica) como el *Índice de la nueva poesía americana*, que compiló Alberto Hidalgo en 1926 y para la que escribieron sendos prólogos Vicente Huidobro y Jorge Luis Borges, siguen siendo ignoradas por buena parte de la crítica. No existe siquiera una bibliografía fehaciente de la vanguardia hispanoamericana. ¿A qué seguir?

Esas ausencias justifican que ante el fenómeno de la nueva novela y de su exploración de las estructuras lingüísticas (y no sólo las narrativas), la crítica hispanoamericana no tenga un cuerpo de análisis poético suficientemente organizado y válido como para establecer necesarios vínculos. Para citar sólo algunos ejemplos, ¿dónde está el estudio de las narraciones de Vicente Huidobro, y sobre todo de esa última novela, *Sátiro, o El poder de las palabras* (1939), en que el poeta chileno explora no sólo el subconsciente sino las posibilidades del monólogo interior para dar un cierto tipo de perversidad no ya psicológica, sino lingüística? ¿Dónde está el análisis de esa novelita que escribió Pablo Neruda en 1926, que se titula *El habitante y su esperanza*, y en que el poeta ensaya una narración discontinua, un *collage* de momentos aislados, en cuyas interlíneas se desliza una historia de aventuras más soñadas que reales? (El libro sale en una hora en que la literatura chilena está dominada por los narradores realistas como Mariano Latorre, y se pierde en el silencio.)

Y lo que se dice de la literatura chilena de vanguardia podría decirse de otras literaturas. En la mexicana, por ejemplo, ¿quién se ha preocupado en ir a buscar los relatos que Octavio Paz incluye en *¿Águila o Sol?* (1951), o esas secuencias ("Trabajos del poeta", "Arenas movilizadas") que anticipan mucho de lo que la nueva novela (pienso en Juan José Arreola, en Salvador Elizondo, por ejemplo) habría de descubrir a la zaga de los franceses? Los relatos de *¿Águila o Sol?* también fueron

leídos por varios escritores sudamericanos y los juegos de palabras de *Trabajos del poeta*, distintos a los de Huidobro en *Altazor*, se oyen después en otros hispanoamericanos. En la Argentina, ¿dónde sino *En la más médula*, de Oliverio Girondo, buscar el origen del famoso *glíglico* con que Cortázar deslumbró a los lectores de *Rayuela*? (Sin embargo, los poemas realmente revolucionarios de Girondo se publicaron en 1954; *Rayuela*, en 1963, casi diez años más tarde.) En la cubana, ¿de dónde sino del inmenso repositorio barroco que es la obra en prosa y verso de José Lezama Lima saca Severo Sarduy esas esencias de una Cuba de pacotilla que luego verterá en la lúcida *koiné* telquelista de sus crucigramas: *De dónde son los cantantes*, *Cobra*, por ahora?

Hay todo un estudio *a fare* de las relaciones entre la vanguardia poética y ensayística de América hispánica y la nueva novela. Ese estudio tendría que saltar por encima de las categorías retóricas y las perezas y automatismos que engendra el examen por géneros para descubrir las conexiones (temáticas, ideológicas, pero sobre todo estilísticas) entre la fabulosa vanguardia y la nueva narrativa. Se comprendería entonces por qué Salvador Garmendia busca y encuentra en el Neruda de *Residencia en la tierra* el ardor erótico-verbal que necesita para sus narraciones muy posteriores. Se podría determinar entonces hasta qué punto exacto la interpretación de la realidad mexicana en todas sus dimensiones simbólicas que practica Octavio Paz en *El laberinto de la soledad* (1950) reaparece metamorfoseada en sustancia narrativa en el ciclo de novelas que comienza Carlos Fuentes con *La región más transparente* (1958) y culmina en la exasperación de un célebre pasaje de *La muerte de Artemio Cruz* (1962). Los ensayos de Paz, no en su vertiente mexicana sino en la oriental, también están presentes en *Cobra* de Severo Sarduy, aunque, claro, admirablemente transfigurados. Se encontraría en la obra ensayística enorme, algo monstruosa, de Ezequiel Martínez Estrada, a partir de esa deslumbrante *Radiografía de la Pampa* (1933), el origen de todo ese movimiento literario de los parricidas argentinos que empiezan a manifestarse, hacia 1954, en vísperas de la caída de Perón.

Del ensayo a la novela, como de la poesía y el relato corto a la novela, la transfusión es constante, e ininterrumpida. Aún ahora, aún hoy, los poetas jóvenes están ensayando ellos mismos nuevas formas narrativas. Dejando por un momento de lado al más audaz, ese Severo Sarduy que es radicalmente un poeta, bastará señalar al Enrique Lihn, de *Agua de arroz* (1964), que contiene algún relato deslumbrante, o a los José Emilio Pacheco, de *Morirás lejos* (1967), y Homero Aridjis, de *Perséfone* (1967), ambos grandes jóvenes poetas, ambos inquietantes como narradores. Los ejemplos podrían multiplicarse infinitamente.

He dejado deliberadamente fuera de este rápido recuento la obra del más influyente escritor latinoamericano contemporáneo. Aunque Jorge Luis Borges no ha escrito una sola novela, es imposible comprender el proceso de la nueva narrativa hispanoamericana sin considerar esos delgados volúmenes de cuentos y relatos que él empieza a publicar en 1935: *Historia universal de la infamia* (de ese año), *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941), *Ficciones* (1944, que incorpora *El jardín*), *El Aleph* (1949). En menos de quince años, Borges produce una colección que habrá de cambiar radicalmente el curso de la narrativa hispanoamericana. Al principio sólo los rioplatenses parecen haberlo leído. Casi de inmediato todo un grupo aparece a su alrededor. Adolfo Bioy Casares, quince años menor, y su discípulo más constante, publica sucesivamente tres novelas: *La invención de Morel* (1940, con un prólogo programático de Borges), *Plan de evasión* (1945), *El sueño de los héroes* (1954). En colaboración con Borges, Bioy publica, bajo el seudónimo de H. Bustos Domecq, una colección de relatos policiales, desafortunadamente imitados de Chesterton pero en un lenguaje rioplatense que habría de hacer época: *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1962). Posteriormente, en 1946, ambos publicarían otros títulos seudónimos: *Un modelo para la muerte*, falsa novela policial atribuida a un discípulo de Bustos Domecq (B. Suárez Lynch es su nombre) y *Dos fantasías memorables*, del maestro Domecq. Pero estos libros circularon en ediciones no venales y pertenecen más al movimiento clandestino de la literatura argentina que a sus manifestaciones más visibles. (Lo mismo puede decirse de dos relatos, "El hijo de su amigo" y "La fiesta del monstruo", que fueron publicados originariamente en periódicos uruguayos, y todavía circulan casi subterráneamente.) Pero dejemos la anécdota.

Lo que importa es advertir que las fechas iniciales de estos libros anteceden suficientemente a muchas de las obras que se consideran renovadoras de las letras hispanoamericanas. Todo Borges, y una buena parte de la obra de Bioy, ya están circulando en el Río de la Plata antes que Asturias produzca *El señor Presidente* (1946), e *Hijos de maíz* (1949); antes que Agustín Yáñez publique su renovador *Al filo del agua* (1947); antes que Alejo Carpentier abandone con *El reino de este mundo* (1949) el folklorismo socialista de *Ecué-Yambá-O* (1933), su primer desdichada novela; antes que Juan Carlos Onetti inicie con *La vida breve* (1950) el fabuloso ciclo de Santa María. También es anterior la obra de Borges y Bioy a los esfuerzos enciclopédicos de Leopoldo Marechal en *Adán Buenosayres*, de 1948, libro que Julio Cortázar elogia en su momento

por ciertos experimentos lingüísticos con el lunfardo rioplatense pero que es una obra indefendible en su totalidad.

El papel precursor de Borges y de Bioy, y aun de ese escritor compuesto por la colaboración de ambos y que he bautizado de *Biorges*, es innegable. ¿Qué aportan ambos a la narrativa hispanoamericana en ese momento crucial? Ante todo, una denuncia práctica y teórica de la novela, tal como se la concebía en esos momentos. El prólogo de Borges a *La invención de Morel*, que recoge un pensamiento crítico sobre la novela que venía madurando desde los años veinte, es suficientemente explícito. Contra la conocida opinión de Ortega y Gasset (*La deshumanización del arte*, 1925) que aboga por la novela psicológica y opina que el placer de las aventuras es inexistente o pueril, expone Borges los motivos de su disenso:

El primero (cuyo aire de paradoja no quiero destacar ni atenuar) es el intrínseco rigor de la novela de peripecias. La novela característica, *psicológica*, propende a ser informe. Los rusos y los discípulos de los rusos han demostrado hasta el hastío que nadie es imposible; suicidas por felicidad, asesinos por benevolencia, personas que se adoran hasta el punto de separarse para siempre, delatores por fervor o por humildad ... Esa libertad plena acaba por equivaler al pleno desorden. Por otra parte, la novela *psicológica* quiere ser también novela *realista*: prefiere que olvidemos su carácter de artificio verbal y hace de toda vana precisión (o de toda lánguida vaguedad) un nuevo toque verosímil. Hay páginas, hay capítulos de Marcel Proust que son inaceptables como invenciones: a los que nos resignamos como a lo insípido y ocioso de cada día. La novela de aventuras, en cambio, no se propone como una transcripción de la realidad: es un objeto artificial que no sufre ninguna parte injustificada. El temor de incurrir en la mera variedad sucesiva del *Asno de Oro*, de los siete viajes de Simbad o del *Quijote*, le impone un riguroso argumento (p. 10).

Es evidente por este texto que la literatura narrativa que Borges propone al lector de *La invención de Morel* es, a la vez, antipsicológica y antirrealista. Es decir: se levanta simultáneamente contra lo que él llama la simulación psicológica (la arbitrariedad de los narradores rusos) y la simulación realista (el tedio de los detalles verosímiles). Lo que en cambio él propone es una ficción que acepte deliberada y explícitamente su carácter de ficción, de artificio verbal. Es decir: una literatura que se atreva a ser literatura. (A propósito, las palabras "ficción" y "artificio" aparecen ambas en el título general y en el título de una de las secciones del libro que publica Borges en 1944.)

Al insistir en el carácter no realista de la literatura, al abandonar la verosimilitud psicológica, al proponer la novela de aventuras (por

su ficcionalidad, por su inverosimilitud, por su carácter de artificio verbal), Borges no sólo está aniquilando los postulados sostenidos por Ortega y Gasset y dócilmente seguidos por tanto narrador hispánico. También está volviendo a las fuentes primeras de la narración, como lo revelan sus referencias a Apuleyo, *Las mil y una noches*, Cervantes.

El prólogo continúa precisando un aspecto importante de la novela de aventuras, tal como él (y Bioy) la conciben: la invención de tramas originales. Desde el punto de partida, Borges ataca una afirmación de Ortega:

Todos tristemente murmuran que nuestro siglo no es capaz de tejer tramas interesantes; nadie se atreve a comprobar que si alguna primacía tiene este siglo sobre los anteriores, esa primacía es la de las tramas. Stevenson es más apasionado, más diverso, más lúcido, quizá más digno de nuestra absoluta amistad que Chesterton; pero los argumentos que gobierna son inferiores. De Quincey, en noches de minucioso terror, se hundió en el corazón de laberintos hechos de laberintos, pero no amonedó su impresión en *unutterable and self-repeating infinities*, en fábulas comparables a las de Kafka. (...) Me creo libre de toda superstición de modernidad, de cualquier ilusión de que ayer difiere íntimamente de hoy, o diferirá de mañana; pero considero que ninguna otra época posee novelas de tan admirable argumento como *The Invisible Man*, como *The Turn of the Screw*, como *Der Prozess*, como *Le voyageur sur la terre*, como ésta que ha logrado, en Buenos Aires, Adolfo Bioy Casares (pp. 10-11).

Conviene advertir al lector que cuando Borges habla de tramas interesantes no se refiere sólo a lo que comúnmente se llama "argumento". Él está pensando, sin duda, en lo que los ingleses llaman "plot"; es decir: una estructura interior del desarrollo de la narración, una manera de vincular sutilmente cada uno de sus aspectos en una trama lúcida y coherente, como la de ciertas novelas policiales. En un artículo anterior, "El arte narrativo y la magia", incluido en el volumen que se titula *Discusión* (1932), había precisado Borges su preferencia por esos relatos en que (como en la magia) "profetizan los pormenores", para producir un texto que sea a la vez "lúcido y limitado". En el mismo artículo había subrayado que "Todo episodio, en un cuidadoso relato, es de proyección ulterior". Aquí está el origen de su narrativa, a la vez intelectual y mágica; de aquí arranca su concepción de la trama "interesante".

UNA HUELLA PERDURABLE

La influencia teórica de Borges se manifiesta no sólo en su extraordinaria obra narrativa, sino en la aplicación que de estas teorías hace

Bioy Casares en sus novelas. Es claro que Bioy es algo más que un discípulo de Borges. Su obra ha quedado parcialmente oscurecida por la del maestro pero contiene, en realidad, el germen de una literatura como lo descubrió antes que nadie Alain Robbe-Grillet al comentar la traducción francesa de *La invención de Morel*, en la revista *Critique* (año IX, N° 69, febrero de 1953). Por otra parte, en el relato que sirve de base a *L'année dernière à Marienbad* (1960), Robbe-Grillet desarrolla una visión erótica que los lectores de la novela de Bioy (deslumbrados por el lado de ciencia-ficción de la misma) parecieron saltarse. Es precisamente en el tratamiento del tema erótico en esta novela y en su obra posterior (sobre todo en *Guirnalda con amores*, 1959, y *Diario de la guerra del cerdo*, 1969), donde se descubre el otro Bioy: el que depende menos de Borges y de las tramas deslumbrantes para conseguir desarrollar en una lengua de gran elegancia irónica las intermitencias del amor. (Este Bioy es el maestro de mucho bueno que hay en el erotismo literario de Cortázar, dicho sea de paso.)

Pero volvamos a los años cuarenta y a la influencia conjunta de Borges y Bioy. La señal más inmediata de esa influencia la da el grupo de narradores que se reúne en torno de *Sur*. Son, principalmente, Silvina Ocampo (que publica *El impostor*, en 1948), José Bianco (sobre todo en *Sombras suele vestir*, 1944) y la chilena María Luisa Bombal que resulta en realidad asimilada al grupo. Ella ya había publicado su primer relato fantástico, *La última niebla*, en 1933, antes que cualquier texto importante de Borges o Bioy. Pero es con *La amortajada* (1938), que recibe el espaldarazo de una entusiasta reseña de Borges en *Sur*, reseña que le incorpora a este grupo. A pesar de que en todos ellos es reconocible la influencia de Borges, cada uno lo hace pasar por su propia visión narrativa identificable en cada uno de sus matices como para que se deba descartar la idea de una escuela. La preocupación por zonas de la realidad no visibles a simple vista, el cuidado de una exposición lúcida y de una trama interesante, un cierto estilo de escritura elegante los une; los separa, inevitablemente, todo lo demás. Es decir: el talento narrativo de cada uno.

Pero si este primer grupo parece reproducir las directivas de Borges, otros escritores que emergen poco después en la literatura rioplatense habrán de explorar otros caminos sin dejar, por eso, de reflejar la presencia del maestro. Tal es el caso de Ernesto Sábato que se inicia en la literatura con un libro de ensayos cortos, *Uno y el universo* (1945), de escritura nítidamente borgiana, para derivar luego hacia el existencialismo camusiano de *El túnel* (1948), y, mucho más tarde aún, encontrar su verdadera voz narrativa en *Sobre héroes y tumbas* (1962). En esta segunda novela algunos *topoi* que Borges había agregado a las

letras argentinas –la herencia histórica de coroneles antepasados, la iconografía decadente del sur de Buenos Aires, las mujeres inalcanzables y tiránicas de algunos de sus cuentos– aparecen incorporados a una narración que desciende muy directa y explícitamente de esos narradores rusos denunciados por él. Pero no sólo Borges es una presencia contra la que Sábato reacciona vivamente; también es uno de los personajes secundarios de la novela y su ceguera aparece corporizada, emblemáticamente, en el capítulo “Informe para ciegos”, que describe las obsesiones del protagonista.

Menos reconocida es la influencia de Borges en Juan Carlos Onetti. Pero a partir de *La vida breve* es imposible no advertirla. En dicha novela, Onetti postula la existencia de un personaje que no sólo se inventa una doble vida (tema borgiano si los hay) sino que imagina una ciudad, Santa María, con sus tradiciones y sus personajes, y termina por ir a refugiarse en ella. La ficción dentro de la ficción acaba por asimilarse en una sola realidad ficticia. A partir de esa novela, Onetti sin abandonar la superficie del realismo, incursiona cada vez más en un mundo de pesadilla vivida que tendrá su culminación estética en la incursión infernal de *El astillero* (1961).

En cuanto a la influencia de Borges sobre Cortázar es tema tan obvio que casi parece innecesario detallarlo a estas alturas. No sólo Borges es el primero en publicar entre 1946 y 1947 algunos cuentos de *Bestiario* en su revista *Anales de Buenos Aires*, y hasta un fragmento de su drama poético, *Los reyes*, en la misma publicación, sino que los temas y el enfoque de esas primeras obritas –la zoología imaginaria, el Minotauro– no pueden ser más borgianos. Incluso el cuento de este último, “La casa de Asterión”, sobre el Minotauro, precede en seis meses exactos la publicación de *Los reyes*. La obsesión tan conocida de Cortázar por el tema del doble (sobre el que está construida su obra entera), sus búsquedas de una realidad otra, sus experimentos en la narración mágica, todos tienen un indudable cuño borgiano; lo que no quiere decir que Cortázar, al partir de Borges, no llegue a otro punto. En lo más significativo de su obra, Cortázar es Cortázar y no Borges. De ahí que tantos lectores que no soporten al maestro encuentren en el discípulo la nota cordial, o sentimental, que buscaban.

DOS TEXTOS TAUTOLÓGICOS

Fuera del ámbito platense, es más difícil definir con nitidez la influencia de Borges. Es obvio que Augusto Roa Bastos lo ha leído, como documentan muchos cuentos de *El trueno entre las hojas* (1953) pero el narrador paraguayo ya vivía exiliado en Buenos Aires. Valdría la pena estudiar la posible influencia estilística de *Historia universal de la infan-*

cia sobre *El reino de este mundo*, libro que también comparte con el de Borges un interés por las vidas más o menos imaginarias, a la manera de Marcel Schwob. O estudiar las coincidencias, estilísticas y temáticas, entre Borges y Arreola. Pero es entre los escritores más jóvenes donde es más fácil establecer esas lecturas y asimilaciones. Del conjunto de reconocidos borgianos escojo ahora dos: Gabriel García Márquez y Guillermo Cabrera Infante. En la superficie la obra de ambos no puede ser más distinta. Copiosos novelistas ambos, tanto *Cien años de soledad* como *Tres tristes tigres* no parecen compartir aquel pensamiento expresado por Borges en el prólogo de *Ficciones*:

Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos. Mejor procedimiento es simular que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario. Así procedió Carlyle en *Sartor Resartus*; así Butler en *The Fair Haven*; obras que tienen la imperfección de ser libros también, no menos tautológicos que los otros. Más razonable, más inepto, más haragán, he preferido la escritura de notas sobre libros imaginarios (pp. 9-10).

Y él mismo se encarga de citar “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, o “El acercamiento a Almotásim”, o el “Examen de la obra de Herbert Quain”. Libros tautológicos, pues, serían hasta cierto punto los de García Márquez y Cabrera Infante. El primero en una forma explícita, ya que su historia de la familia Buendía está ya contenida en el famoso manuscrito de Melquíades, y que, en sus últimas páginas, en una alucinación típicamente borgiana, el último Aureliano realiza la lectura del manuscrito de Melquíades (descodifica el misterioso manuscrito), al mismo tiempo que el lector termina por descodificar la vertiginosa novela. Libro que se cierra circularmente sobre sí mismo, laberinto de papel en que está cautiva para siempre una estirpe, espejo de tinta en que se refleja toda América y hasta el propio lector, en su estructura circular y su tiempo mítico, así como en la tensión humorística de su estilo, *Cien años de soledad* está muy cerca de Borges.

Menos aparentemente tautológico, menos aparentemente borgiano, el libro de Cabrera Infante lo es en forma mucho más sutil. En *Tres tristes tigres* la clave está dada por el concepto de traducción. La obra entera se presenta como una traducción de una realidad, una realidad que está vista a la vez como algo exterior y como un texto, un collage verbal que el autor (no los sucesivos narradores que son sus protagonistas) ha terminado por organizar de esta forma. El concepto de traducción atraviesa explícitamente el libro desde el discurso inaugural del M.C. en el cabaret Tropicana (vertido simultáneamente a dos lenguas) hasta el conocido juego de palabras italiano, *traduttori-*

traditori, sobre el que se duerme el protagonista, Silvestre. Pero la traducción como signo aparece en todas partes: en las versiones del cuento de Mr. Campbell, o en las parodias (traducciones dentro de la misma lengua) de los escritores cubanos, o en los miles de juegos verbales con que Bustrófedon y sus discípulos traducen unas palabras (unos fonemas) en otras. El concepto de traducción, innecesario decirlo, es un concepto central para la interpretación borgiana de la literatura. Todo texto literario es de alguna manera traducción de otro texto: traducción no sólo al nivel de pasaje de una lengua a otra, sino al nivel (más importante aún) de pasaje de un sistema de signos, o código, a otro. Eso es la literatura y eso es lo que el libro, infinitamente tautológico, de Cabrera Infante, demuestra tan brillantemente.

CONCLUSIÓN (POR AHORA)

Un estudio *a fare*, evidentemente, éste de las relaciones profundas entre la nueva novela y la obra de los poetas, ensayistas y narradores de la vanguardia hispanoamericana. Pero un estudio imprescindible para quienes quieran valorar a los verdaderos maestros de la nueva novela, a todos aquellos (conocidos o no) que hicieron posible el *boom*.

De *Plural* (México), Nº 6, marzo de 1972, pp. 35-37.

III NUEVA Y VIEJA NUEVA NOVELA

Enthusiasts boomed the old soldier

E.T. FOLLIARD

LA DISCUSIÓN sería del fenómeno del *boom* casi no ha comenzado. La batalla del *boom* ha producido más furor y estrépito que buena sólida crítica. Aun aquellos que fingen ignorar la polémica publicitaria y pretenden refugiarse en la asepsia de la investigación no dejan de practicar (tal vez involuntariamente) una política de exclusiones e inclusiones. Abundan, por lo tanto, estudios particulares, compilaciones colectivas, monografías y panoramas en que la ausencia de algunos nombres, o la presencia opresiva de otros, deforma irreparablemente la perspectiva. Así, en la *Nueva novela latinoamericana*, que ha compilado Jorge Lafforgue (Buenos Aires, 1969), están Lezama Lima y Ca-

brera Infante pero faltan Sarduy y Manuel Puig. O en *Actual narrativa latinoamericana*, publicada por Casa de las Américas (La Habana, 1970), sólo se dedican estudios particulares a Roa Bastos y a García Márquez. Más patético es aún el caso del reciente volumen, *La novela hispanoamericana actual*, compilado por Ángel Flores y Raúl Silva Caceres (Nueva York, 1971), en que hay dos estudios sobre *Cien años de soledad* y dos sobre novelas de Vargas Llosa pero no hay una sola línea sobre Cabrera Infante, Severo Sarduy o Manuel Puig. El empleo de la palabra *actual* en compilaciones como estas dos últimas parece francamente abusivo dada la ausencia de tres de los más *actuales* (si no los más actuales) de los nuevos narradores hispanoamericanos. En cuanto al adjetivo *latinoamericano* en la compilación argentina y en la cubana, es también abusivo ya que la formidable novela brasileña no aparece representada para nada: todos los autores y críticos que colaboran en ellas son irreparablemente hispanoamericanos.

El fenómeno de las inclusiones y exclusiones es inevitable, hasta cierto punto. Tratándose de una literatura *actual* (para usar la palabrita) es casi irremediable. Pero lo malo es que en estas exclusiones de la batalla del *boom* hay, por lo general, un significado político: política literaria, a veces; política a secas, muchas otras. Por eso, no es de extrañar que en Cuba omitan toda mención a los dos más importantes narradores cubanos en exilio (Cabrera Infante, Sarduy) sobre todo si se tiene en cuenta que uno de ellos fue de los primeros en denunciar la política burocrática cubana con respecto a las artes, ya en 1961; que también fue el pretexto para una polémica de Heberto Padilla con Lisandro Otero (novelista, poderoso burócrata), ya en 1967; que se ha convertido en una de las figuras capitales de las confesiones (sin comillas) del mismo Padilla en 1971. Pero que fuera de Cuba rija el mismo sistema político de exclusiones, ya no parece tan justificable, sobre todo si se tiene en cuenta que muchos de los que participan en tales exclusiones, pretenden ejercer, realmente, la crítica literaria.

La explicación está en otra parte, y conviene buscarla con algún cuidado. En primer lugar, y valga la hipótesis, el desarrollo de la nueva novela latinoamericana ha sido largo y complejo, tan largo y complejo como el del modernismo, que sólo ahora estamos empezando a ver en su perspectiva exacta. En segundo lugar, abarca no ya una lengua sino dos que, aunque hermanas, requieren un estudio detenido y por separado si se quiere conocerlas realmente. ¿Cuántos de nuestros críticos hispanoamericanos que hablan de la novela *latinoamericana* pueden leer directamente a Mário de Andrade o a Guimarães Rosa? ¿Cuántos de nuestros colegas brasileños pueden descodificar el sistema lingüístico de Severo Sarduy? En tercer lugar, la nueva novela recoge no sólo

los experimentos de la vanguardia latinoamericana y los planteamientos ideológicos del ensayo literario de las últimas décadas (como se indicó en el artículo anterior), sino que también recoge la enseñanza de dos y hasta tres generaciones de novelistas europeos y norteamericanos que los nuevos novelistas han leído, imitado y trascendido en un proceso de asimilación y metamorfosis que supera el ya realizado a fines de siglo por los poetas y prosistas del modernismo.

Para situar entonces la nueva novela latinoamericana en su contexto literario adecuado se necesita un sistema de referencias tan vasto y un estudio tan bien calibrado de varias literaturas que son explicables (por motivos puramente críticos) las omisiones, ausencias y cegueras que revela la mayoría de los estudios críticos que se han dedicado a la nueva novela. O para decirlo con pocas palabras: muchos de nuestro críticos no están preparados para situar a Guimarães Rosa en el contexto de la narrativa brasileña, como no están preparados para leer y descodificar a Lezama Lima, o para seguir a Cabrera Infante por los laberintos de su fabulosa creación verbal. De ahí que el estudio de la nueva narrativa latinoamericana sea, aún, un estudio *a fare*. Pero un estudio también impostergable. Con el ánimo de adelantar un poco en ese estudio ofrezco ahora algunas reflexiones sobre un aspecto que me parece de urgente elucidación: qué es lo nuevo y lo viejo de la nueva novela.

LA LÍNEA DIVISORIA

Ante todo, conviene advertir que "nuevo" o "viejo" no son categorías estéticas propiamente dichas. Ambas expresiones son válidas en tanto se usen en el contexto de actualidad que ellas mismas implican. Decir, por lo tanto, que una novela determinada es más nueva que otra no significa decir que es mejor sino que, desde el punto de vista de la novedad, ella aporta elementos que la otra aún no contiene. Del mismo modo: decir que una novela es vieja no significa que sea desechable sino que se conforma con una tradición, ya suficientemente explorada y trabajada por otras. Por eso, todo lo que sigue debe leerse en el contexto relativo de estas dos expresiones.

Se ha discutido más de una vez dónde situar la fecha de origen de la nueva novela. Parece obvio que si se sigue el curso de la historia literaria reciente, la aparición sucesiva en los años cuarenta de *La invención de Morel* (1940), de Adolfo Bioy Casares, de las *Ficciones* (1944), de Borges, *El señor Presidente* (1946), de Asturias, *Al filo del agua* (1947), de Agustín Yáñez, *El reino de este mundo* (1949), de Carpentier, *Hombres de maíz* (1949), de Asturias, y *La vida breve* (1950), de Juan Carlos Onetti, sirven para marcar una serie de hitos a

través de los cuales la narrativa hispanoamericana pasa del realismo telúrico de los Rivera, Gallegos, Güiraldes y compañía, y de la crónica realista de los Azuela, Guzmán, Ciro Alegría *et alia*, a formas narrativas mucho más complejas, vinculadas con el vanguardismo de los años treinta, y a una visión en que las distintas dimensiones de la realidad, incluidas las sobrenaturales y las oníricas, aparecen armoniosamente integradas.

Conviene advertir que el proceso es ligeramente posterior en las letras brasileñas. Aunque los experimentos narrativos de Mário de Andrade y de su homónimo Oswald ya habían abierto el camino en los años veinte para una nueva narrativa, la obra que habría de condensar esa revolución literario-lingüística no aparece sino en 1956. Me refiero, como es natural, a *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa. Con esta novela, Brasil se pone magníficamente al día e incorpora a la narrativa latinoamericana una obra mayor, si no la mayor. Pero este *décalage* entre las novelas hispanoamericana y brasileña no afecta la observación básica: es a partir de los años cuarenta cuando se produce masivamente la renovación de la narrativa hispanoamericana.

En otro trabajo ("The New Novelists", *Encounter*, XXV, N° 3, London, septiembre de 1965) he tratado de dramatizar el momento de ruptura entre la novela tradicional y la nueva novela eligiendo como línea divisoria de las aguas aquel concurso de novela latinoamericana organizado en 1941 por Farrar & Rinehart y que ganó Ciro Alegría con *El mundo es ancho y ajeno*. A ese concurso envió Juan Carlos Onetti una obra, *Tiempo de abrazar*, que aunque obtuvo votos en la selección hecha en el Uruguay, no logró calificarse ante el jurado internacional. Esta última obra nunca ha sido publicada pero por algún capítulo aparecido en revistas es posible considerarla un antecedente de los dos libros que poco después publicaría Onetti en Buenos Aires: *Tierra de nadie* (1941) y *Para esta noche* (1943). En ellos asoma ya esa visión apocalíptica, de cuño existencialista *avant la lettre*, que ha caracterizado buena parte de la obra de este notable precursor de la nueva novela. También se ve en ellos la lectura y aprovechamiento de los novelistas norteamericanos de los treinta: Dos Passos, Hemingway, Faulkner. Que Alegría haya ganado entonces el concurso de Farrar & Rinehart (independientemente del valor de las novelas) parece muy explicable. 1941 es una fecha demasiado temprana para que ningún jurado latinoamericano haya podido ver lo que había de viejo y de muerto ya en la novela de Alegría, y todo lo que contenía de nuevo la de Onetti. En cierto sentido, ahí se parten las aguas. Pero es toda la década del cuarenta que, con la aparición sucesiva de las novelas arriba citadas, va asestando golpe tras golpe a la novela de la tierra y a la novela de la denuncia

política del realismo, hasta transformar completamente el panorama literario.

La década siguiente verá la aparición no sólo de nuevas obras de los escritores ya mencionados arriba (sobre todo, *Los pasos perdidos*, 1953, de Carpentier, *Los adioses*, 1954, de Onetti, y la novela de Guimarães Rosa) sino obras de nuevos escritores que continúan el proceso de renovación de la nueva narrativa: *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo, *El sueño de los héroes* (1954), de Adolfo Bioy Casares, *La región más transparente* (1958), de Carlos Fuentes, *Los ríos profundos* (1959), de José María Arguedas, para citar algunos de los más notables. En estos libros se advierte, sobre todo, una profundización en las esencias míticas de América, el desarrollo de una visión que no está paralizada ni por las convenciones del realismo ni por un telurismo sospechosamente folklórico. Desde el punto de vista técnico, estas novelas no sólo aprovechan la experiencia de los maestros de la generación del 40: también incorporan elementos que la continuada renovación de la narrativa europea y norteamericana les está facilitando. De ahí que la década del cuarenta (aunque no haya producido tanta obra deslumbrante como la anterior o la que le sigue) sea realmente muy significativa desde el punto de vista fermental.

Pero en los sesenta es cuando se advierte la aparición masiva de las grandes novelas. Después de un experimento sólo exitoso a medias (*Los premios*, 1961), Julio Cortázar publica *Rayuela* (1963) y, más tarde, *62: Modelo para armar* (1968), dos obras deliberadamente experimentales y estruendosamente "nuevas". En 1964 se produce la revelación de Mario Vargas Llosa con *La ciudad y los perros*, a la que seguirían *La casa verde* (1966) y *Conversación en la Catedral* (1968): tres novelas en que el realismo no está tanto superado como incorporado en un sistema de referencias estructurales que ahonda la ilusión de profundidad, sin (tal vez) alcanzarla realmente. De 1966 es *Paradiso*, de José Lezama Lima, un *reservista* como lo era, en cierto sentido, también, Cortázar. Nacido en 1911 (Cortázar es del 14), Lezama Lima produce la primera gran novela de la década: obra monstruosa que participa a la vez de la condición de poema y ensayo, de autobiografía y enciclopedia, recoge en una sola todas las categorías que Northrop Frye (en su discutida y discutible *Anatomy of Criticism*, 1957) establece para lo que comúnmente llamamos novela. Libro de audacia increíble (exalta el homosexualismo masculino en momentos en que la burocracia cubana desataba una campaña contra los homosexuales), barroco hasta la médula, desmesurado e informe, *Paradiso* señala en las letras hispanoamericanas un momento de total libertad poética. En 1967 aparece *Cien años de soledad*, que permite la revelación de un García Márquez

fabulista que el realismo austero de sus primeros libros había impedido manifestarse. El éxito del libro (un *boom* por sí solo) confunde a muchos. Casi todos ven el arte del narrador, su capacidad de no perder el hilo tenso de su historia a través de varias generaciones de Buendías y de infinitas permutaciones y encuentros eróticos. Casi todos admiran la gracia del estilo y la perfección de una prosa que no desfallece nunca, y sabe repetirse sin cansancio. La mayoría admira el carácter sobre todo narrativo del libro: su capacidad de contar historias y manejar situaciones y personajes tomados de la vasta realidad imaginaria de América Latina. Muchos se alegran de que al fin (al fin) la nueva novela ha publicado un libro legible, un libro que no es sólo para consumo de la élite. Pocos advierten hasta qué punto García Márquez entronca en una tradición literaria que viene de muy lejos: de la fabulosa literatura europea del Renacimiento (Rabelais, Cervantes, los Cronistas de Indias), así como de la más tradicional literatura hispanoamericana: la de los cronistas de aldea, como el delicioso chismógrafo colombiano Juan Rodríguez Freile, que en *El carnero*, y antes de Ricardo Palma, dejó el epítome de una vida parroquial, atravesada de terremotos carnales y éxtasis de brujería. Pero García Márquez también viene de esa otra rama costumbrista más cercana, la que refleja en su patria Tomás Carrasquilla y que encuentra en el folklorismo de Rivera y Gallegos algunas notas aprovechables. (Hay un desafío de hombres al comienzo de *Doña Bárbara* que está contado en forma muy similar al desafío del primer José Arcadio Buendía y Prudencio Aguilar.) Y viene asimismo de toda la novela experimental de este siglo, de Borges y de Rulfo, de Carpentier y Fuentes, hasta de ese extraño libro, *Los recuerdos del porvenir* (1963), de Elena Garro, en que la historia de Francisco Rosas y sus dos queridas (Julia, Isabel) está contada con una óptica y un estilo que anticipa milagrosamente mucho de los mejores hallazgos de *Cien años de soledad*, hasta la letra menuda de algunas metáforas, de esas apariciones sobrenaturales, del tiempo congelado en un instante privilegiado, y las bruscas soluciones de continuidad en el relato. Libro rico, insondable, en *Cien años de soledad* se incorpora todo.

No quiero decir con esto que García Márquez haya *plagiado* a nadie. La acusación, difundida por Miguel Ángel Asturias sobre un supuesto plagio de *La recherche de l'absolu*, de Balzac, revela no sólo que Asturias no sabe lo que dice y no ha leído ni las tapas del libro francés, sino que tampoco sabe qué cosa sea una influencia literaria. García Márquez, como todo creador original, absorbe todo, asimila todo y todo lo transforma. Cuantos más modelos se le acercan, más nítida aparece su hazaña. Con *Cien años de soledad*, la nueva novela latinoamericana

americana parece haber llegado a su culminación. Y así lo han creído muchos. La verdad es otra: *Cien años de soledad* cierra un ciclo, no lo abre. Con esta novela se llega al colmo de una tradición fabulosa que arranca de los Cronistas y atraviesa toda la ficción de nuestras lenguas. Pero no abre una nueva etapa. Otros son los libros que lo hacen.

EL INCREÍBLE PRECURSOR

Entre las obras publicadas en los años sesenta, una ha pasado casi inadvertida en América Latina, con excepción del Río de la Plata. Me refiero al *Museo de la novela de la Eterna* (1967), de Macedonio Fernández, publicado póstumamente por su hijo. Este libro, el más experimental de los publicados en América Latina hasta la fecha, fue escrito por un caballero porteño que había nacido en 1874, cuatro antes que Horacio Quiroga, veinticinco antes que Borges y Asturias, treinta antes que Carpentier y Neruda, cuarenta antes que Bioy Casares, Julio Cortázar y Octavio Paz, para citar algunos nombres significativos. Ya estaba bien muerto en 1952 cuando la nueva novela empieza a producir una segunda generación, y hasta una tercera de jóvenes narradores. En vida sólo había publicado curiosos ensayos filosóficos, pequeños relatos, fragmentos de historias surrealistas, de un humor increíble, y *Una novela que comienza* (1941), esbozo de sus intenciones narrativas. Pero sólo al aparecer el *Museo* se pudo advertir que en Macedonio Fernández (ya celebrado por Borges y Marechal en los años treinta como su común maestro y el más original escritor argentino de entonces), en ese viejo maniático que vivía en escuálidas piezas de pensión, con su gato, su mate y su guitarra, estaba el primer renovador de la novela latinoamericana. Porque *Museo* es la antinovela por excelencia, el libro que Cortázar se hubiera animado a escribir si en vez de ser Cortázar hubiera sido Morelli, su *alter ego* teórico de *Rayuela*. Ese *Museo* de Macedonio es como la novela a la que habría llegado Monsieur Teste si sus aficiones narrativas no hubieran sido tan abstractas. Es la novela de la escritura de una novela. La acción (si cabe usar esta palabra tan estridente) no ocupa sino los últimos capítulos, y es esquemática y reminiscente de ciertas aventuras oníricas de Roberto Arlt (pienso sobre todo en *Los siete locos*, 1929, y *Los lanzallamas*, 1931). Pero lo que da una particular distinción a *Museo* son los 56 prólogos y 3 epílogos por medio de los cuales Macedonio Fernández dilata la entrada en materia narrativa de su novela, cambia el peso de la obra hacia la especulación teórica, y crea la primera novela lúcidamente vuelta sobre su propio discurso narrativo, la primera antinovela de la literatura latinoamericana.

De Macedonio Fernández arranca, pues, toda esa corriente de la antinovela que habrá de convertirse en los años sesenta en lo que he llamado la novela del lenguaje en un trabajo de 1967. (Véase "Los nuevos novelistas", *Mundo Nuevo*, N° 17, París, noviembre de 1967.) Ahí está la fuente de todos los experimentos realizados por Borges y Bioy, y también por Biorges, así como el plan maestro de lo que pretendió, y no consiguió, Leopoldo Marechal con *Adán Buenosayres* (1948) y luego con *El banquete de Severo Arcángelo* (1965). Ahí está el origen de los experimentos teóricos que intenta Cortázar en *Rayuela* y lleva a cabo deslumbrantemente en 62: *Modelo para armar*. Es cierto que Cortázar también deriva de otras fuentes (francesas, sobre todo) pero lo que se trata de subrayar ahora es precisamente el entronque de su obra con la de uno de sus maestros indiscutibles.

EL IMPACTO DE RAYUELA

La aparición de *Rayuela* en 1963 fue un acontecimiento decisivo. Con característica hipérbole, Carlos Fuentes llamó a Cortázar el Bolívar de la novela hispanoamericana: título si bien excesivo, eficaz en su síntesis. Después de *Rayuela* las estructuras externas o internas de la novela en nuestra lengua ya no serán las mismas. El libro de Cortázar no sólo cuestiona la forma de contar una historia, volviendo al lector consciente no sólo del orden de la lectura (véase el "Tablero de dirección") sino también del acto de leer mismo. Al discutir en muchos de los "Capítulos prescindibles" la operación de escritura que la novela implica, Cortázar convierte al lector en "cómplice", y lo obliga a sobrellevar con él el peso de la creación de la obra. Cada lectura diferente del libro es una nueva escritura del mismo. Aquí Cortázar aplica a la novela un principio que había insinuado sagazmente Borges en su relato "Pierre Menard, autor del *Quijote*", ya en 1939. Pero la renovación de Cortázar es también lingüística. Continuando los experimentos de *Los premios*, Cortázar trata en *Rayuela* de encontrar un tono para el habla argentina de sus personajes. En esta tarea, depende mucho el narrador de la obra precursora no sólo de Arlt, Biorges, Marechal y Onetti, sino también de una cierta concepción lingüística que tiene sus orígenes en los experimentos de Gironde en su libro *En la mismédula*. De *Rayuela*, pues, arranca la novela del lenguaje. Pero quienes lo siguen habrán de ir mucho más lejos en las direcciones apuntadas por esta obra precursora.

Tres libros, publicados en la segunda mitad de la década del sesenta, reflejan de diversa manera el impacto de *Rayuela*. Son *Cambio de piel* (1966), de Carlos Fuentes, *Conversación en la Catedral* (1968), de Mario Vargas Llosa, y *El obsceno pájaro de la noche* (1970), de José

Donoso. Los tres son obras de narradores que de alguna manera todavía conservan adherencias importantes de una escritura realista a la que estuvieron dedicados en sus primeros libros. Pero en los tres, el impacto de las nuevas concepciones narrativas que hace circular Cortázar es muy evidente. El caso más claro es *Cambio de piel*. Aquí la historia de dos parejas que viajan hasta un pueblo mexicano, a visitar unas pirámides, se dobla de una historia simbólica de México y sus sacrificios humanos, y de otra historia no menos simbólica de los sacrificios humanos que constituyen los campos de concentración nazis. Pero el sesgo mítico de la historia es sólo uno de los niveles en que está compuesta esta vasta y algo abrumadora novela. En ella Fuentes explora también el lenguaje y su crisis en el mundo de la cultura *pop* que cubre como una lámina de brillante plástico las otras culturas que se superponen, piramidalmente y sin integrarse realmente, en el México de hoy. El lenguaje, sobre todo a través de los monólogos de un personaje que se llama el Narrador, es el protagonista de esta otra historia y de este otro cambio de piel de la sagrada serpiente mexicana.

En *Conversación en la Catedral*, el diálogo es el instrumento básico de la narración; pero no se trata del diálogo sucesivo y cronológicamente ordenado de las novelas de Ivy Compton Burnett, o de su discípula francesa, Nathalie Sarraute. En Vargas Llosa el diálogo de dos hombres (amo y criado) en el bar que se llama "La Catedral" es, en realidad, un *collage* acronológico de diálogos. El autor no sólo transcribe el diálogo actual, real, de esos dos personajes, pero por asociación, analogía, reminiscencia, establece un montaje simultáneo de otros diálogos, de otras personas, en otros sitios. Sin abandonar el presente narrativo del diálogo en "La Catedral", Vargas Llosa atraviesa simultáneamente todos los tiempos de su historia y completa (en dos macizos volúmenes) un cuadro hablado del Perú en tiempos del dictador Odría. Aquí el nivel de experimentación con el lenguaje es más limitado que en Cortázar, o en Fuentes, pero la intención experimental es no menos explícita.

Con *El obsceno pájaro de la noche*, José Donoso abandona decisivamente esa superficie de realismo intenso y sobrio que había caracterizado sus dos mejores novelas (*Este domingo*, 1966; *El lugar sin límites*, 1966) para internarse con toda audacia en la exploración de un mundo de pesadilla, de un universo totalmente onírico en que fragmentos brutales de realidad a la Valle Inclán o Beckett aparecen sepultados en una trama de alucinaciones, parodias, mitos y leyendas (falsas o reales) que se vuelven sobre sí mismas hasta impedir toda identificación segura. Novela que no sólo pone en discusión su propia narrativa y niega la existencia misma de sus personajes, *El obsceno pájaro de la*

noche pone en cuestión el lenguaje sobre todo, para poder poner en cuestión al autor. Si Cortázar quería efectuar una operación de crítica en la conciencia del lector, Donoso intenta efectuar la misma operación (pero en llaga viva) sobre el autor. Es decir: sobre sí mismo. Libro enciclopédico (como el de Lezama, al que lo une una cierta cualidad informe y a ratos delirante); libro confesional, *El obsceno pájaro de la noche* puede ser también leído como una gigantesca autobiografía: no de los hechos de la vida de Donoso, sino de sus pesadillas, de sus angustias de la vigilia, de los sueños de la razón que (como descubrió Goya) engendran monstruos.

HACIA LA NUEVA NOVELA

Estas tres novelas marcan nítidamente el momento en que un grupo de narradores originariamente adherido al realismo, a pesar de toda su experimentación formal, buscan a través de estructuras narrativas y lingüísticas más libres alcanzar ese territorio que *Paradiso* a su manera, y *Rayuela* sobre todo, como incitación y ejemplo, habían marcado tan seductoramente. Pero no es en estos intentos logrados de renovación de tres narradores mayores donde se puede encontrar la verdaderamente nueva novela sino en la obra de quienes, al ir más allá de Lezama Lima y de Cortázar, hacen avanzar la narrativa hispanoamericana por el camino de la total experimentación del lenguaje. En los libros de escritores ya consagrados como Guimarães Rosa, Guillermo Cabrera Infante y Manuel Puig, o en otros aún discutidos como Severo Sarduy, y hasta en la obra totalmente revolucionaria de Reinaldo Arenas, es donde se podrá encontrar esa nueva novela. A ella habrá que dedicarle un estudio por separado.

De Plural (México), N° 7, abril de 1972, pp. 13-15.

IV LOS NUEVOS NOVELISTAS

in some deep canyon a night owl started booming.

WILLIAM BEEBE

NADA MÁS difícil que establecer un canon aceptable de los nuevos novelistas. A las presiones y arbitrariedades políticas que contaminan toda consideración seria de la nueva literatura latinoamericana, se une en

este aspecto particular el problema del acceso a las obras mismas y a la crítica fundamental que permita situarlas en un contexto preciso. ¿Cuántas novelas esperan aún, en países de bibliografía pobre o errática (como muchos de América Central, o de los centros menos privilegiados de América del Sur), al lector con suficiente imaginación para rescatarlas de la anónima masa que las rodea? ¿Cuántos escritores conocidos han logrado la crítica que no sólo los distinga sino que los sitúe en una corriente más general y reconocible? ¿Cuántos (incluso) de los más publicitados (pienso en Carlos Fuentes, en el mismo Cortázar, sin duda en Carpentier) han sido objeto realmente de una crítica que vaya más allá de la lectura linear y de la mera glosolalia? Éstos, y otros problemas que ya he apuntado en anteriores artículos de esta serie, explican que el establecimiento de un canon aceptable de los nuevos novelistas sea aún tarea imposible. Lo más que se puede lograr a esta altura del problema es deslindar algunas líneas críticas básicas, ilustrarlas con algunos ejemplos relevantes, apuntar posibles caminos de lectura.

LA NOVELA DEL LENGUAJE

Como indiqué anteriormente, muchos de los más nuevos y experimentales narradores de la nueva novela latinoamericana no sólo no son nuevos en sentido estricto (el caso más notable en este aspecto es el de Macedonio Fernández) sino que tampoco son experimentales en realidad (García Márquez, por ejemplo, que es sobre todo un narrador tradicional). Por eso mismo, el criterio de la novedad debe basarse en un reconocimiento de cuál es la línea central de desarrollo de la nueva novela, lo que en inglés se llama la *main current*. Desde este punto de vista, y considerada la vasta experimentación que se ha efectuado en la novela europea y norteamericana, antes que en la nuestra, a partir de la Primera Guerra Mundial, parece evidente que es en la línea de la novela del lenguaje donde se puede encontrar esa corriente central.

No es necesario remontarse más allá de la vanguardia narrativa, con el *Ulysses* de Joyce como pieza fundamental, para reconocer que a partir de ese libro (publicado a comienzos de 1922) se inicia un nuevo estilo en la novela. El *Ulysses* no sólo altera la estructura externa de la narración, creando una narración sucesiva que a la vez que parodia (paralelísticamente) la *Odisea*, de Homero, construye un periplo alegórico en que el protagonista efectúa un doble descenso en el infierno de una ciudad (la visita al burdel) y en el misterio del sexo (el monólogo de Marion Bloom), para encontrar su identidad perdida de hijo en el reconocimiento del padre y el abrazo de la madre. No sólo crea el *Ulysses* esta estructura narrativa que duplica el modelo en su significación mítica, sino que crea también una estructura lingüística en que el

mismo modelo aparece traspuesto en el código de un lenguaje que también efectúa el doble descenso y logra el doble reconocimiento. La parodia (aquí) no es del modelo homérico sino de todos los monumentos literarios de la lengua inglesa.

La hazaña de Joyce habría de ser imitada en muchas lenguas. Con cierta lentitud, y a través de muchos ensayos felices (Borges, que realiza una reducción a escala del cuento de ese doble proceso) y de algunos simplemente monstruosos (el *Adán Buenosayres*, de Marechal), el *Ulysses* se va constituyendo en el modelo central de la nueva narrativa latinoamericana. Desde este punto de vista, tanto *Rayuela*, de Cortázar, como *Paradiso*, de Lezama Lima; *Cambio de piel*, de Fuentes, como *Tres tristes tigres*, de Cabrera Infante, son libros joyceanos. Lo sean o no en la letra de sus narraciones, lo son en la cifra de sus códigos secretos. Es decir: todos ellos están de acuerdo en concebir la novela, a la vez, como una parodia y un mito, una estructura que tanto en sus *topoi* como en sus signos privados revela la unidad de un sistema de significaciones.

El lenguaje, pues, pasa a primer plano para definir el sistema de cada libro. No se trata ya, como se creyó en la época modernista, de la preeminencia del lenguaje como decoración, el lenguaje como adorno, el lenguaje como medio para un fin que le era (al fin y al cabo) ajeno. Aquí la decoración es inseparable de lo decorado, no hay sino adorno, el medio es el mensaje. De ahí que las habituales distinciones entre la superficie y la profundidad de una determinada escritura, la discusión de los significados como algo ajeno a la estructura verbal misma, toda la polémica sobre el "compromiso", adquieren una distinta significación. No hay otra profundidad que la de la superficie, no hay significados sino significaciones, no hay otro compromiso que el de la escritura misma.

Lo cual no quiere decir que el libro, inserto en una determinada circunstancia histórica o utilizado en una determinada coyuntura política, no sea susceptible de una lectura que pida y encuentre significados, que postule y reconozca compromisos. Eso es imposible siempre que al efectuar esta operación se admita que se está extrapolando la obra para hacerla funcionar dentro de otro sistema, ajeno (por definición) al sistema literario al que la obra pertenece. Así, por ejemplo, podemos usar el *Diccionario de la Real Academia Española*, en cualquiera de sus beneméritas ediciones, para emparejar una mesa singularmente desequilibrada. Eso no quiere decir que la función del *Diccionario* sea ésa.

La novela del lenguaje establece, pues, una corriente central a partir de la cual es posible determinar un cierto canon de los nuevos novelis-

tas. Desde este punto de vista, narradores muy importantes desde otros puntos de vista (como Carpentier, Sábato, García Márquez) tienen mucha menos validez que otros (como Lezama Lima, Cortázar, Cabrera Infante) en que la creación de un modelo lingüístico, completo y coherente en todas sus dimensiones, es más evidente. Aceptada esta perspectiva inicial sólo cumple examinar la nueva novela a partir de ella.

DOS PIEDRAS MILIARES

Si la década del cuarenta es la que inicia, por tantos caminos distintos, el movimiento de la nueva novela latinoamericana, es evidente que en la década siguiente aparecen dos de los libros que más han influido sobre el curso posterior de esa misma novela. Se publican con un año de distancia, hacia la mitad de los años cincuenta, y constituyen mojones fundamentales de la nueva narrativa. Me refiero, es claro, a *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, de 1955, y *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa, de 1956. Lo que es la novela de Rulfo para la nueva narrativa hispanoamericana, lo es (aunque tal vez más masivamente) la de Guimarães Rosa para la brasileña. A esta altura de la bibliografía rulfiana no es necesario abundar sobre este libro, su única y gran novela. Es evidente que la crítica ha reconocido suficientemente ya su doble valor como documento de una cierta zona profunda de la realidad mexicana y como experimento narrativo de gran alcance. Lo que se ha visto menos, sobre todo al principio, es lo que ha destacado Octavio Paz en un luminoso comentario: su diseño mítico, su búsqueda de la raíz central de la soledad mexicana. Ese periplo exterior del principal relator por el infierno de Comala en busca de un padre perdido que se convierte, en otra dimensión de la historia, en la busca que hace el propio Pedro Páramo de su identidad asaltada, y de la identidad de México mismo; ahí está la raíz mítica de ese libro alucinante. Pero ya en Rulfo, como en los mayores novelistas que lo siguen, la estructura mítica de la búsqueda y la estructura narrativa en que se cuenta esa búsqueda son una cosa sola. A nivel de lenguaje (ese diálogo de muertos que reviven una realidad muerta y embalsamada por la incomunicación en la vida misma de sus protagonistas), el conflicto central del libro ya está explicitado. La separación, que solía efectuar la crítica entonces, entre la forma y el fondo es imposible. Para leer a Rulfo, para descodificarlo, hay que empezar por resolver el enigma que plantea su propia estructura lingüística.

El caso de Guimarães Rosa es aún más espléndido. Porque en tanto que Rulfo comprime, con magistral economía, el destino de Pedro Páramo en una estructura relativamente breve aunque complejísima,

Guimarães Rosa dilata sobre la trama de un inmenso monólogo la narración de un destino también alegórico. Si Rulfo usaba el diálogo de muertos, con sus trenos paralelos, con sus evocaciones incanjeables, con sus secretas alegorías, para subrayar la final incomunicación en que están encerrados sus protagonistas, Guimarães Rosa usa y abusa del monólogo del protagonista ante un oyente no identificado para dibujar esa misma incomunicación final. Más joyceano que faulkneriano (el autor norteamericano es una reconocida influencia en Rulfo), Guimarães Rosa sitúa el primer nivel de acceso a su novela en términos aun mucho más onerosos que los de Rulfo. Porque en el narrador mexicano todo es transparente al nivel de la lengua, salvo la estructura interior de esa fábrica verbal que él ofrece. En Guimarães, por el contrario, la línea narrativa es simple y puede ser contada en poquísimas palabras, pero el nivel inmediato del lenguaje es casi inaccesible, incluso para los brasileños mismos. Porque Guimarães Rosa ha seguido aquí más al Joyce de *Finnegan's Wake* que al de *Ulysses*. El protagonista, Riobaldo, aprovecha las idiosincrasias del monólogo oral, su falta de ilación gramatical, sus idiotismos y barbarismos sintácticos, para verter en una lengua que es, por otra parte, fuertemente regional, ese hilo interminable de evocación de su adolescencia y primera juventud, la búsqueda de su identidad a través de la búsqueda de un padre y de un amor que no puede aceptarse porque aparece condenado por las convenciones.

Un tema muy de Rulfo, es claro, porque es uno de los grandes *topoi* de toda literatura. Pero un tema que Guimarães Rosa desarrolla en una dimensión más explícitamente religiosa que la de Rulfo. El centro del conflicto moral del protagonista aparece alegorizado por una tentación diabólica y con el encuentro de una voz que lo seduce en el desierto. Esa seducción y la otra tentación que significa el amor que despierta Diadorim, uno de sus compañeros de armas, habrán de permitir a Guimarães Rosa la mínima dimensión anecdótica que la novela requiere. Pero en él, como en Rulfo, no es la peripecia lo que centra o concentra el interés sino el diseño mítico que esa peripecia encubre. Otra vez, la estructura lingüística que dibuja el modelo, esa búsqueda de un nuevo lenguaje para la novela brasileña, y la estructura mítica que explicita la otra búsqueda, no hacen sino conformarse estrechamente la una a la otra como el haz y el envés de un guante.

A partir de Rulfo, la nueva novela hispanoamericana se abrirá en abanico: una corriente habrá de seguir la exploración de esas realidades nacionales, ahondando más en las circunstancias (línea de Fuentes, de García Márquez, de Vargas Llosa, en sus primeras novelas); otra línea habrá de aprovechar no sólo la experiencia de Rulfo sino la ante-

rior de Asturias y de Borges, para ahondar en el nivel mítico (Cortázar, el Donoso de *El obscuro pájaro de la noche*, el último Fuentes, el García Márquez de *Cien años de soledad*, el Vargas Llosa de *Conversación en la Catedral*). Pero será una tercera línea, que hasta cierto punto aprovecha ambas pero para poner el acento en esa corriente central del lenguaje, la que continúe, amplíe y hasta cierto punto supere la experimentación realizada ya en *Pedro Páramo*. Ésa es la línea a esclarecer ahora.

Una última observación antes de pasar adelante. En las letras brasileñas no se ha producido, después de la aparición de *Grande Sertão: Veredas*, un movimiento comparable al de la nueva novela hispanoamericana. No quiere decir esto que no haya nuevos narradores, y algunos muy distinguidos, como Clarice Lispector, Adonias Filho, Nélida Piñón y Dalton Trevisan, para citar sólo algunos. Pero toda la obra realizada por ellos aparece como disminuida por la audacia y grandeza de la de Guimarães Rosa. Hay libros fundamentales, como *A Paixão segundo G.H.* (1964), de Clarice Lispector, en que se explora con gran rigor estilístico un caso extremo de paranoia, y en que la misma árida intensidad del lenguaje convierte la obra en un modelo cabal de la nueva novela. Hay el caso de la última, aún inédita novela de Nélida Piñón, *A casa da paixão*, en que también la intensidad y exasperación del lenguaje permite el acceso a zonas muy secretas del mito. Pero aun en esos dos ejemplos sobresalientes, la nueva narrativa brasileña posterior a Guimarães Rosa se manifiesta más tímida, menos aventurera y descubridora que la hispanoamericana posterior a Rulfo. De ésta nos ocuparemos ahora.

LAS MUTACIONES DEL POP

Esa corriente central de la novela del lenguaje encuentra su expresión más experimental en la obra de tres narradores cubanos (Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy, Reynaldo Arenas) y un cuarto, argentino (Manuel Puig). Que Cuba tenga tal preeminencia en la actual narrativa hispanoamericana puede explicarse no sólo por el *boom* creado desde la isla por la política cultural del Gobierno, sobre todo en los primeros años de la Revolución*, sino también porque en la tradición más viva de las letras cubanas se encuentra la obra de Lezama Lima que desde su barroca poesía y prosa, o desde sus revistas (sobre todo *Órigenes*) situó la búsqueda de una expresión americana al nivel más

*Véase el primer artículo de esta serie, pp. 109-125 de esta edición (N. del E.)

experimental del mito y del lenguaje. Pero hay que tener en cuenta, asimismo, la influencia de toda una cultura contemporánea de origen *pop*, que en Cuba (antes que en otros países de América Latina y simultáneamente con Inglaterra, Italia y Francia) había empezado a producir curiosas y originales mutaciones. La vecindad de los Estados Unidos, la ocupación imperialista de la isla, que son aspectos que desde un punto de vista político es muy legítimo lamentar, se convierten paradójicamente desde un punto de vista cultural en elementos de provocación y estímulo. Que esto sucede no sólo en el ámbito literario es evidente por el hecho de que Fidel Castro sea tal vez el único gobernante latinoamericano que ha sido colonizado no sólo por la Coca-Cola sino también por el inescrutable *baseball*. Pero *passons*.

La existencia de una vitalísima cultura *pop* que nace en los Estados Unidos en los cincuenta y se desarrolla vertiginosamente en ambos lados del Atlántico a partir de los años sesenta (no sólo Los Beatles son *pop*, también lo es el archirrevolucionario ciudadano suizo Jean-Luc Godard), es una realidad para la cultura cubana mucho antes que para la latinoamericana en general. En América Latina (con excepción tal vez de México en ciertos niveles de su cultura), lo *pop* llega de la mano de los ingleses, italianos o franceses. Colonizados por Europa hasta en nuestras manifestaciones de mayor agresividad independentista, descubrimos lo *pop* en la *nouvelle vague* o en los cinematografistas italianos de la generación inmediata a la de Fellini y Antonioni. Serán Los Beatles, y no el Elvis Presley de los años cincuenta, los que nos revelen los misterios del *rock*. Aprenderemos a adorar a Samuel Fuller y a jurar por Budd Boetticher a partir de las retrospectivas de los cine-clubes europeos. En Cuba no. En Cuba la saturación de la cultura *pop* en los años cincuenta es tan grande que apenas estalla la Revolución dos narradores están más que maduros para traducir al cubano esa cultura. El primero (no sólo cronológicamente) es Guillermo Cabrera Infante.

El día que se pueda estudiar su ya considerable obra narrativa y crítica sin los terrores que ha instaurado la inquisición política, se podrá descubrir algo que es ya obvio para sus mejores lectores de hoy: que *Tres tristes tigres* no es sino la tercera versión de un libro que Guillermo Cabrera Infante había empezado a escribir en 1950 y tantos, y al que llegó a través de las etapas intermedias de un libro de cuentos (*Así en la paz como en la guerra*, 1960), y una colección de críticas de cine (*Un oficio del siglo XX*, 1963). En el primer libro, los cuentos y las viñetas (estas últimas de la Cuba antitabataria) componen una secuencia similar aunque más geométrica a la de las distintas series anecdóticas de *TTT*; las crónicas de cine aparecen atribuidas al seudónimo G. Caín y contienen su biografía por su amigo, Guillermo

Cabrera Infante, en una manera que recuerda la relación de Bustrófedon con el texto y los personajes de *TTT*. En ambos libros se expresa ya esa cultura *pop* que, en la década del sesenta, daría nacimiento a la contracultura de los *hippies*. La misma pasión por el cine comercial norteamericano y la música popular, la misma valoración irónica y con humor corrosivo de la cultura oficial de este siglo, el lenguaje de los subtítulos de películas y de tiras cómicas alternando con la poesía y la prosa de las antologías, y, sobre todo, la misma mezcla deliberadamente bastarda del español cubano con el inglés hablado; ese *Spanglish* que los puristas rechazan con el mismo fervor degaullista con que Etienne denunciaba el *Franglais* pero que en la vida del habla popular es una de las realidades de este siglo.

Del laboratorio que constituyen estos dos libros sale la visión y el lenguaje de *Tres tristes tigres*, libro hondamente vivido por el autor y sus personajes, y libro en que el lenguaje se sitúa en el centro afectivo mismo de su concepción y creación. Ya he indicado en el artículo segundo de esta serie lo que tiene el libro de *traducción*: es decir, de traslado textual y de incorporación intertextual. Ahora sólo quiero subrayar que este concepto de traducción es también válido para su visión *pop*. Porque si algo caracteriza la visión *pop* del mundo es precisamente el concepto de traducción. El artista *pop* traslada a su obra la materia bruta de hoy día, el lenguaje de la tribu, efectuando una traducción que permite (como en un palimpsesto) reconocer debajo del texto dado el subtexto, o el intertexto, de la lengua original. Libro centrado en ese concepto de traducción, estructurado libremente en torno a un *collage* de voces habaneras, *Tres tristes tigres* es una obra abierta, en el sentido que Umberto Eco da a la expresión. Esto la sitúa no sólo en la tradición del *Ulysses* sino en la más remota del *Satiricón*, uno de los modelos de Cabrera Infante. Como esta obra de Petronio, *TTT* se propone recoger la luz de una sociedad a punto de extinguirse y lo hace por medio de una colección de fragmentos cuya secreta unidad está en las entrelíneas del texto. Su lectura sigue despistando a los mejores lectores, como lo prueba una reciente reseña de John Updike en *The New Yorker* (enero 29, 1972). Que hasta un colega se puede equivocar tanto no sólo en cuanto al valor del libro sino, sobre todo, en cuanto al mismo texto, confunda personajes, no descubra la trama secreta, etc., etc., es buena prueba de que la estructura lingüística que ha creado Cabrera Infante no funciona solamente al nivel literal de sus juegos de palabras, palíndromos, parodias y otras amenidades criptográficas.

Otro aspecto central de la cultura *pop* aparece reflejado en la obra de Severo Sarduy. Con dos novelas publicadas hasta la fecha (*Gestos*, 1962, *De dónde son los cantantes*, 1967) y una tercera (*Cobra*) ya concluida, Sarduy ha buscado y logrado una síntesis de culturas que de alguna manera refleja la experiencia cubana y su propia experiencia privada. Si en un primer nivel su obra parece referirse algo obsesivamente a la más reciente cultura estructuralista (Sarduy vive en Francia desde 1960; como Cortázar, es también ciudadano francés); si su vinculación con Roland Barthes y el grupo de la revista *Tel Quel* es muy conocida, las raíces del escritor Sarduy están en la renovación poética efectuada por Lezama Lima en su propia obra y en la revista *Orígenes*. Sobre esa poética del barroco (que *De dónde son los cantantes* ilustra con el largo periplo lingüístico de la tercera parte), Sarduy instaura una inquisición de las fuentes de la cultura cubana actual que él encuentra en el aporte chino, el negro y, sobre todo, el hispánico. Ya en *Cobra*, sin embargo, la visión se internacionaliza y al hacerlo se convierte en *pop*. La mezcla de William Burroughs, el Drugstore de Saint Germain des Prés, el travestismo de Place Pigalle y el budismo tántrico (cortesía de Octavio Paz), que se logra en dicha deslumbrante novela aparece bajo el signo del arte *pop*. La concepción lingüística, el rigor del código, la lucidez de los signos, vienen (naturalmente) del estructuralismo, pero la mezcla y yuxtaposición de elementos, el sincretismo de culturas, el humor, son *pop*. La parodia de un estilo que ya es parodia (Lichtenstein transcribiendo a otro código el lenguaje de los comics, o *fumetti*, que ya son a su vez transcripciones de otro código: el primer plano cinematográfico), la desacralización por el disparate de unas teorías que los críticos franceses han llevado al ridículo de la solemnidad, el humor surrealista y a la vez popular con que Sarduy la emprende con los siglos de Louvre y Sorbonne y Collège de France, son otros tantos elementos que vinculan su gozosa y desesperada empresa a la que está realizando (por otros caminos) Cabrera Infante.

Es cierto que la iconografía y el sistema de referencias de Cabrera Infante es más accesible: la cultura *pop* del cine constituye una suerte de *lingua franca*, de *koiné* de este siglo, que todos (mal o bien) chapurreamos. El lenguaje narrativo de Sarduy tiene claves más escondidas. Se explica, por lo tanto, que su obra siga siendo aún secreta, aunque creo que *Cobra* habrá de resultar más explícita. Aun así, Sarduy está escribiendo para lectores del futuro y es muy probable que su obra siga siendo soslayada por quienes todavía creen que la literatura debe seguir llamando al pan pan, y al vino vino, como si esa benemérita expresión (como el lenguaje entero) no fuera, inevitablemente, también metafórica.

Los ensayos de Sarduy, por otra parte, recogidos en parte en *Escrito sobre un cuerpo* (1969) son casi los únicos que se han ocupado seriamente en nuestra lengua en aplicar el estructuralismo a la meditación crítica de nuestra literatura. (La otra excepción decisiva es, ya se sabe, Octavio Paz.) El día que los críticos de Sarduy estén tan preparados como el autor para discutir los principios en que se basa su obra, será más fácil reconocer lo que es ya evidente para algunos: en él se encuentra uno de los puntos de partida para una novísima narrativa.

Una empresa similar a la de Sarduy, aunque realizada sin el rigor poético de éste, es la que ha intentado Reynaldo Arenas. En un par de novelas (*Celestino antes del alba*, 1966, *El mundo alucinante*, 1969) ha evolucionado del monólogo interior a la Faulkner de la primera obra a una estructura mucho más compleja y experimental de la segunda. Basada en las *Memorias* de Fray Servando Teresa de Mier, esta novela cuenta no sólo la verdadera vida del revolucionario sacerdote, sus aventuras y prisiones, sino su vida imaginaria. En la línea que había inaugurado Marcel Schwob con sus *Vies imaginaires* (1896) y que también ilustran Virginia Woolf con su *Orlando* (1928) y Borges con sus biografías de *Historia universal de la infamia* (1935), Reynaldo Arenas se mueve en las distintas dimensiones de la vida de Fray Servando, cita sus palabras, inventa monólogos y aventuras eróticas (que las *Memorias* originales habían pudorosamente soslayado), y termina construyendo una estructura verbal de indudable virtuosismo. El texto de las *Memorias* es como una de las capas de una excavación arqueológica que Arenas va revelando para alcanzar (en el centro del libro y en una escena alegórica alusiva del topos del descenso del héroe a las regiones infernales) esa última capa en que el complejo y elusivo Fray Servando termina por revelarse. Pero no sólo el texto de las *Memorias* aparece jugado contra el texto de Arenas. Este mismo se desdobra y ofrece distintas versiones, muchas veces del mismo episodio, saltando del punto de vista de una tercera persona a la segunda o primera, para refractar en el prisma del lenguaje la experiencia alucinante de Fray Servando. Libro también cómico y paródico (como los de Cabrera Infante y Sarduy), *El mundo alucinante* no ha sido publicado aún en Cuba, a lo que parece. No tanto, creo, por el carácter explosivo de su mensaje de libertad individual como por el subrayado de sus escenas eróticas, que no eluden la franca presentación del homosexualismo, así como su parodia de alguno de los ídolos del Establecimiento. (Hay una burla del estilo nominativo de Carpentier que recuerda la más explícita parodia de Cabrera Infante en *Tres tristes tigres*.)

En Cabrera Infante, en Sarduy y en Arenas se ve que una forma de la parodia ocupa, por medio de la experimentación lingüística y la aplicación de los signos de la cultura *pop*, el centro de la nueva narrativa. En otros países se han intentado experimentos similares. Así, en México, gente como Gustavo Sainz y José Agustín han tocado también algunas zonas de lo *pop*: el mundillo de los adolescentes de Ciudad de México en el primero (sobre todo en la sorprendente *Gazapo*, 1965), con toda la parafernalia de una cultura *pop* que ellos manejan algo literalmente; el mundo más provinciano que refleja Agustín en *De perfil* (1968) y en sus cuentos, pero que también rescata por el humor la iconografía del arte *pop*. Pero es sobre todo en la Argentina donde, a la zaga de Manuel Puig, han aparecido algunas exploraciones válidas de esa contracultura hispanoamericana.

La obra de Puig, la obra visible, consiste por ahora de dos novelas (*La traición de Rita Hayworth*, 1968, *Boquitas pintadas*, 1969) y una tercera, aún sin título e inconclusa, de la que se sabe que sigue la fórmula del relato policial. Las dos primeras constituyen una parodia, implícita la primera, explícita la segunda, de los recursos del folletín. Por folletín, Puig entiende no sólo la estructura serial de las obras literarias del siglo XIX sino sus formas actuales: la serial radiotelefónica o televisiva, la película sentimental, los *fumetti*, y (también y sobre todo) esa otra literatura serial que está encerrada en las letras de tango y bolero. Con esa materia prima del *pop art* de nuestro siglo compone Puig unas estructuras lingüísticas que descansan principalmente en el habla de los personajes, presentada directamente por el autor y casi sin acotaciones. (Hay más en *Boquitas* pero están limitadas por un ascetismo de lenguaje; en *La traición* sólo la ordenación de los capítulos y sus títulos informativos revelan la mano del autor.)

Con esa materia bastarda, paródica ya en los originales que él parodia, compone Puig unas novelas en que se rescata para la literatura un género despreciado y se introduce en la visión del lector especializado toda una dimensión del mundo hispanoamericano que había estado confinada al infierno de la subliteratura o que sólo había sido objeto de parodia irónica por parte de los escritores cultos. Si se compara, por ejemplo, lo que hacen Borges y Bioy, lo que hace Marechal o lo que hace Cortázar (sobre todo en *Los premios*), con lo que hace Puig se advierte precisamente ese nivel de ironía que falta por completo en este último. Aunque como escritor Puig es capaz de juzgar a sus personajes, como parodista él se sitúa al mismo nivel y metamorfosea su escritura para seguir la línea de sus originales. El resultado es una parodia doblemente eficaz porque no desrealiza la materia que trata por

el distanciamiento irónico sino que la capta en su centro mismo por la simpatía. Hasta cierto punto, y con otro estilo, Puig está llevando hasta sus últimas consecuencias una aproximación a ciertas zonas de la realidad lingüística argentina que había intentado antes, pero con menos fortuna, Roberto Arlt en una serie de novelas mal escritas, agrias, feroces. La integración realizada por Puig es notable. Por primera vez se siente hablar a una mayoría que sólo había encontrado expresión limitada en las películas más comerciales del cine argentino, en ciertas audiciones de radio, en la quejumbrosa letra del tango. Pero no se crea que esas estructuras narrativas algo ingenuas que presenta Puig son apenas obra de primitivo.

Para entender hasta qué punto lo que él hace es único, bastará examinar dos de las imitaciones más recientes que han suscitado sus novelas. Una, *La ciudad de los sueños* (1971), es obra de Juan José Hernández, fino poeta y cuentista argentino. Allí se sigue la carrera de una muchacha de provincia que va a la capital, la ciudad de sus sueños, y que consigue triunfar en un ambiente sofisticado para descubrir que su triunfo es ilusorio. Tema de novela rosa, transcripción pesimista de lo que hace victoriosamente cada semana Corín Tellado, esta novela busca mover los mismos resortes de las de Puig. Pero le falta esa ferocidad que yace debajo de la frustración de tanto sueño y que Puig no deja de registrar en sus originales. Elegante donde debió haber sido simplemente cursi, sentimental donde debió ser implacable, la novela sólo revela las virtudes del modelo. Desde otro ángulo, *La perinola* (1971), de Mario Sexer, también usa los mismos recursos narrativos de Puig para mostrar la atmósfera confinada, oprimiente, de una ciudad provinciana. Pero aunque Sexer tiene un sentido bastante robusto del humor adolescente, le faltan las otras dimensiones de esa realidad cursi y frustrada. Sus parodias de la cursilería son frías; no tienen ese temblor que siempre roza la trama lingüística en las obras de Puig.

PLUS ÇA CHANGE

Con los imitadores de Puig llegamos a una etapa verdaderamente epigonal de la nueva novela. El caso de estos dos escritores no es único. Ya Cortázar había "liberado" (en el sentido en que hablaba Fuentes) a más de un escritor y había suscitado las muy interesantes variaciones de Néstor Sánchez en *Nosotros dos* (1966), *Siberia Blues* (1967), *El amor, los orsinis y la muerte* (1969). En estas obras no sólo la enseñanza lingüística de Cortázar sino el sistema serial de la nueva novela francesa y de la *nouvelle vague* cinematográfica eran empleados para lograr efectos que casi pulverizan la materia narrativa. Pero Sánchez parece haberse internado, sobre todo en el último libro, en un territo-

rio de acceso aún más difícil que el de Sarduy. En cuanto a *Cien años de soledad*, ha desatado en Colombia y fuera de ella una serie de novelas que vuelven al pasado novelesco de América (como *Los cortejos del diablo*, 1970, de Germán Espinosa) o que aplican a la cruda realidad de nuestros países algo del aliento épico-mítico del libro de García Márquez. Libros como *Sagrado*, 1969, de Tomás Eloy Martínez, por un lado, o como *Redoble por Rancas*, 1970, de Manuel Scorza, por otro. Si el primero utiliza sólo el enorme repositorio de fábulas y supersticiones de su nativa Tucumán para dar, en varios planos de realidad, una visión épica de un famoso curandero, el segundo aprovecha la libertad narrativa que había instaurado García Márquez para contar otro episodio (también real) de la lucha por la libertad en el Perú. De los epígonos de *Cien años de soledad*, tal vez uno de los más interesantes sea *País portátil* (1968), de Adriano González León, que utiliza la visión del novelista colombiano para reconstruir en parte las raíces de un mundo venezolano actual, dividido por la lucha guerrillera. El mundo urbano del protagonista (referido sobre todo en un monólogo interior) contrasta con el mundo alucinante de sus orígenes rurales. Hasta qué punto García Márquez ha introducido una nueva nota en las letras hispanoamericanas se puede advertir por su influencia sobre un narrador ya establecido como Miguel Otero Silva que en *Cuando quiero llorar no lloro*, 1971, encuentra su verdadera vena de narrador oral y se libera de un realismo algo didáctico al seguir una de las rutas esbozadas por *Cien años de soledad*.

Enumerar todos estos libros que, de alguna manera, reflejan la influencia de la nueva novela sería cosa de nunca acabar. Habría que señalar, por ejemplo, *Un mundo para Julius*, 1970, de Alfredo Bryce Echenique, que arranca de su compatriota Mario Vargas Llosa, y sobre todo de *Los cachorros* (1966), para detallar con cierta exasperante morosidad y abuso de trivialidades esa alta burguesía hispanoamericana que ya había definido para siempre José Donoso en sus primeras novelas. También habría que hablar de *José Trigo* (1967), de Fernando del Paso, en que la abrumadora empresa de crear una suma lingüística total del México de hoy termina por hundir el libro en la trivialidad, a pesar de que algunos episodios (la guerra de los cristeros, la lucha sindical en los ferrocarriles) tienen grandes momentos narrativos. Habría que hablar de Roa Bastos y de Carlos Droguett, de Martínez Moreno y de Norberto Fuentes, de René Marqués y de Salvador Elizondo. Habría que.

Es posible, y casi completamente seguro, que el *boom* ya ha muerto y que sus últimos ecos han dejado de sonar. Pero también es casi seguro que la nueva novela latinoamericana y (sobre todo) que la nueva literatura latinoamericana no sólo esté viva sino que goce de muy buena salud. Lo que ahora se necesita es aprovechar el silencio publicitario para escuchar mejor cada vez. Encerrarse a leer y releer, volver a mirar lo visto, tomar distancia, hacer balance. Es decir: ocuparse de lo que importa. Sólo así el estrépito y el furor del *boom* habrá dejado algo más que una sensación de vacío. Sólo así se podrá rescatar a las letras de todo un continente de las irresponsables manos de la propaganda, sea ésta comercial, confesional o (como se quiere ahora) "ideológica". A empezar, pues.

De *Plural* (México), N° 8, mayo de 1972, pp. 11-14.

DURANTE treinta y seis años *Marcha* fue el principal semanario uruguayo y una de las publicaciones más importantes de América Latina. Fue clausurada por el Gobierno el año pasado, luego de una larga lucha política que incluyó suspensiones, sanciones reiteradas y en 1974, el encarcelamiento de su director, del jefe de redacción, de dos miembros de un jurado literario que había otorgado un premio a un cuento sobre torturas políticas en el Uruguay, y al autor del cuento. Algunos meses después, hace poco, cuando el periódico fue autorizado a reanudar sus publicaciones, todos, menos el autor a quien habían destrozado la espalda, fueron liberados.

Fundada en 1939, en las vísperas de la Segunda Guerra Mundial, *Marcha* no solo fue de importancia decisiva para la izquierda —la carta del Che Guevara sobre el nuevo hombre revolucionario, dirigida a su director, Carlos Quijano, fue publicada originalmente allí— sino también el instrumento para promover una nueva literatura. El primer director de la sección literaria de *Marcha* fue Juan Carlos Onetti, quien presentó en sus páginas los autores que prefería —Céline, Faulkner— y abrió la revista a una nueva generación de escritores uruguayos. En los años cincuenta y sesenta, *Marcha* se convirtió en una verdadera publicación latinoamericana: el guatemalteco Miguel Ángel Asturias y el peruano Mario Vargas Llosa, el cubano Guillermo Cabrera Infante y el argentino Julio Cortázar eran sus colaboradores.

Pero fueron sobre todo los escritores rioplatenses quienes dieron a *Marcha* su sabor incomparable. Para recuperar ahora algo de su tono y estilo, elegí cinco cuentos publicados en su época pionera. Se trata sólo de una muestra de lo que se imprimía año tras año en un semanario que representaba lo mejor de la cultura latinoamericana.

El espíritu que hizo posible *Marcha* desapareció. De los cuatro escritores uruguayos elegidos en esta selección, sólo Carlos Martínez Moreno todavía vive y trabaja en el Uruguay; Felisberto Hernández murió en 1962, y los otros dos viven en el exilio: Onetti en Madrid y

De *Fiction* (The City College of New York, New York), vol. 5, N° 1, 1976, p. 1.

Benedetti en Cuba. En la otra orilla del Río de la Plata, un nuevo gobierno de Perón vino y se fue, dejando a ambos, Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, como sobrevivientes increíbles de un tiempo cancelado. De esos días cuando los cuentos fueron impresos por primera vez sólo quedan los textos especialmente traducidos para *Fiction*. Son testigo de lo que fue entonces una cultura original:

“La fiesta del monstruo” es el producto de un esfuerzo compartido por Jorge Luis Borges (nacido en 1899) y su amigo y discípulo Adolfo Bioy Casares (nacido en 1914). Es una parodia cruel de Argentina en la época del primer gobierno de Perón y de un antisemitismo rampante (los nazis todavía peleaban en Europa y el gobierno argentino no terminaba de decidirse por quién iba a ganar). Durante bastante tiempo, el cuento circulaba en forma clandestina en Buenos Aires, débilmente protegido bajo el seudónimo H. Bustos Domecq, que ambos escritores usaban para sus cuentos policiales. Fue publicado por primera vez en *Marcha* en 1955, en forma consecutiva a la caída de Perón. Usando un lenguaje barroco que exagera salvajemente la vulgaridad de un habla rioplatense más bien suave, Borges y Bioy (o Biorges, como los denominó) criticaron la corrupción y brutalidad que eran el lugar común en la Argentina de entonces. El cuento y su propio lenguaje no intentan representar en forma realista ningún momento específicamente histórico de la Argentina sino simbolizar la grotesca realidad subyacente.

“El cocodrilo” es típico del estilo distraído y algo torpe pero sumamente cómico de Felisberto Hernández. Nacido en el Uruguay en 1902, Felisberto (como siempre se le llamó) combinaba una imaginación verdaderamente surrealista con un discurso tal vez demasiado coloquial como para producir obras maestras sobre el horror y los azares de la vida de todos los días.

“María Bonita” fue publicado originalmente en *Marcha* como un cuento sobre la llegada de una pequeña banda de prostitutas a un adormecido e imaginario pueblo sobre las orillas del Río de la Plata, pero era un resumen de la primera versión de *Juntacadáveres*, la novela más importante de Juan Carlos Onetti (publicada en forma de libro en 1964). La novela cuenta la carcajada y el horror gótico en una forma muy elaborada, alternando los puntos de vista narrativos del personaje principal, Junta, el patrón del burdel local, y la gente del pueblo, sus clientes chocantes y mirones. Para esta selección, se prefirió la versión final de la novela al texto originalmente publicado en *Marcha*. Onetti (nacido en 1909) vivía entonces en Buenos Aires y allí creó la adormecida ciudad de Santa María, donde se localizan el cuento y la novela, a partir de fragmentos de Montevideo y de Buenos Aires.

“El lazo en la aldaba” es un brillante ejercicio de sátira. Capa sobre capa, la gentileza uruguaya se revela en un cuento que aparece involucrado sólo con el destino triste y cómico de una madre no demasiado respetada ni respetable. Abogado de profesión, Carlos Martínez Moreno (nacido en 1917) introduce en la literatura una mirada lúcida e implacable.

“Familia Iriarte” ataca frontalmente algunos de los mitos de la burocracia (aquí se muestra el machismo como una forma deplorable de oportunismo) pero el texto nunca olvida reírse de su propia indignación. El autor, tanto como los personajes y sus lectores, está involucrado en la misma realidad. Algunos cuentos y novelas del más exitoso de los escritores uruguayos, Mario Benedetti (nacido en 1920), fueron adaptados para la televisión y el cine en la Argentina.

Traducción: Emir Rodríguez Monegal

EL CASO HERRERA Y REISSIG

REFLEXIONES SOBRE LA POESÍA MODERNISTA Y LA CRÍTICA

I

AUNQUE abundan los estudios sobre la poesía modernista, pocos abarcan el movimiento en su vasta complejidad, o revelan siquiera un conocimiento general suficiente del mismo. Las excepciones no consiguen sino probar, es decir: poner a prueba, la regla. Al decir esto no olvido que hay estudios fundamentales, y que están en la memoria de todos, sobre aspectos específicos del modernismo: los orígenes, el papel de los erróneamente llamados "precursores", la poética y la poesía de Martí, la poética y la poesía de Darío, el contexto socio-político-económico del modernismo, etc. Pero estos estudios, a los que están asociados nombres muy conocidos de especialistas, no hacen sino subrayar aún más la parcialidad de una crítica que se ha ocupado sobre todo de examinar la génesis de un movimiento, que ha privilegiado ciertos autores (indudablemente importantes pero no únicos) en detrimento de otros, tal vez no menos decisivos. Por concentrarse casi fanáticamente en un par de tópicos y nombres, la crítica de la poesía modernista ha descuidado por lo general la que se ha llamado segunda promoción modernista —representada por nombres como Lugones, Herrera y Reissig, López Velarde, Valencia, Delmira Agustini, Ricardo Jaimes Freyre— y ha perdido, casi por completo, la oportunidad de examinar a fondo el entronque del modernismo con la poesía de vanguardia: tema más crucial para la poesía moderna que el de sus cartografiados orígenes. Soluciones pedagógicas modestas, como hablar de postmodernismo, o prevanguardismo, no consiguen disimular el hecho de que no abundan los estudios responsables sobre el curso de la poesía modernista a partir de la irrupción de Darío en Buenos Aires, y sobre todo el aporte verdaderamente revolucionario de la segunda promoción modernista.

De *Eco* (Bogotá), XXXVII, N^{os} 2-4, junio-agosto 1980, pp. 199-216.

Tal vez la forma más obvia de documentar esta carencia crítica consiste en examinar brevemente dos libros que gozan de gran predicamento en medios universitarios (son pasto inevitable de estudiantes) y en los que las limitaciones arriba apuntadas son llevadas casi a la caricatura. Me refiero, naturalmente, en primer término a la conocida antología, *Estudios críticos sobre el modernismo*, compilada por Homero Castillo y publicada en Madrid por la editorial Gredos, 1968. En segundo lugar, hablo de la antología, *La poesía hispanoamericana desde el modernismo*, que compilaron Eugenio Florit y José Olivio Jiménez el mismo año y publicó en Nueva York la Appleton-Century-Crofts. Por el uso que se da a estas antologías en clases y seminarios, es tanto más lamentable que sólo ofrezcan una imagen empobrecedora de lo que el modernismo ha significado, y significa aún.

En el libro de Homero Castillo, se advierte, por ejemplo, que las referencias a la segunda promoción son escasas y no suficientemente críticas. Si se examina lo que se dice en los diversos estudios sobre los dos poetas más influyentes de esa promoción (Lugones y Herrera), es imposible descubrir la razón por la que su obra ha sido fundamental para la poesía contemporánea hasta un punto que ni la de Martí ni la de Darío las han sido. Empezando por Lugones, se puede advertir que el artículo de Luis Monguió sobre "La caracterización del Modernismo", sólo ve la poética del argentino como una "sistematización de algo que Darío había indicado" (p. 102), en vez de advertir que Lugones ya hace la crítica de la poesía modernista *dentro* del modernismo mismo. En cuanto a Herrera y Reissig, a Monguió ni se le ocurre estudiarlo.

Para Allen W. Phillips ("Rubén Darío y sus juicios sobre el Modernismo"), tanto Lugones como Freyre forman con Darío un "triunvirato" (p. 129). Si hubiera leído mejor a estos poetas, podría haber descubierto que ese enfoque, tal vez válido en el momento en que aparecen los dos primeros, no tiene sentido desde 1909, en que la publicación del *Lunario sentimental*, de Lugones, disuelve el "triunvirato", si alguna vez hubo uno. Darío sí pudo creer que Lugones y Freyre continuaban (como generosos discípulos) su obra. Pero que también lo crea, con la perspectiva de varias décadas, el profesor Phillips resulta un poco alarmante. Si se necesita una imagen romana para definir el período, más sentido tendría un "triunvirato" que incluyese a Herrera junto a Lugones y Freyre, para la sucesión del César Darío. Pero el profesor Phillips se saltea, precisamente, a Herrera.

Otros críticos, como el copioso Manuel Pedro González ("En torno a la iniciación del Modernismo"), ven también la obra de Lugones y de Herrera como prolongación de la de Darío. Esta perspectiva puede disculparse en un crítico como González, formado en la retórica

del siglo XIX (sinceramente creía que Joyce y Faulkner eran pésimos modelos para la nueva novela hispanoamericana)¹, y que sólo estudió, si algo estudió, los orígenes del modernismo, pero parece intolerable en críticos de otra formación. Sin embargo, la garrulería de Manuel Pedro González ha hecho escuela, como lo demuestran algunos trabajos de esta antología. Con excepción de los de Ricardo Gullón, que revelan un enfoque más moderno y amplio, la mayoría no se atreve a salir de las estrechas coordenadas que marcó González. Incluso Gullón, en el segundo trabajo suyo que generosamente incluye este volumen ("Exotismo y Modernismo"), incurre en una visión simplificadora del tópico. Así, en la p. 291, vincula a Darío con Lugones sin distinguir suficientemente sus distintas actitudes. Felizmente, en el tercero de sus trabajos antologizados ("Pitagorismo y Modernismo"), Gullón realiza una lectura sutil y compleja de la poesía de Lugones y de Herrera, a partir de un enfoque ocultista que ya había sido apuntado como filón por Arturo Marasso en su conocido estudio (1941). Aun así, el crítico español no llega a determinar con exactitud qué distingue esta nueva poesía de la segunda promoción de la que Darío había difundido por toda América, y así llega a afirmar que "Leopoldo Lugones trajo fuerzas misteriosas que Rubén Darío declaraba haber visto en acción" (p. 362). Lo que no advierte aquí Gullón es que, a pesar de esa continuidad temática, la actitud de Lugones es, con respecto a Darío, crítica. Lo mismo podría observarse de la actitud de Herrera y Reissig.

Sólo en un trabajo de esta antología ("Reflexiones en torno a la definición del Modernismo", de Iván Schulman) se reconoce explícitamente que si bien hay "una nota común" en todos los poetas modernistas (p. 339), hay que tener en cuenta asimismo la evidencia de una sucesión de "etapas distintas (por ejemplo, la de Darío y Lugones)" (p. 342). Lamentable, Schulman deja pasar la oportunidad de estudiar, con alguna precisión, esa diferencia. Como a su maestro González, a Schulman le interesan más los orígenes del modernismo que el vasto movimiento. Su microscópica lectura de Martí (tan contestada por los especialistas cubanos de la isla) parece haber paralizado su facultad crítica.

El lugar que le corresponde a Herrera y Reissig en la antología "crítica" de Homero Castillo es aún más inexistente que el de Lugones, al que por lo menos se comenta. El propio compilador, en una insuficiente nota introductoria ("El Modernismo ante la crítica") sólo parece advertir en el poeta uruguayo los aspectos más anecdóticos de su biografía. Así señala en la p. 20, el "pesimismo" (que era la marca de agua de todo el decadentismo, impregnado de Schopenhauer, Stirner y un cierto Nietzsche); la "Torre de marfil" (que era una metáfora ape-

nas: en su breve vida, Herrera fue anarquista y, luego, funcionario público). Este enfoque del poeta, que parecía haber sido superado ya hace décadas², es ofrecido como válido en 1968. Incluso los críticos que se refieren a Herrera en esta antología —como Bernardo Giacovate que ya en 1957 le había dedicado un estudio de fuentes, *Julio Herrera y Reissig and the Symbolists*—, sólo se refiere al poeta para indicar ("Antes del Modernismo", p. 197) que hay en su poesía ecos de Bécquer. (Los hay en Huidobro y hasta en Neruda.) En el estudio ya citado, Manuel Pedro González se limita a ubicarlo junto a Darío, Valencia y Lugones, entre los más audaces (p. 231). Por su parte, en su estudio sobre el pitagorismo, Gullón subraya correctamente su humorismo (p. 322) y lo sitúa mejor que González, en el grupo de los más "esotéricos", junto a Valle Inclán. Desde este punto de vista, su análisis es excelente aunque no se extiende fuera del campo semántico.

Más convencional y hasta tautológica es la antología de Florit y Olivio Jiménez. Prolonga sin discutir las clasificaciones ya obsoletas de Federico de Onís en su famosa antología de 1935. Correctamente observan los compiladores que el *Lunario sentimental* es un antecedente del vanguardismo: opinión que Borges ya empezó a difundir en los años treinta y que encuentra su lugar más público en el prólogo a la *Antología poética argentina*, que compiló con Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo, en 1940. También citan Florit y Jiménez la opinión de Guillermo de Torre de que Herrera y Reissig es un "precursor de la vanguardia", idea que data (por lo menos) de la publicación en 1925 de *Literaturas europeas de vanguardia*, del crítico español. A pesar de aceptar estas perspectivas críticas ya tradicionales, los compiladores continúan situando a Lugones y a Herrera en la corriente principal del modernismo, casi como meros continuadores de Darío, en tanto que dedican una sección aparte a poetas menores, como González Martínez y Eguren que ni tuvieron tanta influencia sobre la vanguardia ni fueron tan radicales en su crítica del modernismo. No hay que olvidar que el famoso soneto, "Tuércele el cuello al cisne", es puramente modernista ya que lo único que propone es un cambio del repertorio zoológico, no un cambio en el sistema de imágenes (trocar un cisne por un búho es seguir en la Grecia de Renan) o en la estructura del verso. Incluso cuando los compiladores presentan a un auténtico innovador, como Ramón López Velarde, tratan de cubrirse, para no ser confundidos con los extremistas, y escriben: "desde luego Velarde no llega nunca al decadentismo de este último" (Herrera y Reissig, p. 189). Pero lo que ellos toman como decadentismo en Herrera, ya era una perspectiva obsoleta cuando Max Nordau publicó su brulote, involuntariamente cómico, *Degeneración* (1893), y Pompeyo Gener sus *Literaturas mal-*

sanas (1894), no menos delirante. Ese "decadentismo" de Herrera es lo que las vanguardias, hacia 1920 (es decir: casi cincuenta años antes de la publicación de la antología de Florit y Jiménez), habían reconocido como la nueva poesía.

II

Es casi inútil, pues, consultar la crítica más recibida del mundo académico hispanoamericano si se quiere una lectura totalizadora y nueva del modernismo. Para encontrar una perspectiva históricamente válida de los orígenes del movimiento hay que volver aun a los viejos manuales de Pedro y Max Henríquez Ureña que tenían sobre los críticos académicos de hoy la ventaja de haber sido testigos de una etapa decisiva, y haber compartido con los autores que estudiaban el mismo elenco bibliográfico. (Recuerdo el bochorno de uno de los especialistas de Casal cuando le preguntaron en conferencia pública en Yale por las relaciones de la poesía de éste con la española de la época y tuvo que admitir que no había estudiado esas relaciones.) Pero faltó a los hermanos Ureña un conocimiento más activo de la poesía de vanguardia. Mejor ubicados poéticamente son los estudios de críticos practicantes (es decir: los poetas mismos) que en plena vanguardia leyeron polémica y lúcida a los modernistas. Es sintomático, por ejemplo, que la mejor crítica inicial de Lugones y Herrera haya sido hecha precisamente por sus colegas, tanto en el pasado inmediato como en el más lejano. Como la revaloración del poeta argentino ya ha sido encarada en trabajos recientes por el profesor Alfredo Roggiano³, me limitaré a examinar aquí sucintamente qué han dicho de Herrera y Reissig sus contemporáneos más críticos y, sobre todo, los poetas que de alguna manera han continuado o negado su obra⁴.

El primer texto crítico de cierta importancia estratégica y hasta de indudable valor polémico que se escribe sobre Herrera es el "Prefacio" de Rufino Blanco Fombona para la edición parisina de *Los peregrinos de piedra* (1913). Para esa fecha, Herrera y Reissig era casi desconocido en el mundo de habla hispánica. A su muerte, en 1910, había dejado corregidas las pruebas del volumen antológico que reproduce Blanco Fombona y que debió haber salido en 1909 (el mismo año de *Lunario sentimental*, adviértase) pero que la enfermedad postergó hasta la publicación póstuma en 1910. Al reeditar el libro (casi inédito fuera de Montevideo) Blanco Fombona tiene conciencia de estar rompiendo una lanza por un poeta genial e ignorado. En ese contexto, resultan válidas su comparación con Lautréamont (otro uruguayo, entonces bastante ignorado) o las vinculaciones que establece con

Edgar Poe (verdadero suicida de la sociedad, para usar la fórmula de Artaud sobre Van Gogh). También resulta comprensible, en ese contexto reivindicatorio y exaltado, la absurda acusación de plagio que el crítico venezolano levanta contra Lugones. Una palabra al margen: Blanco Fombona creía sinceramente que Lugones había copiado, en *Los crepúsculos del jardín*, 1905, la secuencia herreriana de *Los parques abandonados*, que el poeta uruguayo fechara en 1900 en su edición póstuma. Pero esta acusación se apoyaba en un error de información: los poemas de Lugones habían sido anticipados en revistas en 1898 y 1899; Herrera se los había oído leer en Montevideo, hacia 1901, como atestiguó Horacio Quiroga, que fue amigo de ambos. El lamentable error de Blanco Fombona dio origen a un pleito que tardó décadas en despejarse y que muestra la fragilidad de la erudición hispanoamericana. Además, no tiene importancia. Lo más interesante del pleito no es quién copió a quién sino qué hizo cada uno (Lugones, Herrera) con un sistema de metáforas que les llegaba de Darío y el simbolismo.

Pero si en ese aspecto de su prólogo, Blanco Fombona derivó la discusión hacia un terreno improductivo, tuvo grandes aciertos de detalle al situar a Herrera. Destacó la importancia de su sistema metafórico que insiste en personificar, o humanizar, las cosas inanimadas, los animales, las abstracciones. También subrayó la acre ironía que caracteriza esa poesía y que está casi ausente de los otros poetas modernistas, con excepción de Lugones. Pero al tratar de explicar esa visión distinta, "crítica", como se diría ahora, Blanco Fombona recurre a primitivos manuales de psiquiatría y más de una vez habla (como un Nordau o Gener cualquiera) de la "locura" de Herrera, de psicosis o delirio. No parece advertir que la locura del poeta es el resultado de una lúcida inversión de los valores de la sociedad burguesa en que vivía y padecía, una radical mutación de la poética modernista, una carnavalización⁵.

Más agudo fue Guillermo de Torre en *Literaturas europeas de vanguardia*, publicada doce años después de aquel prólogo. El crítico español rechaza de plano la acusación de "demencia" (p. 124) y prefiere situar la novedad de Herrera en el contexto de la poesía nueva (hoy se hablaría de neobarroco, siguiendo a Severo Sarduy). También insiste mucho De Torre en las innovaciones metafóricas de Herrera, que el crítico llama (con vocabulario ultraísta) sus "metáforas extra-radiales" (p. 122); o sea: metáforas que se disparan en muchas direcciones simultáneamente. Lo que impidió a De Torre reconocer toda la novedad de la hazaña poética de Herrera fue su enfoque reduccionista. Para él, Herrera era importante en tanto que se lo podía presentar como "precursor" de la vanguardia y en particular del creacionismo de Huidobro.

El mayor afán polémico del crítico español era mostrar que las mejores invenciones del poeta chileno habían sido anticipadas por el uruguayo. Otra vez, una polémica estéril e injusta (ya que Huidobro es un gran poeta) habría de desvirtuar la valoración precisa de Herrera. Porque aunque es obvio que Huidobro había leído al poeta uruguayo, y hasta había copiado en sus primeras obras su sistema de metaforizar, lo importante no es lo que aprendió de Herrera sino lo que llegó a realizar posteriormente: liberar la metáfora de la subordinación al referente. Es en este sentido que se puede ver a Huidobro como el verdadero continuador de Herrera dentro de la vanguardia. Pero éste es otro tema.

Uno de los primeros en mostrar la limitación del enfoque de Guillermo de Torre fue Jorge Luis Borges. En un temprano artículo sobre el poeta uruguayo, que está recogido en *Inquisiciones* (volumen de 1925, hoy cancelado por el autor), Borges argumenta en contra de la perspectiva crítica del que sería su cuñado. Le parece inválido calificar a Herrera de "precursor" de la vanguardia, no porque no lo sea, sino porque eso lo reduce. (Años más tarde, Borges escribiría el luminoso trabajo, "Kafka y sus precursores", en que invierte la perspectiva de T.S. Eliot en "Tradition and Individual Talent", y muestra que la lectura sincrónica practica juegos paradójales con la diacronía; el artículo está recogido en *Otras inquisiciones*, de 1952.) Para el Borges ultraísta, lo que caracteriza a Herrera es que "pasó del adjetivo inordinado al iluminador, de la asombrosa imagen a la imagen puntual" (pp. 142-143). O dicho de otro modo: sustituyó un sistema metafórico un poco vago (el de Darío) por uno que buscaba la precisión y la luz. El repertorio mitológico-versallesco de Darío llega a dar lugar, en Herrera, a una imagería crítica, de rigurosa descodificación si bien difícil y hasta hermética. El artículo de Borges está lleno de sutiles observaciones y mejora, en mucho, la visión algo superficial de Guillermo de Torre. El mayor elogio al poeta uruguayo está contenido en este párrafo:

Entendió Herrera que la lírica no es pertinaz repetición ni desapacible extrañeza; que en su ordenanza como en la de cualquier otro rito es impertinente el asombro y que la más difícil maestría consiste en hermanar lo privado y lo público. (...) Supo templar la novedad, ungiendo lo áspero de toda innovación con la ternura de palabras dóciles y ritmo consabido. Lo antiguo en él, pareció airoso y lo inaudito se juzgó por eterno. A veces dijo lo que ya muchos pronunciaron; pero le movió el no mentir y el intercalar después verdad suya. Lo bienhablado de su forma rogó con eficacia por lo inusual de sus ideas (pp. 144-145).

Es cierto que el Herrera que aquí Borges exalta no es el extraño artífice de "La torre de las esfinges", sino el más clásico de los sonetos

pastorales. Pero es un Herrera leído desde otra vertiente crítica, sin la deformada perspectiva de los primeros modernistas. Una observación complementaria: no cabe duda de que Borges había leído cuidadosamente a Herrera. No sólo le dedicó este trabajo sino que lo cita reiteradamente en otros ensayos del mismo libro, o del volumen que publicó el año siguiente: *El tamaño de mi esperanza* (1926, hoy también cancelado). Esas menciones contienen, a veces, elogios: así incluye *Los peregrinos de piedra* en una selecta lista de libros que son "vivos almárgicos de tropos" (*Inquisiciones*, p. 75) o se equivoca, creyendo con Blanco Fombona, que Lugones es discípulo de Herrera (*id.*, p. 137). Con humor dice en *El tamaño de mi esperanza*, que la luna de Herrera "era una luna de fotógrafo" (p. 42), lo que parece una greguería de Ramón, o aplaude su tratamiento descriptivo del árbol (*id.*, p. 61) pero también se burla a veces de la falta de causalidad de muchas de sus metáforas (*id.*, pp. 147-148). Pero lo más importante para una perspectiva actual es que para el Borges ultraísta, Herrera fue un poeta mayor.

Posteriormente, Borges habría de desinteresarse no sólo en Herrera sino en todo el ultraísmo. Llegaría a afirmar que el Uruguay no había producido poeta importante, y que Carlos Mastronardi (su leal amigo) era mejor poeta que cualquier vate oriental (del Uruguay). Aunque impecable como testimonio de la generosidad de Borges con sus compatriotas, la tesis no es sostenible. Más perdurable fue la adhesión de otro gran escritor de la época. Ya en 1936, Pablo Neruda había anunciado un número de la revista *Caballo verde para la poesía*, organizado en torno de Herrera y Reissig. La guerra civil impidió su publicación. Pero era fácil comprender qué aspecto de Herrera habría atraído entonces la atención de Neruda. En el manifiesto con que abre la revista, y que titula desafiadamente (contra Juan Ramón Jiménez y su escuela), "Sobre una poesía sin pureza", hay un párrafo que exalta la melancolía, "el gastado sentimentalismo", "lo poético elemental e imprescindible". El párrafo concluye con la advertencia: "Quien huye del mal gusto cae en el hielo", (*Caballo verde*, N° 1, Madrid, octubre de 1935; *Obras completas*, 1973, III, p. 637). Posteriormente, en un artículo que fue recogido póstumamente en *Para nacer he nacido* (Barcelona, 1978, pp. 241-243), Neruda se ha referido con algún detalle a este homenaje frustrado. Con el título de "Se ha perdido un *Caballo verde*", cuenta el poeta su proyecto herreriano. Empieza por subrayar que "existía la erudición" por Herrera pero no "la pasión", y agrega: "Nada más apasionante que la poesía de este uruguayo fundamental, de este clásico de toda la poesía". El paralelo con Lautréamont también está indicado: "Yo contrapuse al disparatado criollo, con su centelleo de imágenes perturbadoras, al también uruguayo Lautréamont,

cuyo delirio sigue incendiando al mundo". Neruda no deja de subrayar la cursilería del poeta ("sublima la cursilería de una época, reventándola a fuerza de figuraciones volcánicas") y lo compara con Gaudí "que hace estallar el arte del 900 con su sistemático paroxismo".

Si esta ubicación muestra hasta qué punto estaba entonces Neruda cerca de la poética surrealista, lo que dice del lugar de Herrera en el modernismo parece aún más relevante hoy: "entre los modernistas tiene fosforecencia propia, de luciérnaga". Al compararlo con Darío ("rey indudable de la marmolería modernista"), lo presenta como ardiendo "en un fuego subterráneo y submarino", y afirma que "su locura verbal no tiene parangón en nuestro idioma". Luego subraya su "disparate poético" e insiste: "es difícil ir más allá en el absurdo".

Al leer a mis compañeros españoles *La tertulia lunática* salían chispas verdes, sulfúricos diamantes, y mientras más arreciaban las sorprendentes ecuaciones de las décimas julianas, más fuertemente se comunicaba el poder poético del uruguayo.

Más tarde, en un texto sobre "Ramón López Velarde" (1963, también recogido en *Para nacer he nacido*), Neruda incluye a Herrera en la gran trilogía del modernismo, con Darío y el poeta mexicano. Allí llama a los dos primeros, los grandes hermanos de López Velarde, y agrega:

el caudaloso Rubén Darío y el lunático Herrera y Reissig, han abierto las puertas de una América anticuada, han hecho circular el aire libre, han llenado de cisnes los parques municipales, y de impaciente sabiduría, tristeza, remordimiento, locura e inteligencia los álbumes de las señoritas, álbumes que desde entonces estallaron con aquella carga peligrosa en los salones.

La imagen de Herrera que ofrece Neruda es precisamente la del compañero de experimentación poética, el único antepasado que puede hombrarse con Lautréamont y que trae la locura (verbal, es claro) y el absurdo al agua mansa del modernismo.

La crítica posterior ejercida por poetas cuenta con dos valiosos aportes eruditos, a cargo de escritores uruguayos: ya en una conferencia montevideana de 1946 (difundida en versión periodística por *El País*), Ibáñez había descodificado suficientemente "La torre de las esfinges", a partir de un estudio de las variantes manuscritas que se encuentran en el Archivo Herrera y Reissig, de la Biblioteca Nacional; cuatro años después, la poetisa Idea Vilariño publicó un valioso trabajo, "Julio Herrera y Reissig. Seis años de poesía", en la revista *Número* (II, 6-8, Montevideo, 1950), y apoyándose en el examen parcial del mismo fondo manuscrito. La crítica más reciente ha

manifestado desvío, si no flagrante omisión, con respecto a Herrera. El ejemplo más notable es el de Octavio Paz que en su decisivo estudio sobre la poesía moderna, *Los hijos del limo* (1974), ni siquiera menciona a Herrera aunque sí incluye a dos contemporáneos con el que éste tenía muchos puntos de contacto: Lugones y López Velarde. Es difícil justificar la omisión (voluntaria, sin duda) en un poeta y crítico tan excepcional. La única explicación es que precisamente lo que constituye uno de los mecanismos básicos de Herrera, la ironía, es lo que más puede incomodar a Paz. De acuerdo con sus teorías, la ironía disuelve la analogía, mina al mundo por su base al negar con su doble perspectiva simultánea, la correspondencia de un sistema único. El ritmo del mundo en que se basa la analogía de Paz resulta subvertido por una poesía que opone la lucidez al éxtasis, la fractura a la coherencia, la discontinuidad al continuo.

En el sistema de imágenes que la nueva retórica ha instaurado (cf. *Rhétorique générale*, 1970, de J. Dubois *et alia*), la ironía aparece precisamente situada entre las figuras que pertenecen a la serie del contenido (metalogismos, se llaman) y dentro de esta serie, pertenece a la operación sustancial tercera: supresión/adjunción, con el signo negativo. O dicho de otra manera: la ironía en vez de *formar* la imagen la *deforma*, en vez de *construir*, *des-construye*. Precisamente aquí radica la importancia de Herrera (y, ocasionalmente, de Lugones) y su lugar de privilegio entre el modernismo y la vanguardia. Como Paz, en su poesía, busca la preservación de la analogía universal, no tiene otro remedio que rechazar, e incluso ignorar, una operación tan radical como la de Herrera.

En la línea de Paz pero con una perspectiva más inclusiva, se encuentra Guillermo Sucre que en su notable estudio sobre la poesía moderna en la América hispánica, *La máscara, la transparencia* (1975), da a Herrera el lugar que le corresponde. Prolongando una observación de Paz sobre el papel que Lugones y López Velarde tienen en el modernismo (critican el movimiento desde dentro, p. 136), Sucre restaura a Herrera en su lugar pionero y muestra en un análisis comparativo de Darío, Herrera y Lugones, cómo esa crítica interior se realiza. Hay una "radicalización extrema de la metáfora" (pp. 52-53) pero hay sobre todo una mutación. En tanto que en Darío, el referente está casi siempre presente, en Herrera lo que está presente es el repertorio poético del modernismo: es decir, otro referente, sobre el que el poeta se vuelve en tono irónico y con sentido quizá paródico (p. 50). El "quizá" indica una cierta reticencia última de Sucre. Y, sin embargo, ¿de qué otra manera encarar la hazaña poética de Herrera sino como una inmensa parodia? El que ha intentado, aunque en forma excesivamente

breve, un análisis paródico y hasta carnavalesco de la poesía de Herrera es el poeta argentino Saúl Yurkiévich en *Celebración del modernismo*, opúsculo publicado en 1976 en Barcelona. Al discutir a Herrera, Yurkiévich subraya el carácter irónico de su poesía y lo vincula con el concepto de la parodia. Pero su análisis no está suficientemente estructurado. Falta una visión crítica coherente de la ironía que, desde dentro, destruye la analogía modernista. No hay más remedio que volver a leer los textos de Herrera.

III

El volumen que Herrera y Reissig había preparado antes de su muerte —esos *Peregrinos de piedra* que han dado lugar a tanta polémica inútil— constituye realmente una antología de su obra poética y de su itinerario a través de la poesía modernista a la que va imitando/criticando en su obra paralela⁶. La “Recepción” (dedicada irónicamente al obsoleto Sully Prudhomme) lo muestra casi pegado al modelo dariano: sólo la hipérbole (metalogismo de adjunción) revela la distancia crítica. El elegante baile de disfraz dariano se ha convertido aquí en irrisión carnavalesca. En “Los éxtasis de la montaña”, la delicada transcripción simbolista de un Albert Samain, da paso a una visión paródica, mucho más vulgar. Si toda pastoral es por definición paródica, Herrera la hace aún más paródica al abusar de la sinécdoque (“la sotana/del cura se pasea gravemente en la huerta”, p. 23), o al humanizar algo brutalmente a la naturaleza (“los campos demacrados encanecen de frío”, p. 31, imagen que anticipa simultáneamente a Ramón y a Oliverio Girondo). A veces, el poeta borra todo límite entre objeto y sujeto:

*Y palomas violetas salen como recuerdos
De las viejas paredes arrugadas y oscuras*
(“Claroscuro”, p. 40)

Ya esta imagen había atraído la atención y el elogio de Borges. Pero no es aquí, sino en el poema siguiente, donde Herrera lleva hasta sus últimas consecuencias la autocritica del modernismo. Se trata del poema largo, titulado “La torre de las esfinges”. Con el subtítulo provocativo e irónico de “Psicologación morbo-panteísta”, ha ordenado Herrera, en siete partes, un discurso sobre Eros y Tánatos que parece destinado a confundir siempre a la crítica. La mayor parte ha caído en la generosa trampa que ofrece el subtítulo y se ha expandido en el comentario de la locura del poeta, su enfermedad al corazón, sus delirios, y hasta ha buscado en las drogas, que parece tomaba ocasionalmente, una cla-

ve extra-poética. Inútil explicar que los locos no riman con tanta premeditación, ni agotan los diccionarios en busca de palabras extrañas, ni desarrollan con tanta lucidez crítica un discurso sobre el amor y la muerte.

No creo que sea en la vida (algo mediocre) del poeta o en las circunstancias de su tiempo donde se puede encontrar una clave sino en la poesía anterior a él. Deliberadamente, y con una determinación que hace pensar en Lautréamont, Herrera ha buscado parodiar toda una zona de la poesía modernista: la que trafica con el sadomasoquismo, con las blasfemas imágenes eróticas y con el misterio del ser. Su pitagorismo no es filosófico sino poético: es un texto más que entreteje en la trama de su verso. Permite el acceso no a un sistema del mundo sino a un sistema del verso. En la primera secuencia hay unas líneas que deberían haber advertido a los lectores:

*Las cosas se hacen facsímiles
De mis alucinaciones
Y son como asociaciones
Simbólicas de facsímiles...*
(p. 117)

Aquí el referente (que todavía pesa en Darío y hasta en Lugones) desaparece y es sustituido por un sistema de imágenes (“facsímiles”) que funciona simbólicamente. La poesía deja de ser mimética para convertirse en mero discurso sobre la poesía. Es posible, por eso, leer el poema de modo diverso. Esa mujer fatal que Herrera describe en términos tan increíblemente hiperbólicos —“Demonia tornasolada”, p. 121; “Lapona Esfinge”, p. 122; “Carnívora paradoja”, p. 123; “Tarántula abracadabra”, p. 130; “Mefistófela divina/Miasma de figuración”, p. 135— deja de ser una “mujer” para convertirse en campo magnético de imágenes, un objeto verbal en que se cruzan no sólo los significados eróticos sino también los tanáticos. Véase, por ejemplo, la quinta parte:

*¡Oh, negra flor de idealismo!
¡Oh, hiena de diplomacia,
Con bilis de aristocracia
y lepra azul de idealismo!...
Es un cáncer tu erotismo
De absurdidad taciturna,
Y florece en mi saturna
Fiebre de virus madrastrós,
Como un cultivo de astros
En la gangrena nocturna.*

Te llevo en mi corazón,
Nimbada de mi sofisma,
Como un siniestro aneurisma
Que rompe mi corazón...
¡Oh, Monstrua! ¡Mi ulceración
En tu lirismo retoña,
Y tu idílica zampona
No es más que parasitaria
Bordona patibularia
De mi celeste carroña!

¡Oh, musical y suicida
Tarántula abracadabra
De mi fanfarria macabra
Y de mi parche suicida!...
—¡Infame! ¡En tu desabrida
Rapacidad de perjura,
Tu sugestión me sulfura
Con el horrendo apetito
Que aboca por el Delito
La tenebrosa locura!

(pp. 120-130)

La estructura rígida del esquema rítmico, la obsesión de las rimas, la sorpresa del vocabulario, son aquí tanto o más importantes que el propósito pitagórico de exploración de los límites del ser, y del padecer. Semejante enfoque crítico vuelve imposible el retorno a la tesis de la locura o la alucinación. Es cierto que puede argüirse, biográficamente, que el poeta escribió "La torre de las esfinges" en los últimos meses de su vida, cuando una vieja taquicardia lo estaba desgastando sin remedio. También podía alegarse que el casamiento tardío, con una novia que lo había esperado años, podría haber empeorado la condición de un corazón débil. La inminencia de la muerte es un dato biográfico que refuerza el combate de Eros y Tánatos. Pero muchos poetas han amado y sufrido del corazón al mismo tiempo, y han pasado de la pequeña muerte del orgasmo a la muerte mayúscula, sin trastornar por completo el sistema metafórico dentro del cual trabajan. La temática, las obsesiones tópicas, la misoginia, sí pueden atribuirse a las circunstancias biográficas. La práctica poética, y su teoría implícita ya no; son otra cosa. Y ésta es precisamente la hazaña cumplida por Herrera en los últimos meses de vida: destruir desde dentro el sistema que había impuesto Darío. Sus armas no fueron la taquicardia o el exceso de tentaciones conyugales. Fueron la hipérbole, la paradoja, la ironía. Es decir

los metalogismos que más contribuyen a la desconstrucción del sistema poético.

El resto de *Los peregrinos de piedra* (en su primera edición, aclaro) contiene la secuencia modernista de "Los parques abandonados" en que a través de Lugones, Herrera consigue parodiar sutilmente a Darío y su mundo elegante; y también "Las campanas solariegas", en que Herrera se vuelve irónicamente sobre ese género fatigado, la pastoral. La crítica ha resbalado, por lo general, sobre estos textos, como ha resbalado sobre "Los éxtasis de la montaña", sin advertir la dimensión paródica. Sin embargo, Herrera se había tomado el trabajo de poner junto al título de cada una de estas series una palabra que marcaba el tono. Si "Los éxtasis de la montaña" aparecen calificados con un neologismo, "eglogánimas" (églogas + ánimas: églogas con espectros), "Los parques abandonados" son distinguidos con el epíteto, "Eufocordias" (eufonía + corazón: cantos del corazón). Al usar el neologismo, o la palabra portamantas, Herrera está otra vez anticipando el trabajo de la vanguardia. Pero sobre todo está subrayando la clave paródica, el juego, la inversión carnalesca del sentido y del sistema.

La crítica más tradicional ha descuidado, por lo general, estas marcas y ha tratado de explicarse realísticamente por qué un poeta, nacido y criado en Montevideo, necesitaba desplazarse imaginariamente al ambiente montañoso de una Europa invernal, y más precisamente, de las provincias vascas de sus antepasados, en vez de aprovechar el mundo pastoral gauchesco que todavía existía en la parte norte del país. También se ha pretendido contestar a la pregunta de por qué pervisión del decadentismo habría de producir Herrera la secuencia de "Los parques abandonados", o la aún más escandalosa de "La torre de las esfinges". La circunstancia de ser vástago de una familia tradicional uruguaya que hasta había producido un presidente de la República, Julio Herrera y Obes, solterón mujeriego, justificaría ciertos delirios de grandeza pero no la forma particular de esos poemas.

Los más eruditos han alegado que hay en el llano Uruguay algunas montañas, las Sierras de Minas, aunque la nieve no las corona nunca; además, se sabe que Herrera pasó allí las vacaciones de 1900. También se ha alegado que hay quintas abandonadas en el Prado, barrio que no está muy lejos del centro de Montevideo —donde vivía Herrera, en el altílo de una casa de dos pisos, altílo que él había bautizado con el pomposo nombre de Torre de los Panoramas. (Desde la azotea y el mirador sobre el altílo, se veía el vasto Río de la Plata.) Pero lo que escapa a los fanáticos del realismo documental es que no son estas circunstancias lo que importa en su poesía sino la metamorfosis de esas circunstancias a través de la hipérbole y la parodia. El altílo es promovido primero a

Torre de los Panoramas y luego (cuando se ha casado y no vive más allá) en Torre de las Esfinges. Las quintas del Prado en parques abandonados. Las modestas Sierras de Minas (cuya altura se mide, hoy, en cientos de metros) en los ásperos Pirineos. Hasta las dóciles musas suburbanas de Montevideo (una de ellas, una maestría primaria, le dio una hija) aparecen transfiguradas en Esfinges, Caínas, Molochas. Parodia, parodia, parodia. Es decir (como decía Verlaine) literatura. Es decir: poesía.

Una lectura de Herrera y Reissig como la que aquí se propone —que podría hacerse extensiva a Lugones y a López Velarde, a Guillermo Valencia y a Delmira Agustini, para indicar los más cercanos al poeta uruguayo— permitiría abrir una nueva perspectiva sobre el modernismo: una perspectiva que situase al movimiento en toda su vastedad, plenitud y contradicción en la misma encrucijada de la modernidad.

NOTAS

¹ Véase el incoherente trabajo, "La novela hispanoamericana en el contexto de la internacional", recogido en el volumen colectivo, *Coloquio sobre la novela hispanoamericana*, que compilaron Iván A. Schulman, Manuel Pedro González, Juan Loveluck y Fernando Alegría (México, 1967). En dicho artículo, González censura acremente a los nuevos novelistas aunque admite (p. 61): "Debo confesar de entrada que desconozco gran parte de la producción novelística nuestra de los últimos tiempos", lo que no le impide declararla a continuación: "tan prolífica en títulos como desmedrada en calidad, tan huérfana de obras tamañudas [sic], y tan indigente de originalidad". El trabajo de Alegría en el mismo volumen ("Estilos de novelar o Estilos de vivir") contiene una perla del más puro oriente, para usar una imagen modernista: niega la influencia, apuntada, según él, por la crítica norteamericana, del novelista victoriano Isaac Stern en Cortázar. Naturalmente que se trata de Laurence Sterne que sí realmente ha influido en Cortázar y que el profesor Alegría parece incapaz de identificar.

² Ya en unos trabajos de 1950, publicados en el número especial de la revista montevideana, *Número* (6-8, enero-junio 1950), se estudiaba el contexto socio-político y cultural del modernismo uruguayo. Véase, en particular, "Ambiente espiritual del Novecientos", de Carlos Real de Azúa, y "La Generación del 900", de Emir Rodríguez Monegal.

³ Ya en su "Poética y estilo de Martí", texto de 1953, apunta el profesor Roggiano una preocupación que habrá de manifestarse más ampliamente luego en trabajos como "Una lectura de la disidencia. *Las montañas de oro*, de Leopoldo Lugones", de 1976, y, sobre todo, "Qué y qué no del *Lunario sentimental*", del mismo año.

⁴ Aunque la crítica estilística ha dedicado alguna atención a Herrera, el resultado no sobrepasa el nivel de catálogo: la fijación de un repertorio temático y retórico que no consigue estudiar el texto en su unidad real de producción. Como ejemplo espléndido (es decir: irrisorio) de esa crítica, véase, *La poesía de Julio Herrera y Reissig. Sus temas y su estilo*, del profesor doctor Yolando Pino Saavedra (Santiago, 1932).

⁵ Para la teoría de la carnavalización de Bakhtin y su aplicación en la América Latina, véase mi artículo, "Carnaval/Antropofagia/Parodia", en *Revista Iberoamericana*, pp. 108-109, 1979. Se ofrece allí un enfoque más amplio del tema.

⁶ Uso la primera edición de *Los peregrinos de piedra*, preparada por él y publicada póstumamente por su viuda y amigos: Montevideo: Bertani, 1910. La portada lleva la fecha 1909, en tanto que 1910 ya aparece en la tapa. Fue luego reeditada, como volumen primero de una colección en cinco de las obras del poeta, por el mismo editor modernista.

DESPUÉS de trescientos cincuenta años de insultos, Calibán está empezando a ser reconocido como el verdadero héroe de *La tempestad*. En su pieza, Shakespeare presenta un monstruo, mitad pez, mitad humano, cuyos apetitos groseros y lenguaje aún más grosero, contrastan brutalmente con la presencia etérea de Ariel, los nobles rasgos de Próspero, y los encantos virginales de Miranda. Los prototipos creados por Shakespeare alrededor de 1611, prendieron en la imaginación europea. Durante siglos, fueron tomados por otros escritores, fueron ampliados, desarrollados, pero no fueron básicamente cambiados hasta los años cincuenta.

Fue la tarea del psicoanalista francés O. Mannoni salvar a Calibán de sus detractores y presentarlo no como objeto de burla sino como una lamentable víctima de la colonización. En un libro originariamente titulado *Psychologie de la colonisation* (Paris: Editions du Seuil, 1951), y que fue traducido al inglés en forma más dramática, *Prospero and Caliban: The Psychology of Colonisation* (New York: Frederick A. Praeger, 1964), Mannoni usó las teorías de Adler para mostrar que el colonizador (Próspero en su lenguaje simbólico) era víctima de un complejo de inferioridad que lo había forzado a abandonar su tierra natal (donde no conseguía enfrentarse con los desafíos de una sociedad desarrollada) para convertirse en amo de esclavos en una sociedad subdesarrollada en la que podría ventilar sus frustraciones sobre los pueblos coloniales. Los colonizados (Calibán), a su vez, sufrían de un complejo paternalista. Las sociedades primitivas habían enseñado a sus pueblos a obedecer y reverenciar a los ancianos; es decir: a la autoridad. Por esto estaban más que preparados para aceptar la esclavitud y la colonización. Mannoni basaba sus teorías en su propio estudio de los malgaches, los nativos de Madagascar.

Enfurecido por las teorías de Mannoni, otro psicoanalista del mundo francófono, el escritor negro Frantz Fanon, escribió una amarga réplica. En un libro titulado *Peau noire, masques blancs* (Paris: Editions du Seuil, 1952), atacó en particular las interpretaciones de Mannoni

De *Vuelta* (México), N° 25, diciembre de 1978, pp. 23-26.

sobre la sumisión heredada de los pueblos colonizados. Observó, correctamente, que Mannoni nunca tuvo oportunidad de estudiar a un pueblo colonizado *antes* de que fuera colonizado, y que había hecho una extrapolación desde su condición de esclavos, que él había estudiado, a una condición previa a la esclavitud, de la que él no sabía nada.

El maestro de Fanon, el poeta Aimé Césaire, también negro y uno de los promotores de la *négritude* dentro del área francófona, fue aún más lejos al reinterpretar la pieza de Shakespeare para una versión al francés. Alterando el título original un poco para que sirviera a sus fines, *Une tempête* (Paris: Editions du Seuil, 1969), presenta a Calibán no sólo como un monstruo cómico (descendiente del esclavo *rebelde* de las comedias romanas) sino como un esclavo *revolucionario* que al final de la pieza logra convertirse en rey de la isla mágica, que era suya por derecho de nacimiento. Como se recordará, su madre, Sycorax, la bruja, era la poseedora original de la isla. En una última peripecia, el Calibán de Césaire desafía a Próspero a permanecer en la isla para ayudarlo en el proceso de descolonización. En esta obra, Calibán representa el esclavo que lucha por su libertad en tanto que Ariel representa el que acepta la tiranía y se convierte en el mandadero y alcahuite de su amo. Calibán es un revolucionario en tanto que Ariel es un intelectual que vende su derecho hereditario por algunas migajas de la mesa del amo. Mannoni, Fanon y Césaire practicaron, pues, una lectura política de *La tempestad*: una lectura que invierte las funciones de los papeles que juegan los principales personajes y que usa los prototipos de Shakespeare para servir a las necesidades de las ideologías de este siglo.

EL OTRO ARIEL

Después de Mannoni, Fanon y Césaire, el profesor y poeta cubano Roberto Fernández Retamar, que es más conocido como director de la revista de Casa de las Américas, publicó un panfleto titulado, *Calibán. Notas sobre la cultura de nuestra América* (México: Diógenes, 1971). En dicho libro, el profesor cubano adapta las ideas básicas de aquellos intelectuales francófonos a la cultura de América Latina. Citando extensamente de sus obras y de otras similares, Fernández Retamar intenta dar un contexto latinoamericano a la imagen de Calibán que han formado los escritores franceses.

Una cita del Che Guevara, en que el guerrillero argentino urge a los profesores cubanos, a "pintarse de negro, de mulato, de obrero y de campesino", y en que también recomienda "bajar al pueblo" (p. 94),

permite a Fernández Retamar concluir su prédica para conseguir colocar a Calibán como símbolo internacional de América Latina.

Este ensayo, publicado en panfleto en 1971 —el año del centenario del nacimiento del pensador uruguayo José Enrique Rodó— fue probablemente proyectado por Fernández Retamar para ser leído como una puesta al día del más famoso ensayo de aquel prosista: *Ariel*, que fuera publicado precisamente en 1900. Unas pocas páginas dedica Fernández Retamar al examen de este ensayo. Aunque subraya sus limitaciones y coincide con Mario Benedetti en que Rodó es, básicamente, un escritor del siglo XIX (un descubrimiento ya hecho por otros estudiosos de Rodó, según revela la dedicatoria del libro de Benedetti), Fernández Retamar sigue creyendo que Rodó era sincero en sus errores y que, por lo menos, tuvo el mérito de haber visto e identificado muy claramente el principal enemigo de los latinoamericanos entonces: los Estados Unidos.

En este aspecto, Fernández Retamar tiene razón. Rodó fue uno de los primeros latinoamericanos en manifestar su desconfianza de los Estados Unidos y de su peligrosa influencia en la cultura de América Latina. *Ariel* fue escrito, prácticamente, para advertir a los latinoamericanos sobre los peligros de una excesiva *nordomanía*; es decir: la imitación demasiado literal de la civilización materialista de los Estados Unidos. En la época en que se escribió el panfleto, Rodó tenía el ejemplo de Argentina ante sus ojos. Entonces pensó que Buenos Aires estaba teniendo demasiado éxito en imitar a las ciudades norteamericanas. Rodó también tenía presente el peligro cada vez mayor de la intervención de los Estados Unidos en los asuntos políticos de América Latina.

Ariel fue inicialmente motivado por la guerra entre España y los Estados Unidos por la posesión de Cuba. Se sabe, por confidencia del primer biógrafo de Rodó, Víctor Pérez Petit, hasta qué punto el escritor fue afectado por el resultado de aquella guerra. Hijo de un emigrado catalán, Rodó amaba a España profundamente. Pero como era latinoamericano de corazón, quería que Cuba se viese libre de España. Lo que él no quería era ver a España humillada ni a Cuba cambiar de amo. A pesar de sus convicciones políticas, al escribir *Ariel* Rodó se negó a la tentación de escribir literatura "comprometida". No quiso reducir su librito a la fácil categoría de panfleto político. Como más tarde explicó a Pérez Petit, quería discutirlo todo, "bien profundamente, con mucha verdad, sin ningún odio, con la frialdad de un Tácito", consejo que sus veloces imitadores no han seguido, como se sabe (cf. *Ariel*, en *Obras completas*, edición, introducción, prólogos y notas de Emir Rodríguez Monegal, Madrid: Aguilar, 1967, 2ª ed., p. 196).

Tan bien cumplió Rodó su propósito de frialdad que sólo se encuentran en el texto publicado por él dos alusiones al poder terrible de los Estados Unidos. Como él mismo indicó en un suelto anónimo que escribió para un periódico uruguayo antes de la publicación de *Ariel*, el librito *no debería* ser leído principalmente como un ataque a la influencia de los Estados Unidos en América Latina (*El Día*, Montevideo, enero 23, 1900, reproducido en *Obras completas*, p. 198). Esta advertencia no impidió que sus lectores (hasta hoy como demuestra la *deslectura* de Fernández Retamar) recordasen *Ariel* sólo por sus implícitos ataques a los Estados Unidos como poder político.

Lo que Rodó quería era otra cosa: ofrecer *Ariel* a la juventud latinoamericana como modelo para la permanente educación de su élite. Para él, *Ariel* era el símbolo de todo lo que hay de noble y superior en el hombre; Calibán estaba reducido a representar sólo los bajos instintos de la bestia. Una suerte de dicotomía como la que presentara Stevenson en su *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, ayudó a Rodó a distinguir y dramatizar los dos lados del hombre. Pero su panfleto hizo algo más: *Ariel* habría de convertirse también en el símbolo de la América Latina del futuro, el modelo utópico de la madurez de su cultura. En ese vasto proyecto, los Estados Unidos no tenían lugar. O, tal vez, sólo tenían uno: servir de ejemplo de lo que los latinoamericanos deberían evitar.

Sólo una de las seis partes en que está dividido el librito está dedicada a evaluar el modelo cultural ofrecido por los Estados Unidos. Al colocar sus resultados en una balanza, Rodó se inclinaba por la negativa. Su enfoque rendía entonces tributo a una importante y provechosa corriente del pensamiento francés: la severa crítica de todo lo que es norteamericano. (Todavía sigue poderosa esta corriente, aunque hace tiempo que otras naciones, no menos agriadas, compiten con Francia en esta tarea intelectual.) Desde este punto de vista, no es América Latina sino Estados Unidos quien asume el papel de Calibán. Rodó se apoyó para esta identificación en una fuente francesa, muy cercana geográficamente a él: Paul Groussac, un emigrado francés que se había convertido en el doctor Johnson argentino. Fue él quien aplicó el calificativo de "calibanesco" al cuerpo político norteamericano en un discurso pronunciado en Buenos Aires en mayo 2, 1898, para condenar la intervención de Estados Unidos en los asuntos cubanos. Ese discurso (que se transcribe parcialmente y se estudia en *Obras completas*, de Rodó, p. 197), tuvo mucho éxito en Argentina, fue reseñado en la prensa y mereció un comentario de nadie menos que Rubén Darío. En un artículo felizmente titulado "El triunfo de Calibán" (*El Tiempo*, Buenos Aires, mayo 20, 1898, citado también en *Obras completas*, p. 198), Darío llegará a decir exaltadamente: "Miranda preferirá siem-

pre a Ariel; Miranda es la gracia del espíritu; y todas las montañas de piedras, de hierros, de oros y de tocinos, no bastarán para que mi alma latina se prostituya a Calibán”.

Rodó se inspiró, sin duda, en ambas fuentes para forjar la imagen de Calibán como símbolo del materialismo de los Estados Unidos. Si en su panfleto Ariel representa el genio del aire, que Rodó quería presentar como imagen emulatoria a los jóvenes americanos, Próspero se convierte en su imagería, no en el duro y tiránico colonizador descrito por Mannoni cincuenta años más tarde, sino en el más dedicado de los maestros. En cierto sentido, su Próspero está más cerca del razonable dictador del final de la versión hecha por Césaire de *La tempestad*, que del original algo más bilioso y atrabiliario que (por excelentes razones dramáticas) prefirió Shakespeare. De hecho, Rodó mismo habría de usar la máscara de Próspero como título de la colección de sus mejores ensayos, *El mirador de Próspero* (1913).

A partir de los años veinte, los marxistas latinoamericanos han atacado a Rodó por su falta de previsión al predecir la forma de la nueva centuria. El hecho de que muriera en mayo de 1917 no fue tenido en cuenta. Hoy sabemos que el nuevo siglo sólo comenzó después de la Primera Guerra Mundial, la que liquidó para siempre el poder imperial de Europa occidental y vio el ascenso a la escena internacional de dos imperios hasta entonces marginales: Estados Unidos, la Unión Soviética. Pero para los stalinistas que componían la mayoría de la intelectualidad “de izquierda” en América Latina, Rodó también era culpable de no haber prestado bastante atención a las teorías de Karl Marx. La verdad es que Rodó conocía el socialismo del siglo XIX, y hasta sabía distinguir sus diferentes ramas de entonces. Como se sabe, un grupo considerable de los emigrados españoles e italianos en el Río de la Plata eran políticos, y muchos de ellos anarquistas. Aunque es verdad que en *Ariel* no hay ninguna mención al socialismo, es posible encontrar bastantes referencias a dicho movimiento en las *Obras completas* ya citadas. Por ser un liberal, en el sentido decimonónico de la palabra, Rodó respetaba el socialismo aunque no se sintió forzado a adoptarlo. También sabía más sobre la intervención de los Estados Unidos en los asuntos políticos latinoamericanos de lo que sus oblicuas alusiones en *Ariel* permiten suponer. Como colaborador regular de las páginas políticas de varios periódicos uruguayos, había tenido oportunidad en más de una ocasión de escribir sobre la intervención norteamericana en México (por ejemplo, en *El Telégrafo*, Montevideo, agosto 4, 1915, en *Obras completas*, pp. 1.078-1.079) o para denunciar la expansión del imperialismo norteamericano en Cuba y en Panamá. Su conocimiento de la situación política de América Latina de

entonces era más completo de lo que críticos que no lo han leído en su totalidad imaginan. Y para probar que él no se dejaba envolver en sus propias teorías idealistas, hasta firmó un par de sus artículos políticos de 1912 con el seudónimo de “Calibán” (*Obras completas*, pp. 1.973-1.976). Al escribir sobre las miserias políticas de América Latina, Rodó pensó probablemente que aquel seudónimo era más adecuado. Por eso, hasta cierto punto se puede sostener que Rodó hasta anticipó el uso de Calibán como símbolo de Nuestra América.

LECTURAS PARCIALES

Infortunadamente, la mayoría de los críticos que han escrito sobre las ideas políticas de Rodó sólo han leído *Ariel*, y por lo general, mal. (Dos grandes excepciones: el doctor Arturo Ardao, hoy dignamente exiliado en Venezuela; el recientemente fallecido Carlos Real de Azúa, el más distinguido y brillante de los rodonianos de estas últimas décadas, que supo quedarse en su patria, ocupada por el ejército, sin pactar con la dictadura.) La mayoría haragana de los críticos de Rodó no se han tomado siquiera el trabajo de buscar y leer sus artículos políticos posteriores a la publicación de *Ariel*, para saber qué pensaba realmente Rodó. Hasta Fernández Retamar (que es capaz de citar las migajas de la bibliografía martiana) sólo consultó algunas páginas de la primera edición (1957) de *Obras completas*, que le sirve de base para las citas del texto rodoniano (parece ignorar, él que maneja incluso fuentes francesas secundarias, que hay una edición aumentada de 1967). Debido a las lagunas de su formación sobre asuntos latinoamericanos, las observaciones de Fernández Retamar sobre Rodó en su *Calibán* son inútiles. Su trabajo viene a sumarse, en el cementerio de la falsa ensayística latinoamericana, a la obra de uno de sus más veloces precursores, Luis Alberto Sánchez, prematuro autor de *Balance y liquidación del Arielismo* (1939). (Para una lectura inteligente de este último adefesio léase “El inventor del Arielismo”, por Carlos Real de Azúa, en *Marcha*, Montevideo, junio 20, 1953.)

Uno de los pocos críticos extranjeros que ha sabido colocar el libro en su contexto exacto es Gordon Brotherston, en su excelente edición de *Ariel*, para la Cambridge University Press (1967). Siguiendo las *Obras completas* de 1957, pero aumentando con un texto sus fuentes, Brotherston ha evaluado satisfactoriamente la huella dejada en la lectura de *La tempestad* que hace Rodó por dos autores franceses del siglo XIX. El primero, Renan, es harto conocido, y el propio Rodó lo cita con insistencia y elogio. En su pieza filosófica *Calibán*, una continuación de la de Shakespeare y que fue publicada en 1877, el ensa-

yista francés trata de imaginar qué habría ocurrido si Calibán, en vez de quedarse en su isla, hubiera seguido a Próspero a Italia. (Césaire, ahora se puede ver, no hizo sino invertir la invención de Renan.) Como Renan había asistido al desastre que fue la guerra franco-prusiana y había visto algunas de las consecuencias de la brutal represión de la Comuna, en París, sus ideas sobre la democracia no eran muy alegres. Creía firmemente que si Calibán hubiera ido a Europa, se habría convertido en un demagogo y hasta habría quitado el poder a Próspero. Para el aristocrático Renan, era obvio que Calibán era símbolo de la multitud parisina que intentó transformar a Francia en una república socialista.

El segundo escritor francés que Rodó leyó con respecto a este tema fue Fouillée. En su análisis del *Calibán*, de Renan, Fouillée denunció su pesimismo y aristocratismo, y rescató a la democracia política de la caricatura presentada por Renan. Rodó tomó prestados los argumentos de Fouillée y también defendió la democracia. Pero al escribir sobre Calibán desde un punto de vista cultural y utópico, no pudo resistir a la tentación de adoptar algunas de las imágenes de Renan. También le sirvió para este fin, la identificación ya hecha por Groussac de Calibán con los materialistas Estados Unidos. Desde Rodó en adelante, Calibán estaba condenado a representar en las letras latinoamericanas los peores aspectos de la democracia: el materialismo, el utilitarismo.

EL VERDADERO CALIBÁN

Todos estos aspectos de la obra de Rodó parecen haberse perdido en la lectura apresurada de Fernández Retamar. Aunque menciona a Renan, y copia las autoridades identificadas en las *Obras completas*, no sabe situar estos textos en sus contextos exactos. Quiere demostrar una tesis política y en su apuro, llega a atribuir a uno de los críticos de Rodó un concepto que es del ensayista mismo. (Cf. *Calibán*, p. 33, que incluye una cita trunca de las *Obras completas*; compárese con el texto de p. 196.) También debe lamentarse que Fernández Retamar haya pedido prestado a uno de los peores discursos del Che Guevara la cita final de su libro: *pintarse* de negro o mulato, *disfrazarse* de proletario, *bajar* al pueblo: esas recomendaciones (por bienintencionadas que parezcan) revelan el peor tipo de aristocratismo, y también de racismo.

Hay un tercer y más importante error en el enfoque de Fernández Retamar. Aunque cita extensamente de varias fuentes latinoamericanas y europeas deja de citar, precisamente, la única que le hubiera permitido aportar alguna perspectiva nueva al manido tema de Calibán.

Más de veinte años antes que Mannoni iniciara la rehabilitación de Calibán, el poeta y novelista brasileño Oswald de Andrade había publicado su "Manifiesto Antropófago" (1928) (Cf. *Obras completas*, VI, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972, pp. 13-19), en el que trataba en forma decisiva el tema tan delicado del canibalismo. En vez de pretender que nunca existió entre los aborígenes de América (como insinúa equívocamente Fernández Retamar en la p. 16 de su panfleto), De Andrade postula el canibalismo como una forma legítima de cultura. En su cómico y escandaloso manifiesto, combina las visiones de Freud y de Nietzsche sobre la cultura para producir un concepto genuinamente revolucionario. Tomando como punto de partida la noción de canibalismo ritual que aparece en *Totem y tabú*, el poeta brasileño sostiene que toda cultura se basa en la asimilación, y que la única revolución posible es aquella que produce una transformación del mundo en todos los niveles, no solamente a nivel social o político. Para liberar al hombre hay que liberar también su erotismo, así como su concepto de la ciencia. Una revolución total era el propósito principal de Oswald de Andrade.

Estaba demasiado adelantado para su tiempo, y tal vez aun para el nuestro. Aún hoy, muchos especialistas en literatura brasileña tienden a minimizar su visión, verdaderamente poética y revolucionaria, de la cultura. Sin embargo, en los últimos diez o quince años, los mejores críticos brasileños se han puesto de acuerdo sobre la importancia de su obra. Infortunadamente para Fernández Retamar, su nombre no parece haber llegado aún a Cuba. Al atreverse a enfrentar el problema del canibalismo (e implícitamente, la imagen de Calibán, que de allí nace), no con vergüenza o evasivas, sino con desafío, De Andrade ha conseguido desplazar la discusión sobre la verdadera naturaleza de la cultura latinoamericana de la algo solemne y afrancesada atmósfera del *Ariel*, de Rodó (y del *Calibán*, de Fernández Retamar, *hélas*) al contexto vivo e iconoclasta de una verdadera cultura latinoamericana. Usando un chiste que se basa en una famosa frase de Hamlet, Oswald de Andrade habrá de proclamar, refiriéndose a los indígenas brasileños: "Tupi or not tupi, that is the question".

Sí, esa es la cuestión, todavía. ¿Vamos a continuar asumiendo una identidad latinoamericana por el proceso de imitar a los intelectuales francófonos, o vamos a actuar como los caníbales (culturales, es claro) que somos? Al defender el canibalismo y fechar algunos de sus textos en el aniversario del día en que los caníbales brasileños se comieron su primer obispo portugués (una manera rápida de asimilar sus virtudes eclesiásticas, sin duda), Oswald de Andrade descubrió el único camino posible para hallar nuestra identidad. Su canibalismo es carnavalesco,

en el sentido en que Bakhtin define el concepto. Y a propósito, como sabe cualquiera que ha leído su "Manifiesto": Oswald estaba escribiendo su "Manifiesto" mucho antes de que las teorías del crítico soviético fueran conocidas en Occidente, a través de la importación de las mismas por Julia Kristeva, y su divulgación en América Latina gracias a Severo Sarduy. (Cf. "El barroco y el neobarroco", en *América Latina en su literatura*, compilación dirigida por César Fernández Moreno, México: UNESCO/Siglo XXI, 1972.) Tanto el "Manifiesto" de Oswald como el estudio de Bakhtin sobre Dostoievski aparecieron el mismo año 1928. Y en la novela que Oswald de Andrade estaba escribiendo entonces, *Serafín Ponte Grande*, aparece desarrollada en forma narrativa la misma visión carnavalesca que el "Manifiesto Antropófago" había adelantado.

Publicada en 1933, la novela estaba tan adelantada a su tiempo que habrían de pasar unos treinta años antes de que fuera redescubierta por la crítica brasileña. Al mismo tiempo que Oswald de Andrade estaba escribiendo estos textos, un amigo que compartía su apellido (aunque sin ningún parentesco con él), Mário de Andrade, había completado otra novela, *Macunaíma*, que se publicó en 1928 en que trataba del tema del canibalismo con la misma actitud cómica y carnavalizante.

En Mário y Oswald de Andrade, América Latina (la de verdad) había encontrado los más elocuentes defensores de aquel tan desprestigiado héroe, el caníbal, o para llamarlo con su nombre de pila, Calibán. Era una defensa que no necesitaba de ninguna promoción europea para existir y que se basaba en el espíritu cómico y paródico de la cultura latinoamericana. Es una pena que esa verdadera imagen de Calibán haya tardado tanto en entrar en contacto con la solemne, algo histérica y finalmente falsa imagen producida por aquellos hispanoamericanos que se pintan de negros para mejor continuar pagando tributo a Europa.

LITERATURA Y EXILIO*

EL TEMA de exilio y literatura es el tema de la literatura latinoamericana. La literatura latinoamericana ha sido siempre exiliada. Cuando las circunstancias políticas ayudan, esto resulta más notorio. El exilio, entre nosotros, empieza precisamente porque es una literatura en lenguas que vienen de fuera y que hemos tenido que hacer nuestras a través de un trabajo de siglos. De alguna manera, es una literatura que seguimos haciendo nuestra a través de ese mismo trabajo. Pero en esta última década el exilio se ha convertido no sólo en metáfora, se ha convertido no sólo en experiencia particular a veces elegida por el escritor (Cortázar, por ejemplo, necesita irse de la militarizada Argentina peronista para ver con una cierta perspectiva, su propio mundo), sino que ha sido una experiencia impuesta a muchos escritores por personas que tienen muy poco que ver con la literatura pero sí tienen mucho que ver con el poder. En los últimos años esto ha ocurrido no sólo en el Uruguay que es un país pequeño y fácil de cancelar. Bastaría abrir las compuertas de la represa del Río Negro para que casi todo quedara bajo el agua en pocas horas. (No se les ha ocurrido eso todavía y ojalá no se les ocurra... Y si se les ocurre, no vayan a llamarlo Operación Monegal.) Pero países más difíciles de sumergir como Chile, por ejemplo, que tienen una zona muy alta, o Argentina que es muy vasto, o Brasil, tan inmenso, se han visto amenazados eficazmente por

* Intervención oral expuesta en el Primer Congreso Internacional de Literatura Hispanoamericana Contemporánea, celebrado por la Universidad Interamericana de Puerto Rico (Recinto Metropolitano), durante los días 17, 18 y 19 de septiembre de 1980. Tal vez convenga aclarar que estoy exiliado del Uruguay desde 1968, fecha en que fui destituido de mis cátedras, "por abandono de cargo". El pedido de licencia sin goce de sueldo que yo había presentado oportunamente para justificar mi ausencia, fue "extraviado", y no se me comunicó personalmente la destitución hasta que habían transcurrido los tres meses reglamentarios para apelar la decisión. Gracias a esta maniobra desinteresada y anónima, perdí 25 años de trabajo en mi patria y debí resignarme a enseñar en el extranjero. (E.R.M.)

De *Vuelta* (México), N° 63, febrero de 1982, pp. 45-47.

decisiones de poder que los han cancelado como centros de cultura, como centros editoriales de discusión abierta, y eso naturalmente ha producido un efecto catastrófico en la vida de muchos seres humanos de esos países. No quiero decir que sean más importantes estas catástrofes culturales que la destrucción sistemática de la vida política de esos países. Si ahora insisto en la literatura es porque estamos entre escritores.

Países cancelados total o parcialmente para la circulación libre de obras, para la discusión de esas obras, para que exista el diálogo sin el cual la literatura no existe, el diálogo entre la obra y el lector. El autor es apenas el padre o la madre natural de la obra. Pero son los lectores los padres culturales de ella: los que la educan, orientan y sacan al mundo. Sin lectores podrá haber obras pero no literatura que (como ha definido magistralmente Octavio Paz) es el espacio donde las obras se relacionan y dialogan.

La verdad es que los años de la década del 70 han sido años siniestros. A veces me preguntan: qué pasó con el *boom* de la novela latinoamericana, como si yo fuera dueño del *boom*... Voy a hacer un pequeño paréntesis autobiográfico. Tengo muchos defectos literarios, pero tengo oídos, jamás hubiera inventado una palabra como el *boom*, tan horrible fonéticamente, ya se pronuncie a la inglesa (*buum*) o a la criolla (*bún*).

Yo siempre hablé y escribí de la nueva novela, porque me parecía, también cuestión de oídos, que nueva novela sonaba mejor, pero después como todo el mundo hablaba de *boom*, se me ocurrió la idea (es muy peligroso ser irónico en este mundo) escribir un libro que se llama *El boom de la novela latinoamericana* (Caracas, 1972). El libro estaba lleno de epígrafes cómicos, pero parece que sólo yo me reí de esos chistes. Desde entonces todo el mundo me atribuye la creación del *boom*. Un paréntesis, dentro del paréntesis: aclaro que el *boom* fue inventado por Luis Harss, novelista y crítico latinonorteamericano que difundió la palabreja en Buenos Aires, 1966. Así que la próxima vez que se pregunten por el *boom* consulten al señor Luis Harss que está ahora en Estados Unidos donde dirige una revista llamada, algo tautológicamente, *Review* (revista).

La persecución política o ideológica interrumpe el diálogo o lo hace muy difícil. Para existir, la literatura latinoamericana no sólo tiene que darse el lujo de ser exiliada sino que es literalmente exiliada por poderes que aunque sean muy distintos y hablen incluso varias lenguas tienen una misma idea en la cabeza: decirle al escritor qué puede, o no puede, escribir. En esto están de acuerdo los gobiernos latinoamericanos de izquierda o de derecha. Para ellos, es el Estado el dueño de la

palabra. El escritor que sabe que la palabra es un bien colectivo, es decir: de nadie en particular, acepta o calla. Si calla, sólo le queda el exilio, interno o externo.

Ahora, ¿qué significa el exilio para el escritor?

Para el individuo que es todo escritor significa lo que para cualquier persona. Pérdida de sus raíces, pérdida de su ambiente, separación de familias, etc. Ese cuadro no se debe siquiera describir porque es muy conocido; pero para el escritor el exilio significa que forzosamente se le saca de su medio lingüístico, muy específico, un medio en que el escritor ha trabajado para forjar su instrumento de comunicación; un medio que lo ha alimentado y educado, y contra el cual, en apasionada simbiosis, ha desarrollado su obra.

Ser expulsado del país, o tener que huir, ser llevado a veces amablemente, otras veces en forma violenta, otras veces estafados por maniobras "burocráticas" sutiles o groseras, eso es el comienzo del exilio. Es como si le sacaran el tapón a la bañera en que estábamos tan a gusto. Nos quedamos en seco. Y no crean que el exilio es más ameno cuando nos refugiamos en un país de nuestra lengua. A pesar del tronco común, los hispánicos hablamos (y, sobre todo, escribimos) en contextos culturales muy distintos.

Piensen, por ejemplo, el caso de un escritor argentino o uruguayo que quiere ganarse la vida escribiendo reseñas bibliográficas en Barcelona. Ustedes saben que hablan un español algo catalán, ¿no? Pero en fin, vamos a suponer que en la vida diaria acepten nuestro español. Al escribir, un argentino o un uruguayo usamos palabras que no sólo son distintas sino que, hasta cuando son iguales, tienen otra carga. Para escribir en Barcelona, hay que someterse a una suerte de censura implícita, general e incómoda. Lo mejor sería tener un secretario que corrija las palabras. Yo pasé brevemente por Barcelona un día (es la tierra de mis antepasados, entre paréntesis, pero nunca aprendí catalán), abrí un periódico y me encontré con el artículo de un señor que me dijeron que era graciosísimo y a mí me pareció de un humor fúnebre. Era la reseña de una nueva traducción al español (él insistía mucho) del *Ulises* de Joyce, y decía el señor éste, de cuyo nombre quisiera poder acordarme, pero era algo así como Umbral, se llamaba Fernando Umbral o Francisco, ¿verdad?, Francisco Umbral... Este señor que para siempre quedará en mi recuerdo como una persona inteligentísima, decía algo así: "Por fin tenemos una traducción al español de la obra inmortal de Joyce, porque esa edición bastarda que habían hecho los argentinos, que usaba palabras como nafta por gasolina, y en que los personajes, etc..."

De repente me di cuenta de que el pobre J. Salas Subirat (también descendiente de catalanes pero con el estigma de ser rioplatense) que trabajó veinticinco años en traducir el *Ulises* era apenas un mestizo que se atrevía a escribir en argentino una obra que Joyce (otro exiliado) había escrito naturalmente en un inglés irlandésado. La reseña de este humorista profesional y lingüista patriótico, concluía con una frase de suprema burla de "argentino".

"¿Qué te parece gachí?". Me quedé perplejo porque en mi ignorancia de la pura lengua de mis antepasados, no sabía si gachí es hombre, o mujer... La única palabra a que me parece sonar gachí, es *gacho* que era el sombrero que usaba Gardel. De todas maneras me quedé, como dicen los españoles, patidifuso, porque me di cuenta de que si me hubiera tocado en desgracia ir a ganarme la vida escribiendo crónicas de libros en Barcelona, jamás hubiera podido producir una palabra, una frase, cómo diré, tan expresiva como ¿qué te parece gachí...?

Pero ¿por qué criticar a España? Lo mismo le pasaría a un español que fuese al Uruguay. Me acuerdo de un exiliado que apareció allá por los años 40, en *Marcha* y se puso a colaborar con una columna sobre lexicografía. Él empezó a mandar unos artículos sobre el arte de escribir en español y fueron bien recibidos y hasta hizo una sección permanente. Un jueves en que yo estaba en la imprenta corrigiendo pruebas de la sección literaria que entonces dirigía, me encontré con el español que me dijo entusiasmado: "Acabo de escribir un artículo muy formidable... Mire usted, que no me daba cuenta que aquí la gente es tan culta que cuando nosotros, los españoles, decimos algunas palabras que acá son prohibidas... (La palabra que él usó es equivalente a asir, agarrar un ómnibus, una pluma... Pero yo no puedo decirla ahora). Entonces, la gente primero tiene una mueca como de terror y después piensan que soy español y comprenden".

El artículo era sobre esa palabra. El viernes abrí el número de *Marcha* y no encontré el artículo. Había sido censurado, porque por más amables y generosos que fueran los uruguayos, esa palabra no se puede imprimir en Uruguay.

Lo primero que se pierde es la posibilidad de hablar de tú a tú, o de vos a vos, o de ché a ché con el lector. Porque el escritor se exilia, pero los lectores quedan. La gran tragedia de la literatura latinoamericana de estos últimos años es que países enteros se han dividido. Han quedado los lectores como rehenes patéticos, y se han ido los escritores. Esos escritores están en lugares inesperados buscando nuevos lectores. Uno viaja por ahí y unas veces se encuentra con chilenos en Alemania, con uruguayos en Suecia, con argentinos en España... (No digo en Es-

tados Unidos donde se encuentran todos, sobre todo los que hace bien pocos años firmaban manifiestos contra los que se fueron primero.)

El exilio nos ha tomado como una peste. Si ustedes leyeron la obra de Camus, saben que la peste aparece de a poco. De a poco uno se va acostumbrando, acepta, se ajusta. Sólo cuando el trauma pasa, se hace balance de lo que se ha perdido. Los poetas viajan mejor ya que sus lectores eran pocos y fieles; los novelistas se quedan repitiendo las historias que habían oído contar o tratan (como Cortázar en 62 o Manuel Puig en *Maldición eterna*, etc.) de encontrar otros contextos. Los ensayistas miran hacia atrás (como la mujer de Lot).

Sí, nos ajustamos, aceptamos, seguimos escribiendo. Lo que más nos falta es el contexto de esa lengua y esa cultura particulares. A una pregunta sobre cómo conseguía escribir en cubano en el exilio Cabrera Infante contestó hace años en Nueva York que su mujer, Miriam Gómez, era su lengua cubana. No todos tienen una Miriam Gómez.

La literatura es tan frágil, está tan expuesta, y al mismo tiempo tiene una manera increíble de sobrevivir que ningún tirano ha conseguido hasta ahora obliterarla del todo. Los manuscritos de un modo u otro quedan por ahí, alguna edición se salva. El poder quema, persigue, tortura, destruye, hace pirámides de libros y les prende fuego; sin embargo, algo queda. Pero el escritor, ese escritor que está en busca de su lector, separado, dividido, es más perecible. Puede ser acallado o destruido, y a veces sin necesidad de ser tocado físicamente. Basta esa operación castradora que se llama exilio.

Ahora, hay otros exilios, a veces incluso, más dolorosos y secretos que la residencia en el extranjero. Que es cuando alguien está exiliado de su sociedad y está viviendo sin embargo en ella. Es decir, no es ni siquiera el exilio interno de un Boris Pasternak, que vivió la época de Stalin y tuvo que dedicarse a traducir a Shakespeare ya que no podía publicar sus poemas originales.

En el caso de Reinaldo Arenas, en la Cuba de 1969 a 1980, cuando no se le permitía publicar sus obras allí y se le castigaba si las publicaba fuera; su único lector fiel era la policía secreta del régimen que no se cansaba de confiscar sus manuscritos. (Dos veces escribió, y dos veces le retuvieron, la tercera novela de su pentagonía.)

Estos casos, tan notorios, que podrían multiplicarse con ejemplos trágicos de Argentina o Chile o Uruguay, son los que pensamos cuando escribimos sobre el exilio. Pero quisiera hablar de otro exilio, no menos común y horrible. Es el de una persona que puede escribir y puede publicar sin aparentes censuras pero lo que escribe y publica está de tal manera en desacuerdo con ciertos principios fundamentales del poder o de las costumbres o de la sociedad en que vive, que lo que escribe

irrita, lo que escribe choca, y entonces es leído mal, o es silenciado minuciosamente por los poderes culturales.

Esto es lo que pasó en la culta Francia en 1868 con *Les chants de Maldoror*, del uruguayo Isidore Ducasse, conde de Lautréamont. Apenas fueron leídos por un puñado de personas; hoy casi no se leen otros libros del período. También le pasó en la orgullosa Buenos Aires de los años veinte a cuarenta de este siglo, a las "novelas" y "ensayos" de Macedonio Fernández, apenas leídos por un público que consumía ávidamente a Manuel Gálvez (primero) y a Eduardo Mallea (luego). Hoy, se sabe, son aquellos marginales los que se leen y estudian en las universidades.

Pero ¿qué nos pasa hoy, cuáles son los escritores que censuramos por prejuicios sociales o políticos, religiosos o sexuales?, ¿qué pasa en algunos países de nuestra década sombría con las mujeres que se atreven a escribir sobre la experiencia sáfica, los homosexuales masculinos que se atreven a llamar al amor por sus muchos nombres posibles? Todos recordamos que en la España republicana, cuando Luis Cernuda quiso publicar su elegía a la muerte de Federico García Lorca, fue obligado por sus camaradas a suprimir la estrofa en que alababa a aquellos muchachos hermosos que tanto placer habían dado al poeta de la "Oda a Walt Whitman". En el Brasil de hace unos pocos años, Ignacio de Loyola Brandão vio su novela satírica, *Zero*, rechazada por una censura que no sólo no quería que se dijese que en aquel país se tortura sino que se practica habitualmente la sodomía en las relaciones heterosexuales. En Cuba la gran novela de José Lezama Lima, *Paradiso* nunca fue reeditada por aquel famoso capítulo octavo en que se alegorizaba sobre prácticas homosexuales comunes en la ardiente isla.

En este contexto, y porque creo que tiene mucho que ver con el tema de las siniestras variantes del exilio, quiero para finalizar, hablarles de un libro que ustedes conocen mejor que yo, que apenas he empezado a leer y que, sin embargo, voy a seguir leyendo, prometo. El libro es *La guaracha del Macho Camacho* de Luis Rafael Sánchez. Ya lo leí dos veces, porque la primera, lo leí sin diccionario y aunque me gustó muchísimo, tuve la sensación de que de repente ocurrían ciertas palabras que yo las interpretaba como si fueran escritas en el Río de la Plata, y no lo eran. Después con ayuda de un diccionario que me dio un estudiante de Yale, un querido amigo mío y de ustedes, Manuel Álvarez, me di cuenta no sólo de que había perdido muchas cosas, como de que algunas de las que había perdido eran de las más sabrosas.

El libro me parece extraordinario, en muchos aspectos. Como profesor de literatura podría decir que es una confirmación más del poder de la sátira, del poder de la parodia, de la capacidad de establecer un texto paralelo al texto de la cultura y de la realidad para cuestionar la

identidad nacional, amenazada por el estatuto político de la isla. Sólo que a diferencia de otros famosos cuestionadores (pienso en René Marqués o Díaz Valcárcel, para citar sólo a dos), Luis Rafael Sánchez va un poco más hondo. Es el suyo un libro que trata de violentar el tabú de la censura sexual en la lengua de los mismos personajes. Es un libro que se atreve a decir eso que no sólo callan otros libros, sino también los hombres callan en buena sociedad y sobre todo callan cuando escriben. Porque somos muy pudibundos. Al hablar, decimos una cantidad de palabras espantosas y después cuando escribimos las tachamos y ponemos en su lugar las palabras bonitas.

¿Cuántos libros anteriores a *Rayuela* de Cortázar se atrevieron a nombrar con sus nombres las cosas? Creo que el más notorio de los desmitificadores fue Oswald de Andrade, del Brasil, en sus fabulosas novelas antropofágicas: *Memorias Sentimentais de João Miramar* y *Serafin Ponte Grande*, ambas redactadas en los años veinte. En la Argentina, también lo hizo Roberto Arlt en novelas de los años treinta. Más tarde, y después de *Rayuela*, lo hicieron Carlos Fuentes, Severo Sarduy, Vargas Llosa, Manuel Puig, etc.

Es claro que todos conocemos el *Ulises* de Joyce, una de las primeras novelas en que un señor llega a un cuarto de baño con un diario, y no a bañarse precisamente; en que la protagonista confiesa sus apetitos sexuales con la mayor precisión. Pero en la literatura latinoamericana, antes de Cortázar, ¡cuántos eufemismos: "Hacer el amor", "sentir el corazón vibrando"...! No quiero entrar en la cursilería...

La guaracha se atreve a usar un lenguaje que es el lenguaje que todos saben y practican aquí. Y se atreve a hacerlo no para exhibir el conocimiento del autor, sino para destapar una zona prohibida de la sociedad, porque la censura entre nosotros no es sólo ese señor de la policía que ha leído los textos con el cuidado de un editor responsable de una edición crítica. La censura es también la vigilancia de los bienpensantes que quieren construir sociedades edificantes, ya sea bajo el signo A, B o C de la sopa política de letras. La censura entre nosotros no es sólo ese señor que no quiere que se diga otra palabra que la ortodoxa, la oficial, la del *poder*.

Entonces, cuando nos encontramos frente a un libro como el de Luis Rafael Sánchez, un libro comprometido, un libro político, un libro que nombra cosas y reconstruye la mentalidad fascista de las clases dominantes de la isla, y la mentalidad colonial de los sometidos, pero que también es un libro que va más allá, que quiere liberar todos los aspectos del hombre, y que está escrito (y aquí tengo que decirlo) escrito desde un nivel del lenguaje en que ya no importa mucho el sexo particular del escritor, ¿qué pasa entonces?

La mayoría de los lectores (conjeturo) lo lee porque entra en el espíritu de la guaracha (inventada por el autor pero muy creíble) ya anunciada desde la tapa por la espectacular si que retroactiva Iris Chacón. Los lectores críticos (a quienes duele Puerto Rico como a Unamuno su España) van directo al compromiso, a la denuncia, pasando por alto el lenguaje violento, o neutralizándolo por el frío examen lexicográfico. Una minoría hasta podrá leerlo como manifiesto de una liberación que no es sólo política. Creo que esta última lectura hace más justicia al libro. Porque Luis Rafael Sánchez no escribe como quien está fascinado por la dicotomía masculino-femenino (incluidas las variantes heterodoxas de ambos) sino como alguien que busca develar, a través del grotesco aparato del machismo que informa todas nuestras sociedades, los fantasmas que están debajo. Contra un lenguaje social que no admite la diferencia (es decir: lo *otro* que no es necesariamente lo opuesto), Sánchez apela al lenguaje pornográfico, a la descripción obscena para hacer saltar los tabúes e instalar al lector en una realidad en la que todos viven pero que es negada en el momento exacto de abrir las páginas de un libro para ejercer el oficio de lector.

Este libro —y otros de Sarduy como *Maitreya*, o de Manuel Puig como *El beso de la mujer araña*, o de Guillermo Cabrera Infante, como *La Habana para un infante difunto*— se atreven a enfrentar a sus lectores con un espejo en que las últimas censuras son cuestionadas. No es extraño, pues, que sus autores, por razones diversas y en momentos separados en el tiempo, hayan tenido que renunciar a sus sociedades originales y vivan en un exilio que no es meramente político. Desde fuera, y en la alienación del contexto lingüístico inmediato (Sarduy vive en París, Cabrera Infante en Londres, Puig en Río de Janeiro) continúan su lucha contra las fuerzas más castradoras de sus respectivas sociedades.

ALFONSO REYES: LAS MÁSCARAS TRÁGICAS*

I

La raíz profunda, inconsciente e involuntaria, está en mí ser americano: es un hecho y no una virtud. No sólo ha sido causa de alegrías, sino también de sangrientas lágrimas. No necesito invocarlo en cada página para halago de necios, ni me place descontar con el fraude patriótico el pago de mi modesta obra. Sin esfuerzo mío y sin mérito propio, ello se revela en todos mis libros y empapa como humedad vegetativa todos mis pensamientos.

Parentalia (1954)

LA REPUTACIÓN de Alfonso Reyes como uno de los grandes humanistas que ha producido nuestra América (junto a Andrés Bello, el fundador, a José Enrique Rodó, a Pedro Henríquez Ureña) ha contribuido a alejar de sus textos nuevos lectores para quienes un humanista es ante todo un señor más o menos poligloto, de vista corta o casi ciego, con la piel contaminada por el moho de los viejos libros y convencido, desde hace décadas, de que hay más deleite en la prosa inmortal de Cicerón que en la más reciente de Juan Rulfo o Guillermo Cabrera Infante. Aunque la obra polifacética de Reyes no se deja fácilmente catalogar sólo como humanista, es cierto que buena parte de ella asume (vista desde lejos, es claro, y no al ser leída) la apariencia del coturno y de la toga. Es cierto, también, que desde niño Reyes amó los antiguos libros y la prosa clásica del siglo de oro latino y los monumentos de la poesía me-

*Una versión más breve de este texto fue leída por el autor en el Homenaje Nacional a Alfonso Reyes que, organizado por Bellas Artes, tuvo lugar en la ciudad de México el 18 de noviembre de 1981. Cito *Ifigenia cruel* por la edición de *Obras completas*, X, *Constancia poética*, que también incluye el poema "El descastado" (México: Fondo de Cultura Económica, 1959). El texto de *Parentalia* está tomado de la reproducción en *Alfonso Reyes. Homenaje nacional* (México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1981). Del mismo volumen provienen las referencias al texto de Luis Cardoza y Aragón. La conferencia de

dieval española. En sus *Obras completas* (tan incompletas aún, a pesar de su propio desvelo y del admirable Ernesto Mejía Sánchez), hay copioso testimonio de ese humanismo que fue en él práctica incesante y sin descanso.

Pero en Reyes, el humanismo no era una provincia del crepuscular reino de la polilla. Era un hermoso puerto que daba acceso al mundo entero. El humanismo de Reyes, y esto desde sus inicios, era un punto de partida para la nave hecha de poesía y verdad (como diría otro de sus clásicos), de veneración e ironía, en la que viajaba por todas las dimensiones de la realidad.

Con lucidez autocrítica, él mismo se encargó de definir ese humanismo en unas agudas palabras con que comentó su poema dramático, *Ifigenia cruel*, la más hermosa, explicada y finalmente hermética de sus obras. Ya en 1924, al lanzar la primera edición, aumentaba esta valiosa noticia autobiográfica:

Por el año de 1908, estudiaba yo las "Electras" del teatro ateniense. Era la edad en que hay que suicidarse o redimirse, y de la que conservamos para siempre las lágrimas secas en las mejillas. Por ventura, el

Borges sobre "El escritor argentino y la tradición" está recogida en la segunda edición de *Discusión* (Buenos Aires, Emecé, 1957) y de allí ha pasado a sucesivas reediciones de este libro y a las *Obras completas* del autor; el poema sobre Reyes de Borges está reproducido también en el *Homenaje nacional*. La cita de *Ancorajes*, de Reyes, proviene del volumen XXI de las *Obras completas* del autor (1981). La cita de Pound viene, a través de Hugh Kennar, de mi libro, *El viajero inmóvil. Introducción a Pablo Neruda* (Buenos Aires: Losada, 1966, p. 19); hay reedición de Monte Ávila, Caracas, bajo el título de *Neruda, el viajero inmóvil*. El texto de la *Oración del 9 de Febrero* está tomado del volumen publicado por Era (México, 1963), con prólogo de Gastón García Cantú. Tanto el texto de Reyes como el prólogo de García Cantú están reproducidos en el *Homenaje nacional*. La cita de Octavio Paz en epígrafe proviene de la antología *Poesía en movimiento*, compilada con la colaboración de Ali Chumacero, José Emilio Pacheco y Homero Aridjis (México: Siglo XXI, 1966). Sobre Landrú he escrito en *El País* (Montevideo, mayo 6, diciembre 1º, 1964, p. 10 en ambos casos), comentando la puesta en escena de Juan Gurrula. Una deuda más vasta y general tiene este trabajo con el ensayo "El jinete del aire", que dedicó Octavio Paz a Alfonso Reyes en 1960 y que está recogido en *Puertas al campo* (México: UNAM, 1966, pp. 55-66). Allí, Paz ve con extraordinaria agudeza el problema de libertad, las raíces autobiográficas del poema dramático y su importancia decisiva en la obra de Reyes. Por haber anticipado tan magistralmente esta lectura que ahora propongo quisiera que mi trabajo fuese considerado como una larga nota al pie de página de aquel ensayo luminoso.

estudio de Grecia se iba convirtiendo en un alimento del alma, y ayudaba a pasar la crisis. Aquellas palabras tan lejanas se iban acercando e incorporando en objetos de actualidad. Aquellos libros, testigos y cómplices de nuestras caricias y violencias, se iban tornando confidentes y consejeros. Los coros de la tragedia griega predicaban la sumisión a los dioses, y ésta es la única y definitiva lección ética que se extrae del teatro antiguo. Hay quien ha podido aprovechar su consejo. La literatura, pues, se salía de los libros y, nutriendo la vida, cumplía sus verdaderos fines. Y se operaba un modo de curación, de sutil mayéutica, sin la cual fácil fuera haber naufragado en el vórtice de la primera juventud. Ignoro si éste es el recto sentido del humanismo. Mi *Religio Grammatici* parecerá a muchos demasiado sentimental (p. 351).

Sí, este humanismo de Reyes era sentimental pero también era hondo. Porque de aquella lectura de los clásicos —en el contexto tumultuoso de las caricias y violencias de la adolescencia (nuestro don Alfonso sólo tenía diecinueve años entonces)— nacía de un humanismo existencial, vivido profundamente y no sólo deletreado en la biblioteca: humanismo que habría de marcar con signos de fuego la piel de todos sus libros futuros. De la misma manera, esa Grecia que es paradigma del mundo clásico y terror de los pobres estudiantes de filología y envidia de nosotros, bárbaros analfabetos de esa lengua matricia, esa Grecia del gélido rigor académico, no fue para nada la Grecia de Reyes. No era un helenista, en ese sentido mezquino del término, como no lo fueron tampoco Rodó ni Lugones, en quienes la Grecia de la imaginación también estaba muy viva. Desde el comienzo, Reyes se hizo una Grecia muy suya, ágil, portátil, leve y amiga, hasta en sus profundos horrores. En el mismo comentario a *Ifigenia*, lo dice él inmejorablemente:

Justificada la afición de Grecia como elemento ponderador de la vida era como si hubiéramos creado una minúscula Grecia para nuestro uso: más o menos fiel al paradigma, pero Grecia siempre y siempre nuestra. Entonces, ya era dable arriesgarse a sus asuntos sin tono arcaizante, y aun sin buscar compromisos líricos entre lo antiguo y lo moderno. Esto, con ser más sincero, es a la postre más valiente: exhibición no disfrazada de nuestras ininteligencias o aciertos, nos vende, nos entrega; si la obra emprendida fracasa, no podemos recuperarnos. Somos uno con ella: no es Grecia, es nuestra Grecia. Tanto riesgo solicita a todo corazón templado.

Además de que hay una Grecia cotidiana, una perspectiva de ánimo que nos capacita para humanar hasta los mitos más rígidos y arcaicos. Los pintores supieron adorar a la Virgen María en traza de señora flamenca. La afición de Grecia es tan imperiosa o más. Helena vivió por las páginas caprichosas del *Fausto* con más verdad que Ifigenia, en el drama que Goethe le consagró (p. 352).

Tanta lucidez crítica corre el riesgo de enceguecer al lector. Muchos, demasiados, lectores creyeron, y algunos hasta se dejaron decir, que Reyes estaba tan seducido por el mundo clásico, era un escritor tan "agusanado de antiguallas" (como una vez dijo Borges de sí mismo), que se le escapaba la "realidad" mexicana. Contra estos, distraídos, sino malévolos, hijos del error o de alguien peor, escribió Reyes en su incomparable prosa irónica:

Tenemos derecho —una vez que por cualquier camino alcanzamos la posesión de un módulo— para manejarlo a nuestra guisa. ¿Y qué otra cosa han hecho los trágicos de todos los tiempos, sino volver a contar a su modo una historia conocida en lo general? Lamento tener que referir una triste anécdota. Cierta amigo, no ayuno de letras, me dijo cuando leyó la *Ifigenia*: "Muy bien, pero es lástima que el tema sea ajeno". "En primer lugar —le contesté—, lo mismo pudo usted decir a Esquilo, a Sófocles, a Eurípides, a Goethe, a Racine, etc. Además, el tema con mi interpretación, ya es mío. Y, en fin, llámele, a *Ifigenia*, Juana González, y ya estará satisfecho su engañoso anhelo de originalidad." (p. 351).

Esto fue escrito en 1923. Casi treinta años más tarde, en 1951, para ser preciso, Jorge Luis Borges —que tanto aprendió en Reyes— habría de usar un argumento similar para despejarse de compatriotas tan ayunos de letras, como el "amigo" que evoca Reyes. En una conferencia titulada "El escritor argentino y la tradición", Borges apuntaría que esto del tema ajeno, o extranjero, sería incomprensible para Shakespeare (cuyo Hamlet era danés y cuyo Macbeth, escocés) o para Racine (que escribió todas sus tragedias sobre temas clásicos o bíblicos). No hay que esforzarse por ser un escritor "argentino" si uno es argentino, agrega Borges, porque ser argentino es una fatalidad (si se ha nacido en aquella República) o una afectación.

Reyes era un humanista, es claro, pero un humanista que, como los mejores de la época moderna (Goethe, Ezra Pound, Thomas Mann, Octavio Paz, Haroldo de Campos) hacía suya la materia clásica, con amor o irreverencia, acosándola como amante y no como bibliotecólogo. La Grecia trágica, la retórica romana, el repaso renacentista: todo era materia para que Reyes volcara su mirada viva, su pasión incandescente, su sutilísima pluma y produjese no una versión erudita más o un tratado entorpecido por terroristas notas al pie, sino una nueva versión, reverente y al mismo tiempo paródica, una glosa suya que saltaba los siglos para unir los extremos, un poema en que los mitos clásicos y sus espantosas cosmogonías volvían a vivir con palabras y conceptos modernos. El humanismo de Reyes era, sobre todo, anacrónico porque era el de un hombre que revive el pasado muy consciente del telescopio del tiempo. Es decir: el del que se atreve a practicar, con

la mayor devoción, el único homenaje viable a la cultura clásica que está usando, el parricidio literario que consiste en situarla en un contexto que no es el original y que es el del presente perpetuo y ubicuo de una escritura de hoy.

El mismo comentario de *Ifigenia* define inmejorablemente esa actitud familiar, de respeto e irrisión, que el cotidiano coloquio con los clásicos permitía a Reyes.

Sucede en esto lo que con el libro de cabecera: es tan nuestro, que rueda por las sillas y por las mesas, le anochece en el velador y le amanece a los pies de la cama. Al libro predilecto lo tratamos —en nuestro fuero interno— con todas las veleidades de la sinceridad: reñimos con él, le exigimos más que a ninguno (p. 352).

Aquí está la lección última del humanismo de Reyes: como el libro de cabecera, los clásicos eran para él lo *suyo*.

II

En nuestro caso, el homúnculo cayó en manos de un demiurgo desaprensivo que, sobre las fundamentales contradicciones metafísicas, todavía se complació en confundir las castas y naciones, las sangres y los humores que ellas acarrearán consigo.

Parentalia

Como todo verdadero humanista, Reyes supo que el *re-nacimiento* de la cultura clásica es imposible. No vuelve a nacer lo muerto. Nace algo nuevo que tiene, con lo muerto, la íntima y paradójica relación que el espejo con la figura que refleja. La humildad del espejo, dicho sea de paso, es engañosa. Es cierto que refleja, pasivamente, todo lo que se le pone por delante. Pero hay sutiles venganzas en esa pasividad: el espejo refleja, sin duda, pero al mismo tiempo hace cosas terribles al objeto que se impone: primero, lo aplanar, le roba la tercera dimensión y lo inserta, además, en un contexto de objetos también mutilados de su profundidad; en segundo lugar, ese espejo castrador, también invierte la figura que refleja: convierte en izquierda la derecha y, ay, la izquierda en derecha. Hay otra tercera operación terrible que casi no me atrevo a mencionar: como todo espejo tiene límites fijos y casi siempre está situado a cierta altura, recorta drásticamente la figura, la somete a un montaje que puede ser más violento que Atila o que el original conde Vlad, el Drácula de la verdadera historia transilvana —figuras sin pies o brazos, bustos que Jack the Ripper hubiera

codiciado, cabezas cortadas, ¿qué sadismos no ejercen los espejos contra sus dóciles víctimas?

El espejo es (ya se sabe) un crítico, el más temible de todos. Reyes, como humanista vivo que era, fue también un extraordinario crítico y no menos extraordinario autocrítico. Por eso sabía perfectamente que su Grecia, su *Ifigenia*, su *Ilíada*, eran espejos deformantes, parodias críticas del humanismo que él usaba con tanto respeto como humor. Así lo reconoce en el comentario al poema dramático:

Mi parodia no tiene escenario muy definido, ni retrata tipos sociales, ni alardea con los pueriles encantos del color local. Sus caracteres mismos muy posible es que sean meras sombras de seres cargados con una misión ética. Fueron concebidos con sencillez. Unos frente a otros, suscitan conflictos, como los mordedores reactivos de la química al encontrarse; pero, en sí mismos, viven bajo la complicidad de sus razones. En tal sentido, la obra es una alegoría moral (p. 354).

La palabra clave aquí es *parodia*. Demasiado tiempo la crítica rutinaria creyó, y escribió, que la parodia era un género menor: "imitación burlesca", definen los diccionarios, olvidando que etimológicamente parodia significa "canto paralelo" e indica el canto del coro en la tragedia.

Lo que esa crítica deslumbrada con los "géneros mayores" no vio —pero sí habían visto Luciano y el Arcipreste de Hita, Rabelais y Cervantes, Swift y Sterne, Flaubert y Machado de Assis, Joyce y Borges, Nabokov y Guimarães Rosa— es que la parodia, es, también, uno de los más fecundos mecanismos por medio de los cuales la literatura se renueva gozosamente y las culturas respiran y viven.

Los trabajos luminosos de Mikhail Bakhtin nos han enseñado el poder generador de la parodia, su crítica recreadora de la tradición. Como el espejo (al fin y al cabo qué otra cosa es la parodia sino un espejo activo), el canto paralelo y contrapuntístico que define a la parodia, edita y recorta, invierte y aplan, pero también introduce inéditas perspectivas, luces que no eran visibles, magias fulgurantes. Los clásicos lo sabían aunque no teorizaron sobre ella, pero la practicaron con abundancia. La Edad Media lo supo e hizo de la parodia una forma esencial del Carnaval que permitió a los hombres sobrevivir a siglos de hierro, hambre y peste. En su reverencia algo ingenua por el mundo clásico, el Renacimiento la practicó hasta involuntariamente. Goethe la hizo la secreta clave maestra de su inmensa obra. En nuestros días, no hay escritor mayor que no pague tributo a ella.

Reyes sabía que su humanismo era paródico porque sabía que él, mexicano de este siglo, por definición propia mestizo cultural, sólo podía agotar su reverencia por un mundo remoto y pasado, violentándolo

y haciéndolo suyo, mezclándolo con su entraña y sangre, lágrima y esperma, para así devolverlo al mundo de hoy en una lengua que los griegos y romanos habían llamado justamente bárbara pero que él (supremo alquimista paródico) había sutilizado y perfeccionado hasta convertirla en el mejor español de su tiempo, el increíble modelo que enseñó a Borges la economía y la gracia.

El proceso por medio del cual el texto ajeno se convierte en propio y que antes se estudiaba como imitación pero que es más preciso llamar parodia, aparece definido por Reyes en el comentario a *Ifigenia* en términos que recuerdan la teoría de la *catarsis* elaborada por Goethe sobre un famoso pasaje de la *Poética*, y para justificar su modo personal de producción literaria. Como se sabe, Aristóteles llama poder purgativo (catártico) de la tragedia a ese sacudimiento visceral de las pasiones que sufría el espectador de la tragedia y que le permitía liberarse a través del ritual ajeno de sus propias oscuras pasiones. Para Goethe, la producción poética tenía para el escritor el mismo efecto catártico. Si pudo liberarse de la pasión no correspondida por Carlota Buff, que lo rechazó cuando él era en Wetzlar un joven impetuoso abogado de ojos más grandes que el afilado rostro, fue porque escribió *Werther*: la pasión real fue exorcizada por la escritura. (Un siglo y medio después, en *Fraguents d'un discours amoureux*, Roland Barthes intentaría vanamente el mismo exorcismo y usando el texto de *Werther* como fetiche o talismán.)

Como Goethe, Reyes exorciza sus pasiones privadas a través de la escritura de *Ifigenia*. Con estas palabras tantalizadoras, lo advierte en su comentario:

La *Ifigenia*, además, encubre una experiencia propia. Usando el escaso don que nos fue concedido, en el compás de nuestras fuerzas, intentamos emanciparnos de la angustia que tal experiencia nos dejó, proyectándola sobre el cielo artístico, descargándola en un coloquio de sombras (p. 354).

III

¡No soy, pues, como una máscara hecha con las máscaras de sí mismo las cuales a su vez contienen otras mascarillas menores!

Ancorajes (1928/1948)

El tema requiere examen más detallado. Como no existe todavía (y qué falta está haciendo) una biografía literaria de Reyes, ni se han

publicado aún su *Diario* completo ni su fabulosa correspondencia, me limitaré en lo que sigue a una hipótesis que creo cierta pero que resulta difícil documentar en cada una de sus articulaciones. Buena parte del material ya ha sido indicado por críticos de la talla de Pedro Henríquez Ureña (que apuntó que *Ifigenia* está “tejida (...) con hilos de historia íntima”) y de Octavio Paz (a quien se debe una deslumbrante iluminación sobre la “otra mitad del sexo: sus uñas y garras” en *Ifigenia*), y puede rastrearse en notas más biográficas de Gastón García Cantú (1963) y Luis Cardoza y Aragón (1981). Pero las últimas consecuencias de este examen no las he visto en otros. Pido pues indulgencia si se deslizan errores.

No es casual que para tratar en *Ifigenia cruel* un tema que le tocaba muy de cerca, Reyes haya recurrido a las máscaras trágicas. La máscara, en la tragedia, cumple, como se sabe, varias funciones. Sirve, en primer lugar, para identificar desde lejos al personaje. El teatro griego era al aire libre y no podía usar las amenidades de la iluminación o el cambio vistoso de decorado para producir información útil, aunque sí había inventado una complicada maquinaria escénica para efectos muy especiales. La máscara ayudaba a agrandar y petrificar las facciones del personaje. Aunque se sabe que en algún caso los actores cambiaban la máscara del personaje (final del *Edipo Rey*, cuando el protagonista se ha mutilado fuera de escena y sale con una máscara de ojos vacíos y chorreando sangre), lo esencial de aquella era la fijeza. Por dentro, la máscara tenía un resonador o bocina que amplificaba y proyectaba la voz: otro recurso para vencer las condiciones primitivas de un teatro al aire libre. Como en griego, la palabra para máscara es *persona*, no es casual que en nuestro siglo Ezra Pound haya titulado uno de sus libros de monólogos lírico-dramáticos *Personae*, para subrayar el carácter de máscara del poeta que tienen sus personajes. También había allí una alusión y homenaje al poeta victoriano Robert Browning que primero había encontrado esta asociación: sus *Dramatis Personae* habían indicado ya la pista. A partir de la práctica de Pound, la palabra *persona* ha entrado en el vocabulario crítico y poético para indicar la máscara que asume el poeta cuando habla: es decir, cuando proyecta su voz en el verso. Esa máscara no coincide necesariamente con el rostro individual que está debajo, del mismo modo que la voz proyectada por el texto literario no coincide exactamente con la voz privada del poeta. Esto ya había sido dicho inmejorablemente por Jean-Arthur Rimbaud en aquel famoso pasaje de una de sus cartas: “Je est un autre”. Sí, “Yo es Otro”. En un texto de Pound, citado por el fiel Hugh Kenner, la metamorfosis de la voz poética está adecuadamente dramatizada:

In the “search for oneself”, in the search for “sincere self-expression”, one gropes, one finds, some seeming verity. One says “I am” this, that, or the other, and with the words scarcely uttered one ceases to be that thing...

(En la “búsqueda de uno mismo”, en la búsqueda de una “expresión personal sincera”, uno busca a tientas, uno encuentra, algunas aparentes verdades. Uno dice, “Soy” esto, o aquello, o lo otro, y apenas pronunciadas estas palabras uno deja de serlo...).

Por eso, el yo poeta autobiográfico, como el impersonal y ausente del poeta dramático, son igualmente *personas*: máscaras textuales que esconden el verdadero rostro. En el comentario a *Ifigenia* ya lo había indicado lúcidamente Reyes. Sí, la pieza “*encubre* una experiencia propia”. Encubre, subrayo: es decir, enmascara. En el comentario no se identifica la experiencia y queda como tantalizadora cuestión. Pero hay ya en el texto de Reyes suficientes *marcas* como para apuntar a la correcta elucidación de esa experiencia encubierta. Al final del primero de los comentarios (“La afición a Grecia”) apunta el poeta:

Antes que mi *Ifigenia* pudiera alentar, había de encerrarse un ciclo de mi vida (p. 352).

Si observamos la cronología que el propio Reyes ofrece en sus comentarios, *Ifigenia* se origina en un grupo de obras íntimamente relacionadas con el estudio y aprendizaje del teatro ateniense, allá “por el año 1908”, fecha en la que el joven Reyes (19 años) no estaba aún maduro para encararlas poéticamente. La maduración habría de ser interrumpida “al cerrarse un ciclo de mi vida”. Como el autor estaba terminando su adolescencia entonces podría pensarse que el ciclo al que él se refiere con estas crípticas palabras es uno natural, biológico. En cierto sentido, esta interpretación es correcta pero no exclusiva. En realidad, elípticamente Reyes se refiere aquí a un acontecimiento histórico: el estallido de la Revolución Mexicana en 1910, la suerte de su padre, el general Bernardo Reyes, en 1913, cuando intentaba una restauración del porfiriato y el brusco traslado del hijo a Europa, en una forma de exilio diplomático.

En un texto que Reyes escribiría en Buenos Aires, siete años después de *Ifigenia*, la trágica muerte del padre sería evocada como el error del “gran romántico” que el general era en la interpretación del hijo:

De buenas intenciones está empedrado el infierno. Y cuando, a pesar de la mejor intención que en México se ha visto, el país quiso venirse abajo ¿cómo evitar que el gran romántico se juzgara el hombre de los destinos? (*Oración*, p. 15.)

El plural con que califica a su padre no esconde del todo la alusión a la pieza de Bernard Shaw sobre Napoleón, *The Man of Destiny*. Como el general Reyes era secretario de Guerra y Marina y se le tenía por el probable sucesor del trono porfiriano (como ha dicho Reyes en *Parentalia*, p. 82), se convenció, o dejó convencer, el 9 de febrero de 1913 de que había llegado la hora de volver al orden la Revolución. Pagó con su vida el error político de creerse llamado a salvar la patria.

Su muerte era la culminación del cuadro de horror que ofrecía entonces toda la ciudad. Con la desaparición de mi padre, muchos, entre amigos y adversarios, sintieron que desaparecía una de las pocas voluntades capaces, en aquel instante, de conjurar los destinos. Por las heridas de su cuerpo, parece que empezó a desangrarse para muchos años, toda la patria (p. 5).

Por eso, al concluir esa elegía en prosa que es la *Oración del 9 de Febrero*, Reyes volverá a la imagen del gran romántico:

Cuando la ametralladora acabó de vaciar su entraña, entre el montón de hombres y 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 (p. 23).

La historia mexicana no ha sido tan piadosa con el general Reyes. Pero esto es irrelevante ahora. Lo que interesa es la lectura que el hijo, en 1930, hace de la trágica muerte de su padre. Esa lectura informa también a *Ifigenia cruel*.

IV

Aquí morí yo y volví a nacer, y el que quiera saber quién soy que lo pregunte a los hados de Febrero. Todo lo que salga de mí, en bien o en mal, será imputable a ese amargo día.

(*Oración*, p. 23)

Ifigenia cruel fue escrita y publicada fuera de México. La primera edición es de Madrid, 1924. El tema del poema dramático es, ya se sabe, el exilio. La función catártica de la producción del poema, insinuada por Reyes en el final del comentario a la "Idea de la tragedia", queda así ilustrada. Que la muerte trágica del general Reyes y la radiación del hijo en Europa hayan sido traumáticas lo evidencia el poe-

ma antes de declararlo explícitamente la *Oración*. Por eso me parece importante examinar a qué tipo de elaboración paródica ha sometido Reyes el tema clásico de Ifigenia. En una "Breve noticia" que él escribió para una lectura del poema, realizada en París, diciembre 2, 1925, y luego publicada en francés por la *Revue de l'Amérique Latine* (febrero 1º, 1926), el poeta detalla las transformaciones a que sometió el tema clásico:

A diferencia de cuantos trataron el tema desde Grecia hasta nuestros días, supongo aquí que Ifigenia, arrebatada en Aulide por la diosa Artemisa a las manos del sacrificador, ha olvidado ya su vida primera e ignora cómo ha venido a ser, en Táuride, sacerdotisa del culto bárbaro y cruel de su divinidad protectora. El conflicto trágico, que ninguno de los poetas anteriores interpretó así, consiste para mí, precisamente, en que Ifigenia reclama su herencia de recuerdos humanos y tiene miedo de sentirse huérfana de pasado y distinta de las demás criaturas; pero cuando más tarde, vuelve a ella la memoria y se percató de que pertenece a una raza ensangrentada y perseguida por la maldición de los dioses, entonces siente asco de sí misma. Y, finalmente, ante la alternativa de reincorporarse en la tradición de su casa, en la *vendetta* de Micenas, o de seguir viviendo entre bárbaros una vida de carnícera y destapadora de víctimas sagradas, prefiere este último extremo, por abominable y duro que parezca, único medio cierto y práctico de eludir y romper las cadenas que la sujetan a la fatalidad de su raza (p. 313).

Ya en el comentario de 1924, Reyes había indicado el significado profundo de esa negativa de Ifigenia a someterse a la fatalidad de su raza.

Y ante todo, queremos que Ifigenia, sacerdotisa de Táuride, viva como en sueños, sin el recuerdo de su vida anterior, el cual una divinidad sabia, armónica, habrá cuidado de arrebatarle al envolverla en el vaho sagrado que la ocultó. Que sea Orestes quien venga, como la fulminación del rayo, a encender en ella la memoria de su vida anterior, irritando —con la alegría de la conciencia cobrada— el horror de saberse hija de una casta criminal. Que Orestes robe en buena hora la estatua de la diosa (este rasgo nos resultó inútil), pero que no logre convencer a Ifigenia. Ella, superior a la *vendetta* de Micenas, aprovecha la hora en que los destinos vacilan y escogiendo la emancipación, se niega a volver a la patria. Ha anulado la maldición. Vive en sus entrañas el germen de una raza ya superada (p. 358).

Y al final de la Advertencia vuelve Reyes a insistir en esa elección de libertad por parte de Ifigenia:

Cuando Ifigenia opta por su libertad y, digámoslo así, se resuelve a rehacer su vida humildemente, oponiendo un "hasta aquí" a las persecu-

ciones y rencores políticos de su tierra, opera en cierto modo la redención de su raza, mediante procedimientos dudosamente helénicos desde el punto de vista filológico –aunque también hay en la lírica griega instantes en que el yo íntimo se subleva contra los símbolos étnico-religiosos y aun hace mofa de ellos en nombre de la libertad personal–, pero procedimientos que, en forma sencilla, directa, y en un acto breve y preciso de la voluntad, bien podrían, creo yo, servir de alivio a muchos supersticiosos de nuestros días (p. 316).

Las últimas líneas del poema, con el canto final del Coro, reiteran metafóricamente el tema:

*¡Oh mar que bebiste la tarde
hasta descubrir sus estrellas:
no lo sabías, y ya sabes
que los hombres se libran de ellas!*
(p. 350)

O dicho de otro modo: las estrellas (el destino) no rigen al ser humano que lucha por su libertad. La Ifigenia de Reyes se aparta, en esto, del prototipo clásico, seguido por los imitadores modernos. Ella está marcada por el signo de la diferencia y prefiere las durezas de un exilio salvaje a la aceptación de la fatalidad de una raza que no cesa de devorarse a sí misma. En el comentario, Reyes subraya la diferencia de su *Ifigenia*.

A Ifigenia, hija de Agamemnón y de Clitemnestra, hermana de Orestes y de Electra he querido confiar la redención de la raza. Es más digna ella que aquel colérico armado de cuchillo. Además de que me inclino a creer que lo femenino eterno –molde de descendencias– es más apto para este milagro cosmogónico de las depuraciones que no el elemento masculino. Concibo a Ifigenia como una criatura combatiente, en la tradición de Atalanta y otras vírgenes varoniles (p. 357).

Y luego detalla un poco más el temple viril de la heroína:

Sigamos con la historia: en Aulide, las naves de Agamemnón que se dirigen a Troya han sido azotadas por el viento, o acaso no logran vientos propicios. Los dioses, para aplacar su cólera, han pedido el sacrificio de Ifigenia. Ifigenia será ataviada para unas fingidas nupcias. En vano. Eurípides nos la presenta, espantada y terrible, lanzando aquellas palabras de dudoso helenismo: “Vale más vivir miserablemente que morir con gloria”. Cuando Ifigenia, en fin, se inclina bajo el cuchillo de Calcas, la diosa Artemisa (satisfecha con la intención como en el Sacrificio de Abraham) la hace desaparecer, la arrebató y la transporta a la tierra de Táuride, donde la consagra para su sacerdocio. Aquel pueblo brutal adora a Artemisa, y sacrifica en su templo a los

extranjeros. Un día, los tauros encuentran, al pie de la Diosa, a la nueva sacerdotisa, que canta las excelencias del sacrificio humano como pudo hacerlo algún oficiante de los sagrarios aztecas (pp. 357-358).

Como se ve, es el propio Reyes el que apunta en su comentario el rático paralelo de esta sacrificadora de Artemisa con los oficiantes de los templos aztecas, insinuación que permitiría leer toda *Ifigenia cruel* en la filigrana teatral de un templo griego que fuera asimismo pirámide azteca. Aunque la heroína se llame Ifigenia, hay en ella algo de imaginaria sacerdotisa mexicana. Por eso, Reyes sabe que no necesita llamarse Juana González para vivir la misma tragedia de la tierra desgarrada por la lucha familiar. Cuando Ifigenia se niega a seguir a Orestes y volver a Grecia para cumplir el destino de su raza, ella es también el joven Reyes que se negó a las solicitudes de su hermano Bernardo, el mayor, que era militar, aceptó la herencia política del General y se quedó en México.

Como su heroína, Alfonso Reyes también eligió quedarse en el extranjero. Pero como ella, la memoria y la voz de la raza lo habrían de forzar a situarse, así fuera imaginariamente, en el mundo dividido de su patria. Para él, escribir *Ifigenia cruel* en 1923 es aceptar simbólicamente la doble herencia paterna y nacional en el acto mismo que la está rechazando.

Que Reyes use en este poema dramático la máscara trágica y, además, un personaje femenino como *persona*, puede despistar a más de un lector ingenuo que crea que la literatura debe ser leída literal y no literariamente. Pero es indudable que este poema sobre una heroína que ha perdido la memoria y que vive entre bárbaros (es decir: etimológicamente, entre aquellos que hablan una lengua incomprensible y extranjera); esta heroína que está dedicada al oficio horrible de sacrificadora de una divinidad implacable, y que, finalmente, cuando recobra la memoria de su origen, prefiere el exilio y la servidumbre a una diosa extraña a volver a la patria para perpetuar la maldición patricida, filicida y fratricida de su raza; esa heroína es una máscara que el poeta usa, desde Europa donde se encuentra sirviendo al dios menor de la filología española, para exorcisar por medio de la catarsis que es la producción del poema, su propia angustia de mexicano y de hijo del general asesinado. Grecia y México, Táuride y España, Ifigenia y Reyes, los sacrificios en la playa egea o en las pirámides de Tenochtitlán, todos son elementos de una alegoría (es decir: de un texto doble, paródico de sí mismo) por medio del cual el poeta se confiesa y se oculta, libera sus terrores más hondos y reanuda su vida en el exilio. De esta manera el texto se dobla, paródicamente, de otro texto, esta

vez autobiográfico, y lo que parecía frío ejercicio retórico de humanista se inscribe en el texto vivo de la literatura mexicana.

Esto explica la impaciencia, algo desdenosa de este hombre siempre cortés y diplomático, ante las objeciones de aquel "amigo" que protestaba porque *Ifigenia* estuviese escrita sobre un tema ajeno: "...llámemele, a Ifigenia, Juana González, y ya estará satisfecho su engañoso afán de originalidad" (p. 351).

Sí, llámeme Alfonso Reyes y, de pronto, Eurípides y Goethe, Homero y Racine, todo el mundo clásico que evoca en la superficie el poema muestra en palimpsesto la realidad mexicana.

Como contraprueba, si más pruebas hicieran falta, mírese el poema que Reyes escribió en Guadarrama, 1916, y que se titula "El descastado". La primera estrofa dice así:

*En vano ensayaríamos una voz que les recuerde algo a los
hombres, alma mía que no tuviste a quien heredar;
en vano buscamos, necios, en ondas del mismo Leteo,
reflejos que nos pinten las estrellas que nunca vimos.
Como el perro callejero, en quien unas a otras se borran
las marcas de los atavismos,
o como el canalla civilizado
—heredera de todos, alma mía, mestiza irredenta, no
tuviste a quien heredar.*

(p. 70)

Como Ifigenia, el alma de poeta está huérfana ("no tuviste a quien heredar"), ha olvidado sus orígenes ("en vano, buscamos, en ondas del mismo Leteo", el río del olvido) y deambula, exiliado de su hogar, como "perro callejero" o como "canalla civilizado"; como Ifigenia, el poeta se siente dividido por lealtades a culturas muy distintas (su alma es "mestiza irredenta") y acaba por consolarse en la ilusión del exiliado: por haber perdido sus orígenes, se ha convertido en "heredero de todos". Como Ifigenia, Reyes también ha desoído el dictado de las estrellas, ese destino nuestro que está escrito en la pizarra del cielo; como Ifigenia, Reyes se ha rebelado contra la fatalidad y ha fundado, en la servidumbre a dioses ajenos, su precaria libertad. De ahí la ilusión a la búsqueda de reflejos "que nos pinten las estrellas que nunca vimos", y la larga letanía, entre cómica y patética del erudito pobre, entregado a menudas faenas filológicas y al que desvelan no tanto las erratas de los códices como el cotidiano pan que hay que llevar a los hijos. La sección cuarta del poema ("Bíblica fatiga de ganarse el pan, desconsiderado miedo a la pobreza", comienza) da en clave cotidiana el duro destino del exiliado. Una alusión de la misma cuarta parte a la alternativa de

ser "Príncipe Internacional,/ que va chapurreando todas las lenguas y viviendo por todos los pueblos, entre la opulencia de sus recuerdos/" evoca el fausto prestado de la vida diplomática que había tentado a Reyes cuando salió de México en 1913 y que pierde temporariamente cuando Venustiano Carranza toma el poder.

Si la filología española no era una diosa tan gélida como Artemisa, para Reyes (acostumbrado desde la cuna a los halagos del poder) tenía todas las durezas de un ritual bárbaro. Era mejor, sin embargo, ese trágico exilio que el retorno a las constelaciones sangrientas de su origen.

V

En *Ifigenia cruel* y en otros textos, publicados después de su muerte o poco conocidos, Reyes ve la otra mitad del sexo: sus uñas y garras, "las cubas rojas del sacrificio".

OCTAVIO PAZ, *Poesía en movimiento* (1966)

Ifigenia no es Reyes, es claro. Por ser una máscara (persona) del autor, tiene un estatuto ambiguo. En el plano poético inmediato, Ifigenia tiene sus raíces en la tradición clásica; en el plano alegórico es máscara de Reyes. Pero no es una máscara simple. Ante todo, porque Reyes no era normalmente un escritor confesional. Es decir: no exhibía en público su intimidad. Registraba sí, en diarios y en una copiosa correspondencia las alternativas de su humor, de su pasión, de sus filias y fobias. Pero en lo que publicaba, la reticencia clásica era su marca distintiva. Algunas de las páginas que he invocado aquí, como la *Oración del 9 de Febrero*, fueron escritas en plena madurez pero reservadas para publicación póstuma. Cuando publicaba (compárese *Parentalia*, de 1946, publicada en 1954, con la *Oración* y se verá el abismo entre las elipsis de aquella y el desgarramiento confesional de ésta); cuando condescendía a mostrar el rostro de la máscara, ese rostro también asumía la máscara del poema lírico, más o menos oblicuo (como "El descastado"), o la máscara aún más impersonal de la tragedia.

Como buen humanista, Reyes sabía que la máscara es tanto más eficaz cuando más máscara es. Y sabía que una *Ifigenia cruel*, en 1923, sólo podía ser paródica. De ahí que haya multiplicado en la Advertencia y en los comentarios, los signos de complicidad irónica con el lector. Así, en la p. 314 apunta, por ejemplo, que la lamentación de Orestes "asume la forma de un casi-soneto", lo que él mismo interpreta como un "guiño de inteligencia a los usos de la Comedia Española". La fusión de los hábitos retóricos del ritualizado teatro griego con los barro-

cos del español, indica un proceso altamente paródico: la contaminación. De inmediato, Reyes apunta otro recurso paródico: "me atreví, sin remedio, al anacronismo". Un poco más lejos, al comentar la entrada del rey Toas en el cuarto tiempo del poema, revela a su lector que en el nombre del personaje hay "una ironía secreta": en efecto, Toas quiere decir "el Impetuoso", pero la función dramática que cumple el personaje es de conciliación y serenidad. Es (lo dice Reyes) el más dulce de los hombres "y algo alambicado por la conciencia de sus responsabilidades". En la tragedia griega (repátese *Edipo*) la nota irónica no estaba ausente pero aquí se trata no sólo de ironía sino de comedia, y hasta algo bufa. Un director teatral de imaginación podría presentar a Toas como un Rey de baraja española, y algo melifluo incluso.

Una decisión aún más drástica, y que revela la inversión paródica del modelo trágico, se refiere al tono mismo de su verso. En vez de usar la gran orquesta trágica, el lirismo arrebatado del coro, los discursos patéticos de los agonistas, el diálogo entrecruzado y vibrante de los pasajes polémicos; es decir: todo lo que hace de la tragedia griega un género más afín a la gran ópera verdiana o wagneriana, el joven maestro de 1923 opta por la reticencia lírica:

Opté por estrangular, dentro de mí propio, al discípulo del modernismo. Suprimí todo lo cantarino y lo melodioso; resequé mis frases y despulé la piedra. Nadie podrá decir que engaño.

(p. 359)

Que lejos este verso duro, algo áspero, pero cargado de una violencia inaudita, de (digamos) la elegancia y la musicalidad del "Coloquio de los Centauros", de Rubén Darío: paradigma de una Grecia modernista y simbolista que se complace en la melodía de su discurso, a la vez ingenioso y musical. Reyes se prohíbe la música como se prohibió, antes, la confesión.

Pero hay otro nivel de la dureza del texto que pocos han visto y que Octavio Paz apunta, con lamentable brevedad, en un párrafo luminoso que dedica a Reyes en el ensayo preliminar a la antología *Poesía en movimiento*. En efecto, en *Ifigenia cruel* hay otro tema subyacente, aun más enterrado que el del asesinato del padre y el exilio del hijo, y es el de la crueldad de Ifigenia.

Reyes toca rápidamente el tema en los comentarios al poema. En uno, ya citado, apunta: "Concibo a Ifigenia como una criatura combatiente en la tradición de Atalanta y otras vírgenes varoniles" (p. 357); también señala que, al aceptar ser la sacrificadora de Artemisa, "la nueva sacerdotisa (...) canta las excelencias del sacrificio humano como pudo hacerlo algún oficiante de los sagrarios aztecas" (pp. 357-358). Pero

es en el texto del poema donde este hedor de sangre y la violencia viril de Ifigenia aparecen subrayadas una y otra vez. Al final del primer monólogo de la protagonista ocurren estos dos versos lapidarios:

*Nació entre mis manos el cuchillo,
y ya soy tu carnicera, oh Diosa.*

(p. 318)

El Coro, en su primer paródos, habrá de interpretarla:

*—Hija salvaje de palabras:
¿quién te hizo sabia en destazar la víctima?
¿Quién te enseñó el costado donde esconde
su corazón el naufrago extranjero?
Íbamos a envolverte compasivas,
a ti, montón de cólera desnuda,
cuando nos traspasaste con los ojos,
hecha ya nuestra ama.*

(pp. 318-319)

De la misma estirpe dramática de Lady Macbeth (que para cumplir su horrible destino pide a Dios: "unsex me", grito en que renuncia a su condición de madre y de mujer para convertirse en fiera), esta Ifigenia de Reyes no tiene nada de la pasiva dulzura de las Ifigenias clásicas, víctimas pasivas del destino que otros les preparan. Para el Coro, la genealogía desconocida de Ifigenia puede explicarse por la protección de la diosa, virgen e implacable:

*¿Te dio Artemisa su leche de piedra,
mujer más fuerte que todos los guerreros?
¡Qué cosa es verte retorcer los brazos
con el afán de ahogar a un hombre!*

*Prefieres la víctima iracunda,
vencida primero y luego abierta,
para que Artemisa respire
la exhalación de sus entrañas.*

(p. 319)

El Coro habrá de rematar este retrato de "fiera joven" y vengativa con un verso impecable: "Vaso precioso de mujer arisca". Con su sabiduría, las mujeres de Táuride han reconocido en la extranjera que ha venido a refugiarse entre ellas, amparada por la dura protección de Artemisa, a la carnicera, a la colérica, a la asesina, que ha matado en sus entrañas todo lo que podía ser amor femenino y que se une en horrible

abrazo criminal con sus víctimas. Una machorra, un vaso virgen y estéril. En el discurso con que replica Ifigenia, se ofrece el otro lado de su personalidad compleja:

*Y, sin embargo, siento que circula
una fluida vida por mis venas:
algo blando que, a solas, necesita
lástimas y piedades.*

(p. 320)

Esa ternura no es de ella, es de la otra: de la Ifigenia que ella ha olvidado y que murió realmente en Aulide. La de Táuride, la Ifigenia cruel de Reyes, sólo concibe el abrazo de la muerte:

*¡Oh amor mejor que vuestro amor, mujeres!
Os corre un vigor frío por la espalda:
ya son las manos dos tenazas,
y toda yo, como pulpo que se agarra.*

*Y en la gozosa angustia
de apretar a la bestia que me aprieta,
entramos en el mundo
hasta pisar con todo el cuerpo el suelo:*

*Libro un brazo, y descargo
la maza sorda de la mano.
Hinco una rodilla, y chasquean
debajo los quebrados huesos.*

*¡Ya es mío! ¡Ya es tuyo, Artemisa!
Y subo, con un grito, hasta la eterna oreja.*

(p. 320)

Un poco más tarde, hacia el final del primer tiempo, el Coro habrá de increpar a Ifigenia llamándola "mujer de rodillas duras" (p. 323), es decir: impiedosa porque para los griegos las rodillas eran el sitio de la piedad, allí donde descansaban los suplicantes, también arrodillados. Y al final del mismo canto, dirá el Coro con una brutalidad que define bien el tema de la mujer estéril y asexual:

*No; rechina entre tus dientes la voz:
ni recordar ni soñar sabes,
ni mereces los senos en el pecho,
ni el vientre, donde sólo crías la noche.*

(p. 324)

Al responder Ifigenia, se dirige a Artemisa y declara: "soy como me hiciste. Diosa,/ entre las líneas iguales de tus flancos:/ como plomada de albañil segura,/ y como tú: como una llama fría". La identificación con la diosa virgen y ávida de sacrificios, se perfecciona al final del discurso:

*¿Quién vio temblar nunca en tu vientre,
el lucero azul de tu ombligo?
¿Quién vislumbró la boca hermética
de tus dos piernas verticales?*

*En torno a ti danzan los astros.
¡Ay del mundo si flaquearas, Diosa!
Y al cabo, lo que en ti más venero:
los pies, donde recibes la ofrenda
y donde tuve yo cuna y regazo;
los haces de dedos en compás
donde puede ampararse un hombre adulto;
las raíces por donde sorbes
las cubas rojas del sacrificio, a cada luna.*

(p. 325)

El sacrificio humano, la sangre corriendo a cada luna, al pie del altar de Artemisa, es una clara alusión doble: a la leyenda (posterior a la tragedia clásica) que hacía de Artemisa una diosa lunar, y a la menstruación que marca la fertilidad sin uso de la mujer. Pero es el horror del sacrificio humano lo que Reyes destaca en el último verso con que cierra cruelmente el primer tiempo. Por eso, cuando en el quinto tiempo Ifigenia rechaza a Orestes y la maldición de su raza, y corre a refugiarse en el templo de la Diosa, es para afirmar:

*la lealtad del cuerpo me retendrá plantada
a los pies de Artemisa, donde renazco esclava.*

(p. 348)

Ifigenia no sólo elige la libertad; también elige la virginidad, los pechos inútiles, el vientre estéril. Y elige el cuchillo de sangre, el abrazo criminal con la víctima. Lo que Orestes quería era recobrar no sólo a la hermana perdida sino a la doncella que, devuelta al hogar, casaría para "dar los brotes nuevos/ a la familia en que naciste hembra" (p. 347). Pero Ifigenia elige a Artemisa. Al despedirla el Coro, con una brutalidad que marca de fuego el texto del poema se dirigirá a la protagonista, ya ausente en el templo, pero omnipresente en la meditación del Coro, para decirle, y definirla:

Alta señora cruel y pura:
compénsate a ti misma, incomparable;
acaríciate sola, inmaculada;
llora por ti, estéril;
ruborízate y ámate, fructífera;
asústate de ti, músculo y daga;
escoge el nombre que te guste
y llámate a ti misma como quieras:
ya abriste pausa en los destinos, donde
brinca la fuente de tu libertad.

(p. 349)

Ésa es, realmente, la Ifigenia cruel del título del poema.

VI

No sé si me pierdo un poco en estos análisis. Es difícil bajar a la zona más temblorosa de nuestros pudores y respetos.

(Oración, p. 4)

¿Qué tiene que ver esta Ifigenia machorra y asesina con el suave, el dulce, el reticente, el diplomático Reyes? Ese Reyes que en una semblanza agrídulce, Luis Cardoza y Aragón llama de "glacial Narciso" (*Homénaje*, p. 17). Leído como arqueología (y creo que el citado crítico ve más la arqueología que el poema en *Ifigenia cruel*), leído como tributo al espejismo clásico por parte de un apolillado gélido humanista, víctima de precoz senilidad bibliográfica, el poema dramático resultaría literalmente ilegible. Hasta es posible imaginar una puesta en escena de funérea reverencia neoclásica que convierta el grito, la blasfemia, el incesto y la criminalidad de Ifigenia en elegantes parlamentos de salón dieciochesco. Pero leído el poema como fue escrito por Reyes, como desgarrada confesión y feroz parodia (de México no del mundo clásico), como máscara y alegoría, *Ifigenia cruel* adquiere dimensiones únicas no sólo por lo que dice y Reyes revela en sus glosas, sino por lo que el texto dice pero el autocrítico calla, suprime, censura, enmascara, porque sólo ahora que es posible ver el rostro del exiliado que se oculta detrás de la máscara teatral de la heroína clásica, se empieza a descubrir que ese rostro también es máscara, de piel, que para ser bien descodificada hay que leer poro por poro, arruga por arruga, pigmento por pigmento. Detrás de la máscara de la exiliada, está la máscara

de la sacrificadora. ¿Qué rostro de Reyes se esconde detrás de esta otra máscara?

Tal vez sería más prudente dejar a futuros biógrafos la revelación de lo que la textura del poema expone de la textura del cuerpo del poeta. Es decir: mostrar qué biografemas (para usar la palabra cara a Haroldo de Campos) están incrustados en el texto de *Ifigenia cruel*. Para semejante tarea, nos falta hoy documentación. Sólo se puede anticipar un esbozo de lo que sería una lectura a contrapelo de este aspecto tantalizador de la obra. Para esto, hay que volver a repasar algunos documentos más explícitamente autobiográficos. Si en *Ifigenia*, Reyes se atrevió a trazar debajo de la máscara trágica la alegoría de exilio, en la *Oración del 9 de Febrero* la alegoría se convierte en documento. Al evocar, siete años después del poema, la muerte trágica del padre, explicará así su reacción pasiva:

También supe y quise elegir el camino de mi libertad, descuajando de mi corazón cualquier impulso de rencor o venganza, por legítimo que pareciera, antes de consentir en esclavizarme a la baja *vendetta*. Lo ignoré todo, huí de los que se decían testigos presenciales, e impuse silencio a los que querían pronunciar delante de mí el nombre del que hizo fuego. De paso, sé que me he cercenado voluntariamente una parte de mí mismo; sé que he perdido para siempre los resortes de la agresión y de la ambición. Pero hice como el que, picado de víbora, se corta el dedo de un machetazo. Los que sepan de estos dolores me entenderán muy bien (p. 8).

Como Ifigenia, al final del poema, Reyes elige la libertad y el exilio. Pero (y ésta es la gran diferencia) no para volver a su horrendo oficio de sacrificadora sino para eliminar en él los resortes de la agresión y de la ambición política. La imagen con que termina la cita (el dedo cortado de un machetazo) alude a la castración de una parte de la imagen viril heredada del padre, que Reyes aceptó como un mal menor. En esto, su elección parece opuesta a la de Ifigenia que no renuncia al cuchillo ritual. Pero, en realidad, Ifigenia también se ha castrado: convertirse en sacerdotisa de Artemisa implica una castración de su naturaleza femenina. Seguir siendo virgen es renunciar a un destino biológico que haría de sus pechos secos y su vientre estéril, los pechos y el vientre de una madre. La castración impuesta por la Diosa equivale a la castración que otra Diosa no menos exigente, la Revolución, ha impuesto a Reyes. Él mismo usa la palabra "mutilación" (p. 5) al referirse al trauma causado por el sacrificio de su padre.

Más complejo es otro aspecto de la figura de Ifigenia y que sólo encuentra un eco apagado en Reyes. Cuando en los comentarios al poema, Reyes define a Ifigenia como hija de Agamemnon y de Clitemnestra (p. 357),

no está dando sólo una obvia información didáctica: Ifigenia es, realmente, hija de ambos. Es decir: del padre que no vaciló en llevarla a la pira del sacrificio cuando la falta de vientos amenazaba en Aulide la expedición a Troya, y de la madre que será adúltera y asesina de su esposo. De ese tronco viene Ifigenia, de ese horror. Sus lealtades divididas dan al poema una dimensión casi monstruosa. En el primer verso con que se inicia la obra, Ifigenia define lapidariamente un origen que aunque desconoce en el detalle (ha perdido la memoria de su vida anterior), reconoce en su fatalidad:

Ay de mí, nazco sin madre.

(p. 317)

Y en el mismo monólogo se habrá de llamar: "grito que nadie lanzó" (*id.*). Por eso, cuando en la hermosa escena de la doble anagnórisis, el relato de Orestes le trae la revelación de la identidad, también le devuelve la memoria de aquel sacrificio fingido en Aulide. Ifigenia no sólo recobra su pasado, recobra esa madre para siempre perdida. Y no la recobra como la adúltera asesina que evoca Orestes (el matricida) en su delirio:

*eh mala hembra que muerta me persigues,
oh vergüenza de Micenas de oro,
eh baño ensangrentado en sangre del esposo!*

(p. 328)

La evocación del asesinato del padre, por la mujer adúltera y su amante, es todo lo que ocupa el delirio de Orestes. Cuando en la anagnórisis, relata a Ifigenia el destino criminal de su raza, la madre es recordada con este epíteto: "hembra matadora del macho" (p. 338), y el matricidio aparece elegantemente metamorfoseado de episodio de venería: "el cazador cazó a la madre adúltera" (p. 339). Hasta las Furias que llegan del fondo de la maldición familiar a perseguir al asesino son reducidas en su discurso a "la indignada caterva de mi madre" (*id.*). Ifigenia, en cambio, al evocar el episodio de Aulide, asume la defensa de Clitemnestra. Al hermano que la llama "Hija de Agamemnon" (p. 341) y que le recuerda que la madre habría de vengar en el padre, el proyectado sacrificio de la doncella, Ifigenia responde:

*Al fin es madre, Orestes;
y espera, en las edades de la hija,
que la fruta de nietos se le rinda.
Al fin es madre, Orestes, y prolonga
hasta la pubertad el gusto de mi cuna.*

*Al fin, en cada hora presentía
la cosecha de una caricia nueva;
porque es todo inquietudes y sorpresas
el logro minucioso de la hija.*

(p. 341)

El sentimiento maternal que le estaba prohibido por su castración ritual, aflora aquí, al identificarse Ifigenia con la madre. No es la adúltera, la perra asesina la que ella evoca, sino la otra: mi madre —porque es mi madre, Orestes (p. 343).

Sí, y al recordársele al hermano matricida, ella pone una distancia entre ambos, distancia que el decurso del poema no hará sino acentuar. Pero es en la evocación del discurso con que Clitemnestra inútilmente pide a Agamemnon que evite el sacrificio de Ifigenia, donde la protagonista se identifica dramáticamente con la madre. Ella, la asesina y asesinada habla por la voz de la hija, y habla ante el hijo asesino:

*Dijo: —"Me arrebataste a mi primer marido;
y, arrancándomelo de los pechos,
estrellaste a mi primer hijo contra el suelo.
Mi padre hizo la paz en los hermanos,
y fui casta y sobria en tu palacio.
Tres hijas y un hijo te he dado.
Te sales de tus tierras por ajenos agravios,
y, además de tu aposento vacío,
¿quieres que llore ahora la muerte de Ifigenia?
¿Y qué frente ofrecerás mañana
al beso de tus hijos sin hermana?
Que ceda Menelao a su hija Hermione:
suya es la ofensa, no son ciegos los dioses.
¡Oh mano que mandas de lejos!
¿Arrastrarás tu propia hija por los cabellos
hasta el ara de la Divina Cazadora,
y yo la seguiré, sin soltar sus vestidos,
hecha consternación de tus ejércitos?"*

(p. 345)

El desenlace de la evocación desplaza el tema de la madre al padre: Ifigenia se recuerda suplicando al implacable no la vida sino el cumplimiento de su destino de víctima. El texto es de sobria hermosura. El reproche y la obediencia filial, llevan a Ifigenia a la aceptación del sacrificio:

—“Yo la primera te he llamado padre;
tú la primera me llamaste hija;
gozosas nupcias prometiste un día,
y yo soñaba en acogerte, anciano,
entre próspera bulla de la prole.
Insano afán de navegar a tierras bárbaras
te hace dejar la tierra
donde cortan jacintos y rosas los que dio a luz mi madre.
Mas yo no debo amar demasiado la vida.
—¡Dispón, oh Calcas, de mi ración de sangre!”

(p. 346)

La intervención de Artemisa crea la peripecia que habrá de modificar el mito y permitir la obra de Reyes: la Diosa escoge la joven víctima y al arrebatarla del cuchillo de Calcas, la hace nacer de nuevo, hija suya ahora. La salvación cambia radicalmente el destino de Ifigenia: de prometida esposa (sueño de Clitemnestra) en vestal virgen; de víctima sacrificial (delirio de Agamemnon) en sacrificadora carnícera. Muere la doncella, simbólicamente, y renace la virgen cruel. Clitemnestra es abandonada a su destino de adúltera, asesina y víctima de la furia de su propio hijo, en tanto que Ifigenia encuentra en Táuride una nueva madre, un nuevo hado.

Al concluir la doble evocación, Orestes hace su propuesta: que regrese con él, que cumpla su destino de mujer micena. Es la orden de Apolo (el dios del Sol, recuérdese) pero Ifigenia ya pertenece al hemisferio oscuro de la luna, y rechaza la oferta. Reyes acota su discurso con estas palabras: “Recobrando su arrogancia perdida”; es decir: recuperando su máscara de sacrificadora del culto lunar:

¿Para que siga hirviendo en mis entrañas
la culpa de Micenas, y mi leche
críe dragones y amamante incestos;
y salgan maldiciones de mi techo
resecando los campos de labranza,
y a mi paso la peste se difunda,
mueran los toros y se esconda la luna?

¿En busca mía, para que conciba
nuevos horrores mi carne enemiga?
¿Para que aborten las madres a mi paso,
y para que, al olor de la nieta de Tántalo,
los frutos y las aguas huyan de mi contagio?

(p. 347)

Tres veces, en el curso de esta confrontación, Ifigenia se ha referido a sí misma con la imagen de la yegua acosada por su propia sombra. Las dos primeras, cuando todavía está bajo el hechizo de la evocación de Orestes y de su propio recuerdo la imagen dice literalmente:

*Huyo de mi recuerdo y de mi historia
como yegua que intenta salirse de su sombra.*

(p. 341)

*No me abandones, Diosa,
y permite que huya de mí
como yegua que intenta salirse de su sombra.*

(p. 343)

Pero la tercera vez, Ifigenia ya no duda y la imagen se modifica sustancialmente:

*Huiré de mí propia,
como yegua acosada que salta de su sombra.*

(p. 347)

Como yegua acosada, Ifigenia huirá de Orestes y de su destino de procreadora de una raza maldita, para refugiarse en el santuario virgen de la Diosa cruel.

Podría intentarse un paralelo simbólico entre el destino de Ifigenia, sacerdotisa de la diosa virgen, y el autor que en una de sus máscaras (la del humanista cuya vocación es casi religiosa) también es sacerdote de un culto que lo aleja de la realidad cotidiana y lo entrega, maniatado, al sacrificio ritual de la escritura. Pero el paralelo no puede ser muy preciso porque Reyes no renunció al matrimonio ni a la paternidad y su adhesión a los libros no excluía los placeres de la carne, como documenta con humor tan negro, su *Landrú*: el otro gran texto dramático que Reyes comenzó en Buenos Aires, 1929, poco antes de escribir la *Oración del 9 de Febrero*. Pero ésta es otra historia.

Sí, Reyes no puede ser visto en ninguna de sus máscaras, como sacerdotisa de Diana cazadora, el nombre por el que los romanos designaban a Artemisa. Pero si este lado del personaje se le escapa, hay en su mito familiar una figura que comparte algunos de los aspectos más originales de Ifigenia: su madre, doña Aurelia Ochoa de Reyes. Para encontrar el hilo que lleva de la una a la otra, hay que repasar un texto autobiográfico menos famoso que la *Oración* pero no menos revelador. Ya lo he citado aquí en otro contexto: *Parentalia* que Reyes escribe en 1946 y dedica a la memoria de su madre, como para reparar una increíble ausencia de la *Oración*. Si en ésta, la madre está completamente olvidada, como

si el general hubiera sido viudo y Reyes huérfano de madre, en *Parentalia* es la madre la figura central, en tanto que del padre hay apenas unas referencias curiosas.

Escrito cuando Reyes ya tiene casi sesenta años, *Parentalia* está libre de las furias y las penas que impregnan tanto *Ifigenia cruel* como la *Oración*: la herida de la muerte del padre ha cicatrizado definitivamente y las pocas alusiones al General son amenas: el padre quema un supuesto árbol genealógico que hacía descender a los Reyes, "naturalmente", de las Cruzadas (p. 82) para fomentar el espíritu liberal del muchacho que parecía enternecerse con los apócrifos cuarteles de nobleza (p. 83); el padre aparece no bajo la máscara trágica del general asesinado por la metralla, sino como un "Juan-que-ríe" del que el autor hereda el humor y la alegría (p. 86). El padre, en fin, es la fuente de la que mana todo lo que es solar, y apolíneo en él; ese padre, "rubio y zarco" (p. 80) cuya luz contrasta con la palidez de la madre.

A ésta dedica ahora Reyes un retrato detallado y en movimiento. Ya en la dedicatoria, es el "hada buena", la guía que él siente tan cerca aun después de muerta (p. 77). En el texto, y contrastando con la luz solar del padre, ella emite "rayos lunares, algo tristes" (p. 80), es la dueña del llanto y de cierta "delectación morosa en la tristeza" (p. 86), en tanto que al padre nunca lo vio llorar. (Una hermana mayor, María, sí lo vio una vez y lo recuerda ahora Reyes: cuando leía en los libros de historia la derrota ante los Estados Unidos y la "llegada de las tropas del Norte hasta nuestro Palacio Nacional", p. 86.)

Pero la tristeza y el llanto no convertían a la madre en Magdalena. Había otros rasgos de entereza que el hijo registra con ternura:

No fue una mujer plañidera, lejos de eso; pero, en la pareja, sólo ella representa para mí el don de lágrimas. El llanto, lo que por verdadero llanto se entiende, no era lo suyo. Apenas se le humedecían un poco las mejillas. Su misma lucidez la hacía humorística y zumbona. Su ternura no se consentía nunca ternezas excesivas. Y ni durante los últimos años, en que padeció tan cruel enfermedad, aceptaba la compasión.

Estaba cortada al modelo de la antigua "ama" castellana. Hacendosa, administradora, providente, señora del telar y el granero, iba de la cocina a las caballerizas con un trocico a lo indio, y por todas partes oíamos el tintineo de sus llaves como una presencia vigilante (...).

Su actividad era, a la vez, causa y efecto de una gran salud del espíritu. Se sentía, en su entereza, más bien, asociada con el hombre que no contrastada con el hombre. Sócrates, en la *Memorabilia*, llamó por eso —sin miedo a los groseros equívocos— "mujer varonil" a la esposa y madre sin tacha (...).

Era pulcra sin coquetería, durita, pequeña y nerviosa. La dolencia que nos la llevó tuvo que luchar con ella treinta años. No la abatió su

amarga y larguísima viudez, porque realizó el milagro de seguir viviendo para el esposo. Era muy brava: capaz de esperar a pie firme, y durante varios años, el regreso de Ulises —que andaba en sus combates— sin dejar enfriarse el hogar; capaz de seguir a su Campeador por las batallas, o de recogerlo ella misma en los hospitales de sangre. Para socorrerlo y acompañarlo, le aconteció cruzar montañas a caballo, con una criatura por nacer, propia hazaña de nuestras invictas soldaderas.

Desarmaba nuestras timideces pueriles con uno que otro grito que yo llamaría de madre espartana, a no ser porque lo sazónaba siempre el genio del chiste y del buen humor. Pero también, a la mexicana, le gustaba una que otra vez hurgar en sus dolores con cierta sabiduría resignada. Y yo hallo, en suma, que de su corazón al mío ha corrido siempre un común latido de sufrimiento (p. 87).

Esta mujer varonil, esta madre espartana, esta soldadera cuyo hombre era un general, está hecha de una tela que no era la de las madres dolorosas de entonces, víctimas de sus maridos y de sus hijos, mártires de la familia. En ella, la naturaleza de madre y la naturaleza de hembra compañera no eran incompatibles. Algo de una Ifigenia que hubiera regresado a Micenas, sin renunciar a su altivez y su arrogancia, había en ella. Por ese lado, Reyes podría haberse identificado con su heroína; por el lado de la piedad filial, el respeto a la madre, la entereza de carácter. Pero queda el otro lado: la sangrienta sacrificadora. Para alcanzarlo hay que leer un poco más en los textos. Volvamos a la *Oración*.

No todo es llanto e identificación con el padre sacrificado en ese texto terrible. Discreta pero firmemente, Reyes marca algunas discrepancias. El general era un padre lejano; Alfonso un hijo tardío, el noveno de una serie, nacido cuando el padre tenía más de cuarenta años. Lo primero que la *Oración* dice es que el padre era un ausente para el niño. Se había acostumbrado a imaginarlo más que a verlo; había aceptado recibir cartas que redactaban sus secretarios; lo veía sólo de vacaciones o en cortas temporadas (p. 1). Esas presencias compensaban la constante ausencia porque (dice piadosamente el hijo): "Junto a él no se deseaba más que estar a su lado" (p. 2). La ausencia no enmascaraba diferencias:

hasta mi curiosidad literaria encontraba pasto en la compañía de mi padre. Él vivía en Monterrey, ciudad de provincia. Yo vivía en México, la capital. Él me llevaba más de cuarenta años, y se había formado en el romanticismo tardío de nuestra América. Él era soldado y gobernante. Yo iba para literato. Nada de eso obstaba. Mientras en México mis hermanos mayores, universitarios criados en una atmósfera intelectual, sentían venir con recelo las novedades de la poesía, yo, de vacaciones, en Monterrey, me encontraba a mi padre leyendo

con entusiasmo los *Cantos de vida y esperanza* de Rubén Darío, que acababan de aparecer.

Con todo, yo me había hecho ya a la ausencia de mi padre, y hasta había aprendido a recorrerlo de lejos como se hojea con la mente un libro que se conoce de memoria. Me bastaba saber que en alguna parte de la tierra latía aquel corazón en que mi pobreza moral —mejor dicho, mi melancolía— se respaldaba y se confortaba (p. 2).

Un episodio proustiano que Reyes relata a continuación pone al descubierto precisamente lo que el novelista francés llamaba “las intermitencias del corazón”. Una vez que llega a Monterrey a pasar las vacaciones, se despierta a la mañana siguiente y antes de comprender que ya está en casa del padre, le invade el alma “un vago resabio de tristeza”, como si le costara esfuerzo volver a empezar la vida. Usando entonces del mecanismo mágico que mitigó siempre la ausencia, apela a la imaginación:

Consuélate —me dijo. Acuérdate que, después de todo, allá en Monterrey, te queda algo sólido y definitivo: Tu casa, tu familia, tu padre. Casi al mismo tiempo me di cuenta de que en aquel preciso instante yo me encontraba ya pisando mi suelo definitivo, que estaba yo en mi casa, entre los míos, y bajo el techo de mis padres (p. 3).

Como Marcel Proust que al regresar al Hotel de Balbec donde solía pasar vacaciones con la abuela y al ir a desatarse los zapatos, se descubre solo y sin protección, y entonces llora realmente la muerte de la abuela, el joven Reyes descubre en el laberinto horrible de la conciencia, la soledad en que vivía en México, al despertar ajeno y solo en la casa paterna. También descubre lo que era el padre para él: no una presencia sino una ausencia mágica, “un supremo recurso” contra la soledad, “como esa arma vigilante que el hombre de campo cuelga a su cabeza aunque prefiera no usarla nunca” (p. 4). Por eso la muerte del padre es vivida como una mutilación: la de esa arma mágica que el ausente había dejado, invisible, para protegerlo.

Perdido el padre, mutilado el hijo, la única forma de salvar el fantasma fue interiorizarlo. Reyes estaba tan acostumbrado a sentirlo cerca cuando estaba lejos, a consultarlo interiormente (“hojearlo”, dice con inmejorable metáfora), que la ausencia se anula. Es decir: Reyes descubrió lo que una vez dijo lapidariamente Bernard Shaw: que la gente que queremos no se muere sino al morir nosotros. Pero el general Reyes que ahora podía hojear el hijo no era el mismo. Tampoco Reyes era el mismo de antes.

Logré traerlo junto a mí a modo de atmósfera, de aura. Aprendí a preguntarle y a recibir sus respuestas. A consultarle todo. Poco a poco

tímidamente, lo enseñé a aceptar mis objeciones, —aquellas que nunca han salido de mis labios pero que algunos de mis amigos han descubierto por el conocimiento que tienen de mí mismo. Entre mi padre y yo, ciertas diferencias nunca formuladas, pero adivinadas por ambos como una temerosa y tierna inquietud, fueron derivando hacia el acuerdo más liso y llano. El proceso duró varios años, y me acompañó por viajes y climas extranjeros. Al fin llegamos los dos a una compenetración suficiente (p. 5).

El proceso descrito por Reyes, esa interiorización tan completa del padre en el hijo que hace posible un diálogo que no existió así en la vida real, es asimilado por él mismo a una “absorción completa y —si la palabra no fuera tan odiosa— la digestión completa” (p. 6). Es aquí donde reaparece Ifigenia. Porque así como Ifigenia no pudo condonar el lado adúltero y criminal de su madre, tampoco Reyes pudo asociarse a la carrera política de su padre. Su negativa a quedarse en México era una negativa a recoger una herencia teñida de sangre. Pero así como Ifigenia no renegó de su madre sino que la interiorizó y, a su manera, al negarse a volver a Micenas y al aceptar otro destino como sacrificadora de Artemisa, colaboró en la venganza de Clitemnestra, fue más despiadada y cruel que su padre que aceptaba sacrificarla, o su hermano Orestes que asumió su destino de matricida. Ifigenia no sólo se niega a volver a la patria, se niega a recoger la herencia, Reyes también se niega. Al interiorizar la imagen del padre, desaparece el General que muere en una aventura romántica y contra revolucionaria y sólo queda la figura tutelar, con la que el hijo puede dialogar a la distancia y con la que hasta puede compartir discrepancias.

Pero todavía queda Orestes.

VII

¿Dónde estará (pregunto) el mexicano?
¿Contemplará con el horror de Edipo
Ante la extraña Esfinge, el Arquetipo
Inmóvil de la Cara o de la Mano?

JORGE LUIS BORGES,
“In Memoriam A.R.” (1959)

Sí, Orestes. Hasta cierto punto es un doble de Ifigenia. Pero un doble invertido: en tanto Ifigenia escoge el exilio y la libertad, Orestes asume hasta sus últimas consecuencias la maldición de la raza, venga a su padre asesinado, asesinando a su propia madre; viene a Táuride a llevarse a Ifigenia para continuar así el destino familiar. Es sordo a las

razones de Clitemnestra: sólo ve en ella la madre adúltera y sacrificadora del padre. Pero esa diferencia de destino no borra la semejanza: cada uno es reflexión en el espejo familiar del otro. Lo dice Orestes cuando comienza la anagnórisis: "entre los ojos de la carnicera, me sorprende el halago de una mirada rubia" (p. 332). Es la mirada del padre común (y del padre de Reyes, de paso). Lo reitera Ifigenia, cuando la memoria se despierta y siente las palabras de Orestes como un ariete que quiebra la puerta sorda de su amnesia; ella será la que invoque la marca familiar que se duplica en ambos cuerpos: "ese lunar que hay en tu cuello, / gemelo -mira-, / gemelo del lunar que hay en mi hombro" (p. 334).

Pero Orestes no es sólo el doble: es también el hermano, la mitad viril que llega a arrebatar, a conquistar, a llevarse la presa. Con la metáfora de la puerta que quiebra con sus palabras (p. 335) enmascara Reyes el asalto viril del hermano a la amnesia en que está envuelta, como en una tela protectora, Ifigenia. El Coro lo subraya con la vieja sabiduría de la tragedia:

*Dos animales de la misma cría
no se juntan mejor. Uno conduce,
y la otra le sigue -antes tan fiera.
Manda el varón, y al fin es hembra ella.*

*Pero ¿esas miradas que se hunden
la una en la otra, como el propio elemento?
Y la gota negra de aquel cuello
resbala aquí, camino de este seno.*

*Un mismo arte de naturaleza
concertó los dos sonos de gargantas...*

(p. 334)

En otro momento, cuando la amnesia cede y la inundación de la memoria anega completamente a Ifigenia, Orestes le dirá, con su metáfora de gravidez: "Hínchate de recuerdos" (p. 341). Una vez más, la voz viril del hermano la impregna. En la réplica de Ifigenia, la voz de la carne se oye:

*Orestes, soy tu hermana sin remedio,
y en el torrente de la carne siento
latir la maldición de Tántalo.*

(p. 342)

Un golpe de ternura la domina: y en el hermano reconoce la sombra del padre:

*¡Ay hermano de lágrimas, crecido
entre la palidez y el sobresalto!
¡Déjame, al menos, que te mire y palpe,
oh desvaída sombra de mi padre!*

(id.)

La mujer arisca que había horrorizado al Coro, la virgen atleta, de rodillas duras, de secos senos y vientre donde sólo se cría la noche, aparece transformada por la anagnórisis. El Coro habrá de detallar la metamorfosis:

*Entran los ojos en los ojos. Andan
tentándose las manos con las manos.
Y en la arena, la huella de la hermana
acomoda a la huella del hermano.*

(id.)

El cambio no dura: Ifigenia habrá de rechazar la herencia, elegirá la libertad y el exilio, asumirá su destino de sacrificadora de una deidad implacable, en tanto que Orestes regresará a Micenas con las manos vacías. La inversión de la pareja queda restaurada: en tanto que la una apunta hacia afuera, el otro apunta hacia adentro. Mientras Ifigenia sigue virgen su esclavitud divina, Orestes regresa acompañado por Pílates, su mentor, y su amante. Es a él, a quien increpará Orestes, al comienzo de la anagnórisis:

*Pero tú, filósofo en cuyos brazos descanso,
¿me enseñaste acaso a concebir mujeres
como la Quimera, con garras y crestas y fauces,
o sacerdotisas mezcladas de leonas?*

(p. 333)

Esta imagen fulgurante, de la mujer carnicera, la Quimera mitológica -que insinúa una causa sexual para la misoginia del hijo-, será al fin la que se imponga en la memoria del lector sino en la memoria de Orestes. Lo paradójico es que sea a esta gorgona, esta esfinge ávida de sangre inocente, a la que Reyes haya confiado el papel de redentora de la raza. En los comentarios al poema lo dice explícitamente: "Es más digna ella que aquel colérico armado de cuchillo. Además de que me inclino a creer que lo femenino eterno -molde de descendencias- es más apto para este milagro cosmogónico de las depuraciones que no el elemento masculino" (p. 357). ¿Lectura injustificada, necesidad del autor de atenuar en la crítica lo que el poema grita a los cuatro vientos, o ceguera normal en todo poeta a quien le está revelado (como ha dicho

Borges) el argumento del poema pero no su sentido? No sé. Lo que sí sé es que *Ifigenia cruel* sería una obra mucho menos rica si el comentario y las advertencias del autor (o de los críticos) consiguieran agotarla.

Una última observación sobre las máscaras trágicas. Decir que Reyes asume la máscara de Ifigenia es una simplificación didáctica. Como todo autor dramático, Reyes asume todas las máscaras del poema y es la heroína pero es también Orestes, el matricida, y Píldes, el silencioso (dice una sola palabra: "No", p. 334), el voluble Toas y el angustiado Coro, el Pastor que relata y hasta la Mano invisible que divide la materia trágica en tiempos, que acota las acciones y distribuye los espacios. El texto entero es la máscara de Reyes, máscara plural, polifónica, infinita, a través de la cual se proyectan las voces de un diálogo que está situado en una Grecia falsa y un México verdadero, en un espacio ausente y presente en que la muerte trágica del general Reyes, y la madre soldadera que galopa con un hijo en las entrañas, y el hermano Bernardo que se queda para vengar (como Orestes) la muerte del padre a manos de la *matria*, asesina y adúltera, y el propio autor, el hijo, que huye de la maldición de su raza, coexisten en el verso por el milagro de la palabra.

Yale University

De *Vuelta* (México), N° 67, junio de 1982, pp. 6-18.

LA NOVELA BRASILEÑA

LA OTRA MITAD

AUNQUE BRASIL ocupa prácticamente media América Latina, la literatura brasileña es casi desconocida en el resto del continente hispánico. La aparente semejanza de las lenguas, cuyo tronco común es indiscutible, enmascara una dificultad práctica de lectura que acaba por desanimar a los hispanohablantes. En esto, los brasileños son mucho más activos. No es extraño ver libros en español en las mejores bibliotecas particulares del Brasil. En cambio, es casi una señal de esnobismo, ver un libro brasileño en la biblioteca de un escritor hispanoamericano. Pasa aquí algo similar a lo que también revela un análisis profundo de la geografía cultural de América del Sur: Brasil y América Latina se dan la espalda. En vez de estar unidos por los grandes ríos, por la selva, por esa tierra de nadie que es el corazón compartido de todo el continente, ambos grupos vecinos se desconocen y miran obsesivamente a las metrópolis culturales del hemisferio norte.

Por eso, y para remediar en una parte pequeña tal suicida aislamiento, *Mundo Nuevo*, que ha buscado siempre incorporar temas brasileños a sus páginas, presenta hoy un breve panorama de la narrativa del Brasil actual. Es apenas una guía, forzosamente parcial e incompleta, pero que pretende aportar algunos elementos de juicio y algunos textos significativos. Parece muy revelador, por ejemplo, que de los principales novelistas que se discuten en el panorama general sólo hay ediciones en español de tres: Graciliano Ramos, Lins do Rego, Jorge Amado, publicados incompletamente por algunas casas rioplatenses. De Guimarães Rosa (aunque parezca increíble cuando se piensa que ya está traducido en Alemania, en Italia, en Francia, en Estados Unidos) sólo se conocen en Hispanoamérica algunos pocos cuentos dispersos en revistas (casi todas rioplatenses también). Felizmente, Seix Barral, de Barcelona, anuncia ahora varios volúmenes de su obra, incluso una traducción de su novela *Grande Sertão: Veredas*. De Clarice Lispector no hay prácticamente nada. Esta situación es doblemente injusta: para

De *Mundo Nuevo* (París), N° 6, diciembre de 1966, pp. 5-14.

los autores brasileños que son desconocidos por sus propios vecinos; para el lector hispanoamericano que se priva del acceso a un mundo fabuloso, a la vez tan parecido y tan distinto del suyo propio.

Con este conjunto de textos sobre la narrativa brasileña actual y algunos de sus principales creadores, *Mundo Nuevo* quiere reparar hasta cierto punto una injusticia. Pero quiere, sobre todo, facilitar el acceso a una ficción verdaderamente creadora.

HACIA UNA DICCIÓN NACIONAL

El crítico vienés que llamó al Brasil "El País del Futuro" estaba acuñando algo más que un lema para el chauvinismo brasileño o un pretexto para la más obvia réplica: siempre será un País del Futuro. En Brasil, el *amanhá* está tan profundamente grabado en el carácter nacional como el *mañana* en el resto de América Latina. Sin embargo, la frase de Stefan Zweig implica una verdad simple aunque elusiva: Brasil como unidad coherente, no existe, todavía. Políticamente existe desde que el Grito de Ipiranga (1822) lo liberó del dominio portugués. (Aunque D. Pedro, que proclamó la independencia, era el hijo y heredero del Rey de Portugal.) Como país libre, Brasil ha existido ya durante casi un siglo y medio, pero como una unidad nacional y cultural es aún País del Futuro. Por eso, suponer que exista algo que se pueda llamar la novela brasileña, es suponer demasiado. Hay novelas brasileñas pero no hay nada que sea *la* novela brasileña.

Debido a las vastas diferencias naturales entre la selva amazónica y el desierto del Nordeste, las áridas mesetas de Minas Gerais y la blanda, sensual, costa de Río de Janeiro, los húmedos bosques de Santa Catarina y los templados espacios abiertos de Rio Grande do Sul, el Brasil abarca una enorme variedad de culturas. Los microcosmos que forman ese macrocosmos están reflejados brillantemente en sus novelas. Como los novelistas norteamericanos del siglo pasado, los brasileños de hoy no pueden evitar ser regionalistas en sus escritos. Por esta razón, esa abarcadora novela brasileña, prototipo y paradigma de un género nacional, existe tan poco como "la novela norteamericana".

Los críticos literarios brasileños han señalado los contrastes más obvios entre la ficción escrita en el Nordeste —tierra trágica de desiertos y hambre, de rebelión épica y sangrienta— y la ficción del Sur: esa región de *gauchos*, tan similar en muchos aspectos al Oeste norteamericano o a las llanuras rioplatenses. También han discutido las diferencias que hay entre los novelistas introspectivos de Minas Gerais y los más brillantes y extrovertidos de los grandes puertos del Atlántico. Pero es tan erróneo considerar la literatura brasileña sólo en términos de

un mapa literario del país como lo es hablar sólo de la escuela de novelistas sureños o del grupo "internacional" de Nueva York al escribir sobre la novela estadounidense de hoy. Aunque este enfoque tiene algún mérito, se basa en ciertos presupuestos erróneos. Parece implicar que la novela en Brasil está sólo condicionada por el medio, que sus novelistas están escribiendo sólo dentro de los esquemas del realismo, que la novela en una palabra es una forma documental. Hace veinte o treinta años estos puntos de vista eran aceptados por la crítica brasileña, como lo eran también en el resto de América Latina. El impacto de la Naturaleza sobre el Hombre en el vasto continente, el descubrimiento del compromiso político por la escuela de existencialistas franceses, y las teorías del realismo socialista que difundía la Unión Soviética eran discutidos y anchamente aceptados en casi toda América Latina. No sólo en Brasil sino también en México y Argentina, en Ecuador y Cuba, los escritores estaban dedicados a levantar el inventario de sus patrias, describiendo ríos y montañas, denunciando a las oligarquías locales y el omnipresente (aunque no siempre visible) imperialismo norteamericano. En ese período, se escribían novelas para mostrar el destino de los indios del Altiplano o la pavorosa miseria de los explosivos suburbios de Caracas. Muy pocos de esos novelistas latinoamericanos estaban entonces comprometidos con la realidad. Rara vez escribían sobre hombres aunque escribían sobre el Hombre. Si bien su propósito era el realismo documental, los libros que producían solían ser ejercicios muy estilizados de descripción abstracta de la realidad, panfletos apenas disfrazados de novelas, piadosos libelos.

El movimiento regionalista de los años veinte se desarrolló en el Brasil contra el fondo del extremo academismo de una literatura que todavía dependía de Europa. El movimiento había empezado un poco antes y, aunque parezca paradójico, tenía su origen en un grupo de escritores que sintieron la necesidad de cortar todos los vínculos con la dicción y la retórica portuguesa. Para conseguirlo, se volvieron hacia Francia e Italia. La Semana de Arte Moderna que se desarrolló en julio de 1922, en São Paulo, produjo un tremendo impacto en la vida cultural de la nación entera y marcó el comienzo de una ola de renovación de muy importantes consecuencias. El grupo fue bautizado en Brasil de "Movimiento Modernista" y no debe ser confundido con el modernismo hispanoamericano, creado unos cuarenta años antes por Rubén Darío y otros poetas latinoamericanos, bajo la influencia de la poesía simbolista francesa y de la pintura prerrafaelista británica.

Aunque muy claramente inspirada en el futurismo italiano y en otros ismos europeos, la Semana de Arte Moderna se orientó hacia el descubrimiento creador del Brasil. El contacto y la imitación de

Marinetti y Dadá y los superrealistas, llevó a los escritores brasileños (en forma algo inesperada) a una búsqueda de las esencias del Brasil. Mário de Andrade (1893-1945), un poeta y crítico de ideas muy personales, fue uno de los jefes del movimiento. Él fue de los primeros en ver los peligros del regionalismo y en señalar la urgencia de un redescubrimiento del Brasil. Su única novela, *Macunaíma* (1928), tiene el deliberado propósito de construir una narración poética basada en todo el folklore brasileño y de explorar las posibilidades de una lengua realmente brasileña, tan distinta de la portuguesa como la norteamericana lo es de la inglesa. Como novela, *Macunaíma* es un hermoso fracaso. Demasiado incoherente, oscura y episódica, demasiado laxamente entretejida, tiene muchos de los defectos de una obra experimental como *Ulysses* y pocas de sus deslumbrantes virtudes. Como acontecimiento señero, sin embargo, *Macunaíma* resulta insuperable. Señaló, al comienzo mismo del movimiento modernista, dos verdades muy importantes: el realismo documental es un punto muerto para la novela; el lenguaje es el primero y más crítico problema que enfrenta el novelista. A través de *Macunaíma*, el holgazán antihéroe de su novela (*Qué preguiça*, Qué pereza, es su lema, y hasta cierto punto un lema nacional), Mário de Andrade mostró que la novela no necesita ser un mero registro de la realidad y debe ser una creación mitopoética. Concentrándose más en el lenguaje que en la fábula o los personajes, De Andrade demostró estar ocupándose primero de las cosas primeras. Desgraciadamente, *Macunaíma* nunca consigue ser más que un experimento, admirablemente lúcido y poético.

Desde muchos puntos de vista, ese intento realizado en Brasil a fines de los años veinte puede ser comparado con el que ensaya Jorge Luis Borges en Buenos Aires durante el mismo período. Sus cuentos, deliberadamente presentados como *Ficciones*, enfatizaban entonces, como lo había hecho *Macunaíma*, las cualidades mitopoéticas de la imaginación narrativa y revelaban la urgencia de romper con una tradición muerta para poder crear un lenguaje verdaderamente latinoamericano. Aunque Borges tuvo éxito en sus experimentos y se convirtió en el jefe de un pequeño grupo de escritores que se reunían en torno a la revista *Sur*, la principal línea de la ficción argentina continuó hasta hace relativamente poco una tendencia más realista y documental. Mário de Andrade alcanzó la misma clase de resultado al modificar la perspectiva literaria del Brasil: fue el suyo asimismo un éxito minoritario. Indicó el camino cierto pero (aparentemente) no pudo ir más allá. En 1926, un nuevo movimiento ya se había desarrollado como reacción polémica contra los modernistas de São Paulo. Un énfasis

nuevo y renovado sobre el regionalismo marcó el grupo del Nordeste que vino a desafiar a los paulistas.

EL REGIONALISMO: UN CALLEJÓN SIN SALIDA

El punto de partida del contramovimiento fue el Primeiro Congresso de Regionalistas do Nordeste que tuvo lugar en Recife, en 1926. Si São Paulo representa el Brasil dinámico y moderno de hoy, el Nordeste en los años veinte representaba el Brasil que estaba dejando atrás la nueva industrialización. Era ésta una región de economía obsoleta, basada en la caña de azúcar, el decadente mundo feudal de los herederos de grandes propietarios de esclavos, y de la sociedad marginal de los pobres *retirantes*, emigrantes internos que huían periódicamente del árido interior. En muchos aspectos, esa tierra combinaba las duras realidades y las pesadillescas visiones que eran tan familiares a los lectores de Sherwood Anderson, William Faulkner o John Steinbeck. Sólo que el contexto nordestino es aún más duro y trágico.

Inspirado por hombres como el sociólogo Gilberto Freyre (nacido en 1900), el Congreso de Regionalistas Nordestinos marcó el comienzo de un importante movimiento literario; sirvió para colocar el Nordeste en el mapa de la ficción brasileña. Lo hizo con una vitalidad y esplendor tales que se llegó a olvidar el hecho de que la novela del Nordeste no es la novela brasileña entera. Uno de los clásicos de la sociología brasileña, *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, escrito en 1902, ya había explorado las vastas posibilidades épicas de esa región del Brasil; en *Casa-Grande e Senzala*, Freyre había agregado, en 1933, a la visión poética de Da Cunha su propia visión, amplia y minuciosa, de un pasado feudal decadente.

A partir de escritores como José Américo de Almeida (cuya *A Bagaceira*, 1928, es una obra precursora) y Raquel de Queiroz (que antes de cumplir los veinte escribió *O Quinze*, un documento clásico y sobrio sobre los *retirantes* del año 1915, publicado en 1930), los novelistas del Nordeste, incluyendo a Graciliano Ramos, José Lins do Rego y Jorge Amado, pronto alcanzaron fama en todo el Brasil. De estos novelistas, sólo Jorge Amado tuvo eco internacional. Simpatizante del jefe comunista Luis Carlos Prestes (cuya biografía escribió), Amado fue ampliamente traducido en los países socialistas. También alcanzó el éxito en los Estados Unidos: uno de sus libros *Gabriela, Cravo e Canela* (1958), fue la primera novela latinoamericana en convertirse en *best-seller* allí. La edición norteamericana, publicada en 1962, fue reseñada en la primera página de la sección bibliográfica del *New York Times*. Hace poco,

Rayuela, del argentino Julio Cortázar, una obra mucho más sutil e infinitamente más creadora, también fue reseñada en el mismo lugar.

A pesar de este éxito internacional, que salta las barreras ideológicas, Amado (nacido en 1912) no es considerado, sin embargo, por los críticos brasileños como el igual de Lins do Rego o de Graciliano Ramos. Las razones son obvias. Aunque es un narrador nato y un escritor de gran encanto, hasta hace muy poco era uno de los más sinceros continuadores de las estériles teorías del realismo socialista. Sus primeros libros (sobre todo los del ciclo del *ciclo del Cacaú*) son meros panfletos, aquí y allá aliviados por descripciones gráficas y hasta pornográficas de la vida en las plantaciones del Nordeste o en los suburbios ciudadanos. *Jubiabá*, que apareció en 1935, es una novela extravagante, una suerte de *suite grand-guignolesca* de horrores, presentada como un documento sobre la situación social de Bahía y sus alrededores, durante los años treinta. A partir de 1956, cuando los soviéticos declararon oficialmente el deshielo en las restricciones puestas a la literatura, Amado se sintió libre de escribir novelas en una vena puramente narrativa. *Gabriela* es tal vez la mejor: los personajes viven, el color local es brillante, y Gabriela un encanto. Pero sus limitaciones como novela son evidentes. Nunca penetra más allá de la superficie; el lenguaje, aunque adecuado, es rara vez creador. Amado, como O'Hara en los Estados Unidos, o Maugham en Inglaterra, es un maestro de lo obvio, de lo típico, de lo superfluo.

Más interesante es el caso de Lins do Rego (1901-1957). Él también se inició con un ciclo de novelas, sobre la cultura de la caña de azúcar, pero su enfoque es completamente distinto del de Amado. Lins do Rego no escribió con un molde marxista en la mano, sino que extrajo sus novelas de su experiencia de muchacho nacido y educado en los ingenios azucareros. Era hijo de los dueños; lo que escribió en una prosa rica, caótica e indisciplinada fue su propia búsqueda del tiempo perdido. Como *Don Segundo Sombra* (1926), la obra maestra del argentino Ricardo Güiraldes, sus libros están llenos de la nostalgia de la memoria. Lins do Rego tenía una visión menos poética pero más abarcadora que la de Güiraldes. Escribió con brío y con emoción, y revelando un compromiso muy personal con las ásperas realidades del Nordeste. Su molde era la obra de su maestro, Gilberto Freyre, a cuyas encantadoras teorías y observaciones sumó su propia experiencia, enriquecida por el contacto literario (en Alagoas, durante los años de su formación) de gente como Raquel de Queiroz y Graciliano Ramos.

Más tarde, el éxito de sus novelas y una larga residencia en Río de Janeiro atenuaron el calor e inmediatez de su crónica. Mientras vivía en Río completó, entre otras, tres de sus más ambiciosas novelas: *Pedra Bonita* (1938), *Fogo Morto* (1943), y *Cangaceiros* (1953). Escribiendo

ahora desde un punto de vista puramente narrativo y no a partir de sus recuerdos del mundo de la caña de azúcar, Lins do Rego demostró sus limitaciones como novelista. Sólo la primera de estas novelas es realmente una sólida obra. Esa crónica ficticia de una rebelión mística en los desiertos del Nordeste, encendida por un fanático que pretende ser un nuevo Cristo (y tal vez él mismo lo cree), está presentada a través de los ojos de un muchacho, Antonio Bento, descendiente del fanático. La historia se desarrolla en dos niveles del tiempo —uno presente, el otro remoto— que acaban por fundirse al final de la novela. El punto de vista elegido es a la vez distante e inmediato.

Lins do Rego no tenía la capacidad de creación necesaria para llevar a cabo totalmente su ambición; las dos últimas novelas importantes que escribió así lo demuestran. En tanto que *Fogo Morto* está a menudo salvada por el vigor de ciertos personajes, como el capitán Vittorino Carneiro da Cunha, *Cangaceiros* se apoya demasiado en la atracción que ya tiene el tema mismo: esos coloridos bandoleros del desierto nordestino. En un rápido balance, las limitaciones de Lins do Rego como novelista no obliteran sin embargo sus aciertos. En muchos aspectos se estaba moviendo por el camino cierto. Había descubierto que las novelas documentales dependen de una transcripción imaginativa del lenguaje tal como se le habla realmente. Desde São Paulo, Mário de Andrade había luchado sin descanso por liberar al portugués del Brasil de la dicción y la gramática de la vieja metrópoli. (En la América hispánica, la batalla principal había sido ganada, felizmente, hacia mediados del siglo XIX.) Aunque Lins do Rego se opuso a muchas de las influencias europeas que impregnaban el movimiento modernista, compartía con De Andrade la preocupación por el lenguaje hablado en el Brasil. En tanto que el propósito de éste era realmente reemplazar una retórica anticuada por una nueva, Lins do Rego da a veces la impresión de que sólo quisiera eliminar todo tipo de retórica. En sus novelas, que se caracterizan por una gran libertad de expresión, él intentó transcribir el "verdadero" lenguaje de los personajes. Lo que le faltó fue la necesaria disciplina para mantener el lenguaje hablado en un nivel creador. Debido a su esfuerzo por ser fiel a las palabras y sonidos realmente usados por la gente, a menudo se convirtió en literal, monótono, y antigramatical hasta un punto inaguantable. El resultado de su esfuerzo justificó muchas veces las acusaciones de algunos de sus críticos de que escribía muy mal.

Hasta cierto punto, Amado y Lins do Rego no se preocuparon realmente por escribir bien y descansaron, incluso demasiado, en su intuición de cuentistas natos. Entre los novelistas nordestinos, el que realmente se preocupó por escribir bien fue el autor que la mayor par-

te de los críticos saludan como el mejor del período: Graciliano Ramos (1892-1953). Ramos fue tan marginal en su puesto de empleado público en alguna región perdida del Nordeste como el Nordeste mismo es marginal al Brasil moderno. Un introvertido, tímido hasta el extremo del silencio total, Ramos manifestó su reticencia hasta en la demora en publicar su primer libro. Tenía ya cuarenta y un años cuando *Caetés* apareció en 1933. Había aprendido a leer recién a los nueve años; su educación fue muy azarosa. Durante sus primeros años, estuvo bajo la influencia de Gorki y de algunos maestros del idioma portugués, como el novelista Eça de Queiroz y los brasileños Euclides da Cunha y Raul Pompéia.

Algunos críticos han proclamado a *Vidas Sêcas* (1937) su obra maestra y una obra maestra de la novela regional. El juicio es discutible pero, aun si no se la considera como tal, es un libro importante y tal vez el mejor de los suyos —aunque muchos prefieren su autobiográfica *Infancia* (1945). *Vidas Sêcas*, describe la odisea de una familia del *sertão* nordestino y está escrita en un estilo escueto y económico. Cada uno de sus capítulos es autónomo (fueron publicados originariamente como cuentos), y toda la estructura de la novela revela una gran preocupación por la forma y el estilo. Aunque en este libro Graciliano Ramos evita todo análisis psicológico (había abusado del género en una novela anterior, *Angustia*, 1936), consigue revelar, más por implicación que por afirmación directa, la vida interior de sus desposeídos personajes a través de su relación con el medio y con los animales que los rodean. El sol, un perro, y una sombra son personajes tan legítimos de su relato como los seres humanos.

Ramos era un hombre silencioso, y *Vidas Sêcas* es un libro silencioso, del tipo de obra que necesita ser releída para revelarse enteramente. Con la perspectiva de casi tres décadas, es fácil descubrir que falla precisamente por lo que parecieron ser sus virtudes cuando fue publicada en los años treinta. En un período en que los libros, tan vitales de Amado, y las laxamente construidas pero apasionantes novelas de Lins do Rego eran *best-sellers* en todo el Brasil, *Vidas Sêcas* era una lección de austeridad, de observación profunda, de actitudes antiheroicas frente a una realidad dura y cruda. Desde entonces, nuevas fuerzas literarias han transformado a Graciliano Ramos en un maestro respetado pero no muy influyente. Cierta vez Lins do Rego lo llamó "Mestre Graciliano". El título era merecido, pero en esos últimos diez años los novelistas brasileños han descubierto otro maestro: João Guimarães Rosa. Paradójicamente, su primer libro fue publicado el mismo año que *Vidas Sêcas*, pero, en vez de cerrar una corriente de creación, *Sagarana* (así se llama) abrió una nueva.

MESTRE GUIMARÃES

El problema del regionalismo, tal como fue discutido en los años veinte y treinta en América Latina es un problema falso. Entonces fue presentado más como problema geográfico que literario. Desde un punto de vista estrictamente literario, todas las novelas son regionales ya que pertenecen a una determinada área lingüística. Por ejemplo, la primera novela moderna, el *Quijote*, trata de un caballero imaginario que vive en una perdida región del imperio español; *Madame Bovary* presenta a una señora francesa que sueña despierta y ha leído demasiadas novelas románticas en su sórdida ciudad de provincias; y *Los hermanos Karamazov* se refiere a un conjunto de borrachos, inflamados a veces por pensamientos místicos, que habitan un pueblecito de Rusia. Pero no sólo las así llamadas novelas realistas están estrictamente localizadas por el lenguaje y la visión del mundo que ese lenguaje implica. También las novelas fantásticas son regionales en este sentido. *Los viajes de Gulliver* están tan nacionalmente enraizados en la prosa neoclásica del siglo XVIII como lo está *Candide*, aunque sus distintas visiones del mundo ponen de relieve distintos caracteres nacionales. *El proceso* y *El castillo*, de Kafka, abruman al lector con las más concretas minucias de la vida en la Europa Central durante la decadencia del imperio austro-húngaro, y están atravesadas por una noción de la culpa que proviene directamente del Viejo Testamento, tal como lo leían y lo interpretaban los judíos del *ghetto* de Praga. Cuando Borges escribe sobre héroes escandinavos o chinos o irlandeses está siempre escribiendo sobre una enorme biblioteca, llena de libros ingleses y situada en un suburbio cosmopolita del mundo: Buenos Aires. En verdad, literariamente, importa poco cuál es la situación geográfica de un escritor. Lo que realmente importa es la naturaleza de su enfoque de la realidad. Desde este punto de vista, algunos libros son más regionales que otros porque tienden a presentar sólo los aspectos típicos de un determinado lugar y ambiente, sólo el color local: jamás se mueven de la superficie que están presentando para describir lo que está debajo. Es esta diferencia de profundidad, y no la diferencia en el tema, lo que hace a Amado más regional que Ramos.

João Guimarães Rosa (nacido en 1908) ha logrado ser universal en su enfoque sin dejar de estar comprometido con su propio territorio. Hasta ahora ha publicado un libro de cuentos bastante cortos (*Primeiras Estorias*, 1962), dos de *nouvelles* (*Sagarana*, ya mencionado, y *Corpo de baile*, 1956) y una novela, lo que no parece mucho si se le compara con otros narradores de este tiempo. Hoy es considerado el más grande escritor brasileño vivo y uno de los primeros en América

Latina. Originariamente publicada en 1956, su única novela, *Grande Sertão: Veredas*, está escrita en forma de monólogo. El protagonista, Riobaldo, había sido bandido, o *jagunço*, como los llaman en el *sertão*; ahora es un honorable estanciero que empieza a envejecer. El monólogo —que procede casi sin pausa, aunque de tanto en tanto el relator se detiene a contestar alguna inaudible pregunta de un desconocido oyente— describe la vida de Riobaldo: vida llena de amor y aventuras. El oyente es un personaje más ambiguo aun que los interlocutores que utiliza, por ejemplo, Joseph Conrad en sus novelas. Sin embargo, es para él que el protagonista cuenta su cuento. Cada monólogo necesita un oyente hechizado (como el Viejo Marino, de Coleridge, sabía tan bien) porque su presencia justifica la actitud confesional e implica al mismo tiempo que hay un profundo secreto a punto de ser revelado. Riobaldo, es claro, tiene un secreto.

El monólogo del protagonista crea un mundo. Es el mundo del interior de Minas Gerais, una tierra alta y desértica que linda con el *sertão* del Nordeste, desierto mucho más pequeño y que ya ha sido explorado por los novelistas y sociólogos brasileños. Una vez me dijo Guimarães Rosa, con visible orgullo, que comparado con el *sertão* de Minas Gerais, el nordestino es sólo una franja no muy separada de la costa atlántica. El título de su novela, literalmente traducido, indica precisamente esa dimensión extraordinaria de la tierra minera: Gran Desierto: Pequeños Ríos. Comparado con la enormidad de Minas Gerais, este largo libro es apenas el registro de una pequeña excursión.

El mundo que Riobaldo evoca es violento; está lleno de traición y de ardientes rivalidades, de miseria y de explotación, y se desarrolla en un territorio atravesado por bandidos, políticos y un ejército implacable y venal. La narración se ubica en los últimos años del siglo pasado, pero el problema que Guimarães Rosa presenta está aún muy vivo, como lo demuestran los titulares de los periódicos brasileños. Al novelista no le interesan realmente los aspectos documentales del mundo sobre el que escribe. Como otros brillantes colegas de la ficción latinoamericana de hoy (Alejo Carpentier, de Cuba, y Julio Cortázar, de Argentina), el novelista brasileño no pasa por alto la miseria o la explotación que lo rodean, pero él sabe que la realidad cala más profundamente aún. Sus experiencias como médico rural y, más tarde, como médico del ejército lo familiarizaron no sólo con los hombres de la región sino también con su inagotable lenguaje. A través de la recreación artística de su lengua hablada, él consigue transmitir toda la realidad de esta tierra brutal y trágica. Su niñez estuvo dedicada a escuchar a los viejos contar increíbles historias de esos bandidos, crueles y sangrientos, que llenan el *sertão*: grotescos caballeros andantes de

una dudosa cruzada. En su juventud, viajó mucho a través del paisaje extraño, duro y hechicero de los Gerais, pasó mucho tiempo explorando las pequeñísimas poblaciones o recorriendo caminos que no llevaban a ningún lado: así se familiarizó con la escualidez y la miseria de este país tan rico. Su vida allí fue la búsqueda encarnizada de un lenguaje creador para contar todo esto.

A través de una técnica y de una sensibilidad que fueron moldeadas por la novela experimental de los veinte y los treinta (sus deudas con Joyce, Proust, Mann, Faulkner y Sartre, son obvias), Guimarães Rosa logra, en *Grande Sertão: Veredas*, jugar con el tiempo y con el espacio, telescopa hábilmente sucesos y personajes. Usa los más desvergonzados recursos del melodrama pero jamás cae en las resacas convencionales del realismo documental. En realidad, hasta se burla de ellas manteniendo (como Cervantes) una sutil nota de parodia desde el comienzo hasta el fin de su relato. Uno de los secretos más guardados del monólogo de Riobaldo, por ejemplo, es el nombre de su verdadero padre. Cuando se descubre, todo el libro adquiere la forma de una búsqueda de la propia identidad, uno de los temas básicos de la literatura, desde los griegos por lo menos. El secreto más sensacional del libro, sin embargo, es otro: cuál es la verdadera naturaleza de Diadorim, el mejor amigo y constante compañero del protagonista, un joven de inusual hermosura y pureza hacia el que Riobaldo se siente atraído sexualmente aunque combate esa atracción. Al jugar con la ambigüedad de esta relación, Guimarães Rosa trasmuta uno de los clichés del melodrama (las identidades secretas) en una visión profunda sobre la naturaleza del deseo. A Thomas Mann le habría gustado este libro, e Italo Calvino habría reconocido en él algunos de los motivos e ironías de su *Cavaliere inesistente*, libro algo posterior al de Guimarães Rosa. (Es de 1959.)

Como lo han señalado ya los mejores críticos brasileños, *Grande Sertão: Veredas* se parece en muchos aspectos a las novelas de caballería que cierran la edad media ibérica: esa ficción épica de los infatigables caballeros andantes que Cervantes parodió en el *Quijote*. Como esos prototipos, Riobaldo está inspirado por el honor, por un amor que no es de este mundo, por la más pura amistad, por una noble causa; y lucha contra la traición, la tentación carnal, los oscuros poderes de la tiniebla. La vasta y dispersa complejidad de encuentros accidentales y separaciones inexplicadas, súbitos descubrimientos de un pasado escondido, y trágicas anagnórisis que constituyen su rica trama aparecen proyectados, como ha señalado el profesor Cavalcanti Proença, sobre diferentes niveles de significación: el individual, el colectivo, el mítico. Toda la novela está dividida en episodios que aparecen

cuidadosamente entretejidos en la textura del monólogo de Riobaldo, como aconsejaban los retóricos medievales; aún la técnica deriva hasta cierto punto de este tipo de novela, tan popular en la península ibérica. En la América hispánica, uno de los más destacados novelistas jóvenes de hoy, el peruano Mario Vargas Llosa, refleja el mismo prototipo narrativo en su última novela, *La casa verde* (1966). Que Vargas Llosa haya escrito su espléndido libro sin conocer probablemente la obra maestra de Guimarães Rosa (Brasil está más desconectado con el resto de América Latina, que con Europa o con los Estados Unidos) muestra que hay profundas corrientes invisibles que vinculan el estilo épico de las novelas de caballería y el narrativo de algunos escritores latinoamericanos de hoy. El mundo feudal de la selva peruana y el del desierto minero de alguna manera hacen juego con el mundo feudal de aquellas novelas andariegas de la Europa de fines de la Edad Media.

Pero el verdadero tema de *Grande Sertão: Veredas* es la posesión diabólica. Riobaldo está convencido de que ha hecho un pacto con el diablo, que fue el diablo quien lo arrastró a una vida de perversidad y crimen. El suyo no es, sin embargo, el típico demonio de la pata de cabra y el gesto irónico. Para Guimarães Rosa el diablo está en todas partes: es una voz en el desierto, un susurro en la conciencia, una súbita mirada cargada de tentación, la irresistible maldad de un poderoso bandido. Junto al diablo, en este cuento moral, se levanta la figura de un ángel, el hermoso y ambiguo Diadorim. Pero como éste es un cuento moderno, y por lo tanto un cuento complejo, el ángel y el diablo de la historia de Guimarães Rosa no son tan fácilmente discernibles. Desgarrado entre el bien y el mal, muy a menudo incapaz de decidir dónde está uno y dónde el otro, Riobaldo vacila, atravesado por dudas y por la angustia.

En el centro de esta narración épica —llena de batallas, crímenes, y muerte súbita— se encuentra la historia de un alma dividida entre el amor y el odio, la amistad y la enemistad, la superstición y la fe. No es nada más ni nada menos que una creación mitopoética, un microcosmos literario de los elementos que componen esa tierra natal de Guimarães Rosa, ese Brasil enorme, caótico, acechado por ángeles y demonios.

Si *Grande Sertão: Veredas* es una alegoría, lo es del tipo de las que se salvan de la pura abstracción intelectual por la poesía concreta de su dicción y de sus personajes. Con vacilaciones al comienzo, luego más y más firmemente a medida que la larga narración progresa y adquiere ímpetu, la novela acaba por adquirir el puro encanto narrativo de un *western*. A medida que se apodera del libro la mera fuerza narrativa, todo un mundo aparece recreado por el lenguaje. La relación de Guimarães Rosa con ese mundo de los *jagunços* es a la vez indirecta y

distante. A diferencia de lo que pasaba en la obra maestra de Euclides da Cunha, que se basa en la propia experiencia del autor durante una campaña militar que liquidó la rebelión sangrienta de uno de los más famosos bandoleros del Nordeste, esta novela de Guimarães Rosa está escrita no sobre la experiencia de un testigo sino a través de los relatos que cuentan los sobrevivientes de aquella época terrible: relatos vueltos a contar y reescritos por la imaginación de Guimarães Rosa. Para el novelista, la distancia en el tiempo y la falta de toda experiencia directa resultan al fin y al cabo más beneficiosas que la inmediatez del reportaje sociológico de Da Cunha. Por su mismo distanciamiento, Guimarães Rosa pudo llegar más cerca del corazón del asunto. Lo que le ocurrió mientras estaba escribiendo y recreando el mundo de los *jagunços* es algo parecido a lo que le ocurrió a Sarmiento cuando escribió la vida de Facundo y describió la pampa en 1845. El autor argentino no había estado nunca en la pampa, aunque había nacido y vivido no muy lejos de ella. Todo lo que sabía era a través de relatos ajenos y los informes de los viajeros ingleses que fueron los primeros en intentar mostrarla en toda su vastedad y desolación. De hecho, Sarmiento recreó en español lo que era un enfoque originariamente extranjero pero, a pesar de esto, por hacerlo genialmente, “nacionalizó” la pampa en la literatura argentina. El mismo doble punto de vista actúa en *Grande Sertão: Veredas*. Allí Guimarães Rosa ha utilizado su propia experiencia del *sertão* y los documentos reunidos por gente como Da Cunha para evocar, en la lengua creada y real a la vez, de un *jagunço* imaginario el mundo del interior del Brasil en los últimos años del siglo XIX.

Cada frase de su novela está escrita como si fuera un verso en un poema. La invisible pero omnipresente estructura verbal es tan importante para la adecuada comprensión del libro como la peripecia narrativa misma. La distribución de los acentos en cada frase y el movimiento general de cada párrafo revelan a menudo más sobre el verdadero estado de ánimo del protagonista que cualquier situación determinada, cualquier episodio heroico. Ésta es la principal razón por la que, al comienzo del largo monólogo, Guimarães Rosa hace que su protagonista aparezca tan remiso en contar toda la historia de su vida; por qué Riobaldo es tan reticente y ambiguo con respecto a Diadorim y a su pacto con el diablo; por qué sólo empieza a contar y confesarse sin ambages cuando la corriente de la memoria, el incesante flujo de la evocación, se apoderan de él completamente. Entonces la narración crece y se acelera. El último tercio de la novela está completamente libre de apartes, de reservas mentales, de la actividad inagotable del

ensor interior. Cuando la confesión llega a su clímax, la novela termina. La catarsis se ha completado.

Esta peculiaridad de su estilo explica las dificultades que presenta la novela de Guimarães Rosa (y toda su producción narrativa, por otra parte) a los traductores y aun a los lectores que saben portugués. De hecho, la traducción norteamericana (realizada con enorme cuidado por James L. Taylor y Harriett de Onís) se lee mucho más fácilmente que el original ya que hasta cierto punto los traductores se vieron forzados a simplificar y explicar el texto. Según me dice Guimarães Rosa, sólo la reciente traducción de *Corpo de baile*, y la versión alemana de *Grande Sertão: Veredas* realizan la tarea casi imposible de ser a la vez fieles al original y legibles en la lengua a que se traduce. Las versiones francesas racionalizan demasiado, según él, las complejidades de la dicción original. En cuanto a las versiones al español, Guimarães Rosa se declara maravillado con la que ha hecho Ángel Crespo de su última novela ("Debí haberla escrito en español", me dice, "es una lengua más fuerte, más adecuada para el tema") y ha aprobado con entusiasmo la de sus *Primeiras Estorias*, hecha por Virginia Fagnani Wey. Pero aun las más fieles versiones resultan incapaces de dar en toda su riqueza esa textura a la vez sutilísima y brusca que es la marca de fábrica de su estilo. Traducir a Guimarães Rosa es como traducir a Joyce: el suyo es también un mundo esencialmente verbal.

O NOVO ROMANCE

El regionalismo en profundidad que inspira y justifica el mundo ficticio de Guimarães Rosa no es la única respuesta de la novela brasileña al desafío de los regionalistas. Mientras Ramos, Do Rego y Amado desarrollaban en los treinta el movimiento nordestino, escritores de otras regiones del Brasil estaban explorando nuevas posibilidades. En la meseta de Minas Gerais, Cyro dos Anjos (nacido en 1900) y Lucio Cardoso (nacido en 1913) creaban un tipo de ficción mucho más introspectivo; en los vastos espacios del Sur, Erico Verissimo (nacido en 1905, en Rio Grande do Sul) alcanzó la fama con novelas escritas en una lengua más internacional. Ninguno de estos escritores, sin embargo, logró como Guimarães Rosa, cruzar tan decididamente la muy sutil línea que separa lo regional de lo universal. Ni siquiera Rosa ha triunfado siempre y en todas partes. En tanto que los críticos europeos lo ensalzaban, los norteamericanos reaccionaron con indiferencia. Desorientado por cronistas que no entendieron y que tal vez ni siquiera leyeron seriamente su novela, el público de los Estados Unidos dejó

que *Grande Sertão: Veredas* pasase prácticamente ignorada en 1963. Es una lástima porque la obra de Rosa merece un público aún más vasto del que ya tiene.

En los últimos diez años, un nuevo grupo de escritores brasileños ha estado experimentando con una forma que ha sido bautizada, tal vez inevitablemente, de *O Novo Romance Brasileiro*. La expresión reconoce la influencia del *nouveau roman* y hasta un cierto punto subraya los profundos lazos culturales que aún existen entre Brasil y Francia. (Esto es menos cierto del nuevo grupo de novelistas latinoamericanos, que también revelan una fuerte atracción hacia el mundo anglosajón.) Pero si buena parte del *novo romance* es sólo una adaptación ingeniosa del *nouveau roman*, la mejor parte es realmente un nuevo movimiento. Entre los más prominentes novelistas que escriben hoy en el Brasil, Clarice Lispector es una de las más respetadas, si no la más respetada. No está sola en ese terreno. Recorriendo críticas brasileñas es fácil encontrarse, por ejemplo, con los nombres de gente como María Alice Barroso, Adonias Filho, Mario Palmeiro, Nélida Piñón y otros, que son variadamente reconocidos como novelistas importantes ya o promesas del futuro más inmediato. Pero Clarice Lispector es el maestro aceptado de la novela experimental de los años sesenta.

Ya ha publicado cinco novelas: *Perto do Coração Selvagem* (1944), *O Lustre* (1946), *A Cidade Sitiada* (1949), *A Maçã no Escuro* (1961), *A Paixão segundo G.H.* (1964). También ha publicado tres volúmenes de cuentos. Sus tres primeras novelas pasaron casi inadvertidas al ser publicadas. El éxito llegó sólo con las dos últimas, que son indudablemente las mejores. Pero el éxito, aun de un tipo muy especializado, es algo que no puede afectar la actitud de la autora con respecto a su propia ficción. Escribe (es evidente) para realizar una vocación tiránica y porque no puede no hacerlo. Lo que escribe tiene poco que ver con lo que está realmente de moda en su tiempo. Hasta cierto punto, su actitud es similar a la de Graciliano Ramos: ambos son reticentes y muy personales en su enfoque, aunque sus respectivas obras tengan muy poco más en común.

Sus dos novelas últimas revelan una manera de pensar y una imaginación profundamente comprometida en una búsqueda de la realidad; una determinación de forzar las apariencias a toda costa y un ardiente deseo de alcanzar el meollo de las cosas. Hasta cierto punto, puede ser comparada con Virginia Woolf (como lo han hecho algunos de sus críticos) y por su algo obsesiva actitud filosófica y por ciertos prejuicios feministas, bastante obvios. Pero sería un error creer que Clarice Lispector está dando marcha atrás al reloj de la novela. En un sentido, sus novelas son, como las de Virginia Woolf, creaciones poé-

ticas, pero al mismo tiempo tratan de ir un poco más lejos que las de aquélla. En tanto que la autora de *To the Lighthouse* sufrió la influencia de escritores como Frazer, Bergson y Joyce, la novelista brasileña está bajo la influencia de la escuela contemporánea de antropología social y psicoanalítica. De una manera muy sutil, su esfuerzo se vincula con el prematuramente intentado por Mário de Andrade. Como uno de sus críticos señaló recientemente, sus novelas también son creaciones mitopoéticas en las que la exploración morosa, y hasta exasperante, de una realidad dada aparece reflejada en formas muy primitivas de conciencia. El mismo crítico ha señalado también que dos de sus más recientes novelas vuelven a trazar el descubrimiento de la conciencia filosófica del hombre a partir de lo que se llama la mentalidad primitiva. De acuerdo entonces con José Américo Motta Pessanha, la conciencia del hombre que Clarice Lispector habría explorado en ciertos episodios de sus novelas anteriores y en algunos de sus cuentos, aparece completamente organizada en una mitología en *A Maçã no Escuro*. La aventura del principal personaje de esta novela se convertiría así en un símbolo del retorno del héroe a sus orígenes, a las raíces, a la tierra materna. En *A Paixão segundo G.H.* el problema de los orígenes está presentado en una vena más filosófica que antropológica. La fenomenología y el existencialismo ayudan a Clarice Lispector a buscar debajo de la superficie de la conciencia humana. Su tarea se vuelve cada vez más ardua y difícil de seguir. Hace poco, uno de sus mejores relatos, "O Ovo e a Gallinha" (El huevo y la gallina), presenta variaciones subliminales y tan sutiles como la estructura de un cuarteto, sobre un tema viejo como el mundo.

Pero aun si se teme que ciertos presupuestos filosóficos de sus novelas son a veces algo empinados (es fácil predecir que así los considerarán los críticos norteamericanos, tan pragmáticos por lo general, cuando se publique allí la versión en inglés de *A Maçã no Escuro*), su habilidad en crear un mundo totalmente ficticio, esos poderes casi hipnóticos que le permiten extraer de las palabras más simples todas sus virtudes incantatorias, y hasta la unilateralidad de su visión trágica, tienden a operar sobre el lector como un conjuro. En *A Maçã no Escuro* (La manzana en la oscuridad) la lucha interior de un hombre que cree haber asesinado a su mujer es el pretexto para una exploración no mitigada de la captación de la realidad, tanto externa como interna, que realiza el protagonista, de su poder de enfrentarse con los objetos concretos, de su inserción en un contexto extranjero y siempre hostil: el mundo. Al comienzo de la novela el hombre se pierde en un desierto, y en este vacío hasta las palabras resultan difíciles de hallar. En *A Paixão segundo G.H.*, el personaje principal es una mujer que habla incesantemente.

te. Está tratando de captar la realidad desnuda del instante presente y para recuperar su alma revela su *pasión*, palabra que la autora usa deliberadamente en un doble sentido: el griego (sufrir) y el cristiano. Paradójicamente, el uso de un lenguaje religioso en esta novela indica el enfoque profano de la autora. Como ha señalado uno de sus críticos, el lenguaje religioso sirve para enmascarar aún más su visión. Es una manera oblicua la suya de desacralizar el mundo real, del mismo modo que en su novela anterior todo su intento revelaba la necesidad de destruir los presupuestos de la psicología racional. Ambas novelas son el origen de una nueva y privada mitología.

Parte de la obra de Clarice Lispector es inaccesible al lector común. Lo que éste encuentra por lo general allí es una superficie brillante y árida, un relato sumamente moroso, personajes misteriosos que sufren de alguna oscura enfermedad mental. Capturado por su prosa, el lector descubre que en sus novelas la realidad cotidiana se convierte en alucinatoria. Al mismo tiempo, las alucinaciones son presentadas como cosas corrientes. Debido a su enfoque sobre todo mitológico, ella es más una hechicera que una escritora. Sus novelas revelan el increíble poder de las palabras para operar sobre la imaginación y la sensibilidad del lector. En síntesis, ella ha demostrado, por un camino diferente, lo que también había demostrado Guimarães Rosa: la importancia del lenguaje creador de la novela.

Todas sus obras revelan una determinación, casi obsesiva, por usar la palabra exacta, para agotar las posibilidades de cada palabra, para construir una sólida estructura de palabras. Sus dos últimas novelas están escritas con el rigor de un poema. Exigen del lector una concentración equivalente a la que reclama la mejor poesía contemporánea. Una vez le pregunté a Guimarães Rosa qué pensaba de la obra de Clarice Lispector. Me contestó muy abiertamente que cada vez que leía una de sus novelas aprendía nuevas palabras o redescubría el uso de las que ya conocía. Pero al mismo tiempo reconoció que no era muy receptivo a ese estilo incantatorio. Le parecía ajeno a él. Su reacción no es nada singular y explica, hasta cierto punto, las limitaciones de Clarice Lispector como novelista. Los críticos ingleses suelen hablar de formas de arte que requieren un "gusto adquirido": es decir, un gusto preparado, fomentado, ejercitado. Creo que las obras de Clarice Lispector pertenecen a esta categoría, en tanto que las de Guimarães Rosa tienen a mi juicio un atractivo más universal.

Lo que Rosa y Clarice Lispector representan en la novela brasileña de la última década es una corriente visible en la ficción latinoamericana. El realismo del siglo XIX tendió a oscurecer la obligación de todo novelista de presentar algo más que personajes individualizables, descripciones sociales o nacionales, ideas o creencias. Aquel tipo de realismo disimuló o escamoteó por lo general el hecho de que la principal faena del novelista es con el lenguaje. Flaubert, Henry James, y Conrad ya habían señalado en pleno siglo pasado el camino para un nuevo tipo de ficción, ampliamente consciente de sus deudas con el lenguaje, la estructura y el estilo. La novela experimental de los años veinte y los treinta en Europa y en los Estados Unidos convirtieron esta conciencia en un lugar común. Pero en América Latina costó bastante más tiempo a los mejores escritores descubrir y aceptar esto. Sólo ha resultado realmente obvio en la última década. La obra de pioneros como Borges y el novelista guatemalteco Miguel Ángel Asturias, de gente como Carpentier en Cuba, Onetti en el Uruguay, Juan Rulfo en México, Ernesto Sábato y Julio Cortázar en Argentina, permitió a los novelistas latinoamericanos tomar plena conciencia de que el realismo documental (o socialista, como también se le llama) está liquidado; que el regionalismo como mera expresión del dolor local está muerto; que el verdadero y único compromiso del novelista como tal es con su visión personal del mundo y con su arte. Escritores emergentes como Carlos Fuentes, de México, Mario Vargas Llosa, del Perú, José Donoso, de Chile, Carlos Martínez Moreno, del Uruguay, Gabriel García Márquez, de Colombia, continuaron y ampliaron esta tendencia profundamente creadora, como lo hicieron (separadamente) sus mejores colegas brasileños.

Para los nuevos novelistas de América Latina el centro de gravedad se ha desplazado radicalmente: de un paisaje creado por Dios a un paisaje creado por los hombres y habitado por ellos. Las pampas y la cordillera han cedido terreno a la gran ciudad. Para los más viejos novelistas latinoamericanos la ciudad no era más que una presencia remota, arbitraria y misteriosa; para los nuevos escritores es el eje, el lugar hacia el que es inexorablemente atraído el protagonista de sus novelas. La visión algo despersonalizada de los novelistas del comienzo de siglo ha cobrado carne y sangre. Súbitamente, seres de ficción poderosos y complejos están emergiendo de las masas anónimas de las grandes ciudades. Este cambio tan drástico corresponde sociológicamente al crecimiento de las urbes, pero al mismo tiempo refleja la creciente influencia del psicoanálisis y de la moderna antropología en

América Latina. El cambio ha afectado también a los novelistas que continúan explorando los temas rurales. Aunque en la superficie éstos parecen continuar registrando la lucha tradicional entre el hombre y la naturaleza, los personajes que ahora presentan ya no son abstracciones o cifras que justifican algún enfoque político o sociológico predefinido. Son ahora seres humanos complejos y ambiguos. Un precursor de esta visión nueva, el cuentista rioplatense Horacio Quiroga, descubrió a comienzos de este siglo que los naturales de Misiones y los desterrados de un mundo europeo que habían ido a parar allí, podían ser tan sofisticados emocionalmente como los habitantes de las grandes ciudades. Los novelistas latinoamericanos ya no escriben narraciones épicas sobre campesinos, puros y explotados, sobre gauchos o indios despojados por los poderosos: relatos de personajes de dos dimensiones y estructura "documental" completamente mecanizada. Las ciudades y sus caóticos habitantes monopolizan por lo general la atención de los novelistas más jóvenes. Hoy, en las grandes y dispersas ciudades de América Latina —en Río de Janeiro como en Buenos Aires, México o Lima— cada nuevo narrador joven aspira a ser un Balzac, un Joyce, un Dos Passos, un Sartre. Y hasta los narradores que siguen fieles al tema rural vuelcan sobre sus personajes una mirada sin inocencias ni partidismos.

Sin embargo, no hay que creer que los nuevos novelistas sólo se han limitado a poner al día la ficción latinoamericana y valen por su imitación de modelos extranjeros. Aunque vinculados a éstos por una tradición continua y viva, y por un estudio de sus técnicas y de su visión, los nuevos novelistas tienen también una percepción muy aguda del contexto social y político en que escriben. Combinan esta percepción con una notable sutileza y un compromiso personal que les permite al mismo tiempo ser sensibles a otras dimensiones más puramente trascendentales del hombre. A través de estos nuevos creadores América Latina muestra su rostro al mundo y comunica vivamente sus esperanzas y su desesperación. Gracias a sus esfuerzos, la novela latinoamericana empieza a crecer y desarrollarse fuera de sus fronteras lingüísticas. Sus obras son traducidas, y descubiertas en Europa y en los Estados Unidos; el número de premios internacionales que ganan y las ediciones en diversas lenguas empiezan a multiplicarse. Los escritores latinoamericanos están produciendo ahora impresión en medios que, hasta hace poco, habían sido bastante impermeables a ellos. Tal vez desde la introducción de la novela rusa en la Francia del siglo XIX, o del impacto de los novelistas norteamericanos de este siglo en la Europa de posguerra, no se había dado una oportunidad semejante, tanto para los escritores latinoamericanos como para sus lectores de ultramar.

En la situación actual de la novela occidental, dominada por los áridos escritores del *nouveau roman*, o por la ficción tan personal e intimista de los mejores novelistas de hoy en Estados Unidos, Inglaterra o Italia, esta abarcadora y desafiante actitud de los novelistas latinoamericanos vale la pena de ser tomada en cuenta. Una empresa de tanta vastedad y coraje —el retrato de toda una nueva sociedad y la representación de un tipo de hombre contradictorio, aún no totalmente clasificado— se ha intentado muy rara vez y con tanto vigor en nuestros días. Parece inevitable creer que los novelistas latinoamericanos tienen una visión que comunicar y compartir: la visión colectiva de un continente desgarrado por la revolución y la inflación, pero también acicateado por la cólera y por la creciente expectación de sus habitantes, por la conciencia de que al escribir realmente habla en nombre de un mundo emergente.

A esta tarea continental, los novelistas brasileños de este siglo han contribuido ampliamente. En la obra de los mejores se puede trazar una línea de desarrollo, muy clara: la línea de una ficción anti-documental y extra-realista. *Macunaíma*, de Mário de Andrade, fue la primera novela en señalar este desarrollo, aunque más como una posibilidad que como un logro. Se pudo ver de tanto en tanto en las mejores novelas de Lins do Rego y de Graciliano Ramos. Y alcanzó ya una forma concreta y máxima en el vasto mundo ficticio de Guimarães Rosa. Actualmente es también presentada por los libros duros e insobornables de Clarice Lispector. Es la línea de los escritores que creen en la recreación de la realidad entera a través del lenguaje: la vieja línea de la literatura*.

*Una versión en inglés de este trabajo se publicó en el número especial de *Daedalus* dedicado a la novela contemporánea en distintos países del mundo (Boston, septiembre de 1966).

DIARIO DE CARACAS

[ESTUVE unos quince días en Venezuela para asistir como invitado al XIII Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana, que organizó en Caracas el Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana con los auspicios de la Universidad Central de Venezuela y de la Comisión del Cuatricentenario de Caracas. El tema del Congreso era "La Novela Iberoamericana Contemporánea", y al mismo habían sido invitados novelistas, críticos y profesores de literatura iberoamericana. La reunión fue programada para culminar los festejos del Cuatricentenario de la fundación de Caracas y coincidía con la entrega del importante Premio Rómulo Gallegos a Mario Vargas Llosa por su novela *La casa verde*. Todo hacía prever una serie brillante de reuniones. Pero la Naturaleza tenía sus planes y no quiso faltar a esa cita histórica de Caracas consigo misma. Publico ahora las páginas de un *Diario* en que fui registrando algunas reacciones y comentarios a esos quince intensos días.]

SÁBADO 29 (JULIO)

El terremoto tiene sus leyes propias. Puede golpear como el rayo, aniquilando todo de un solo golpe, o puede provocar un reparto injusto de calamidades y salvaciones. A uno lo enterrará vivo bajo una montaña de escombros, a otro lo rozará apenas con su rugido sordo. A éste le quitará la familia entera, a aquél lo dejará intacto y temblando de horror y culpable dicha. El terremoto puede transformarse en una pesadillesca experiencia colectiva (casas que caen y de las que sólo se levanta el polvo, gritos en la noche que no son escuchados por los que también gritan) o reducirse a la angustia de un hecho brutal que ocurre sólo en lo más íntimo de cada uno. Para mí, el terremoto de Caracas fue hoy una experiencia totalmente lateral e increíble, un acontecimiento que no correspondía a sus expectativas y que parecía más bien una comedia mal compuesta.

De *Mundo Nuevo* (París), N° 17, noviembre de 1967, pp. 4-24.

Todo empezó de la manera más trivial. Había llegado al aeropuerto de Maiquetía a eso de las siete de la tarde, después de un viaje cansador pero muy correcto. París quedaba a doce horas de vuelo y a muchos grados menos de temperatura y humedad. En el avión había leído (un poco) y conversado mucho con un compañero de viaje que resultó ser Francisco Macías, venezolano y poeta, que fundó allá por el año 1933 en San Cristóbal, Táchira, una revista inevitablemente llamada *Mástil* (era la época del ultraísmo) a la que envió un pórtico nadie menos que Pablo Neruda. Hablamos interminablemente de libros con Macías que volvía de un viaje europeo cargado de algunos preciosos ejemplares del siglo XVII, muy amarillos en su encuadernación en pergamino. La llegada a Maiquetía, con su dulzón aire húmedo y sus brillantes luces, fue de golpe el reencuentro con el trópico, con algunos amigos que me esperaban en el aeropuerto, con el cansancio acumulado de una jornada larga. Obviados los trámites aduaneros gracias a la cortesía de José Ramón Medina (que presidía el Congreso) y de sus colaboradores, partí con Guillermo Sucre y su mujer, Julieta Fombona, hacia Caracas. Conocía a Sucre sólo por sus versos, sus cartas y un admirable libro sobre Borges. Me encontré con un hombre delgado y cetrino, de rasgos afilados que subrayaban el inequívoco parentesco con el compañero del Libertador; me encontré con una mirada viva, una palabra precisa y ligeramente irónica, una inteligencia penetrante. Empezamos a hablar como si hubiéramos conversado juntos toda la vida. Julieta manejaba en silencio su hermosa cara inteligente, sus ojos oscuros y tristes, concentrados en la autopista, pero estaba atenta a lo que decíamos, siguiendo interiormente el diálogo, demasiado tímida o reservada para intervenir, pero no, sin duda, para acotar mentalmente lo que decíamos. Ya estábamos entrando en la ciudad y sometiéndonos al tedioso proceso de un tránsito pesado (eran las ocho y cinco del sábado) cuando el auto empezó a corcovear, como si se rebelara. Yo creí que algo andaba mal en el motor o que Julieta no conseguía hacerlo arrancar. Ella se volvió hacia mí porque pensó (me lo dijo luego) que yo estaba saltando en el asiento de atrás. Los segundos se petrificaron mientras tratábamos de entender qué pasaba. Entonces Julieta advirtió que un edificio se balanceaba, oyó el sordo rugido de la tierra, vio saltar de los autos a otras gentes. "Es un terremoto", dijo. Y en seguida gritó: "Los niños, Guillermo, los niños".

A mí siempre me cuesta registrar lo inesperado. Necesito tiempo para procesar las cosas, para rumiarlas, para digerirlas. El terremoto no entraba en mis planes caraqueños. Pero lo que decía Julieta sí me conmovió: más que el terremoto me sacudieron sus palabras, me sacudió su emoción y su horror. Ella quería bajarse para correr hasta la casa

donde estaban solos los niños, con una criada. Guillermo y yo tuvimos que hacerle entender que era más prudente esperar a que pasara el terremoto y seguir en auto, ya que así llegaríamos más pronto. Costó convencerla de esa evidencia y los pocos minutos que pusimos en sortear el tránsito y llegar hasta la casa fueron de agonía para todos. Pero cuando llegamos, los niños estaban bien, muy alborotados en sus pijamas nocturnos y contándonos lo que les había pasado cuando el terremoto. La casa no tenía roturas visibles, pero al entrar vi sobre una mesa un diario desplegado en que se decía a grandes titulares: "Tembló la tierra en Bogotá". Entonces comprendí por qué Julieta había entendido antes que nosotros lo que estaba pasando, por qué durante los treinta y cinco segundos que duró el temblor (apenas, pero cuánto tiempo si uno es el que está temblando) Julieta estaba desesperada.

Ver a los niños nos tranquilizó y escuchar la radio a transistores aumentó la calma, ya que las noticias de otras partes de la ciudad y de Venezuela eran aparentemente buenas. Volvió la confianza y nos sentamos a tomar una copa cuando de nuevo volvió la tierra a moverse. Fue un pequeño temblor, como un estremecimiento muscular involuntario, pero saltamos de nuestros asientos para precipitarnos al jardín. Ya no podíamos estar dentro. La casa se había vuelto una trampa, las paredes no nos protegían, los techos eran amenazantes. Decidimos acampar en el jardín y pasar allí la noche. Poco a poco, y casi sin darnos cuenta, empezamos a revertir a una etapa más primitiva de la sociedad. Improvisamos camas para los tres niños en unos sillones de lona, fuimos a pedir comida a un vecino generoso, nos abrigamos como gitanos contra el frío de la noche. Cuando empezó a caer una lluvia poco fuerte pero constante, nos trasladamos al auto y lo convertimos en cueva. Era más seguro aunque incómodo. De tanto en tanto hablábamos o escuchábamos las noticias de la radio, siempre monótonas, siempre iguales: "No hay desgracias personales que lamentar", repetían una y otra vez los distintos informantes, como si todos se hubieran puesto de acuerdo en el clisé. Pero las voces que llegaban de todos los puntos de la ciudad y de los pueblos de los alrededores parecían confirmar nuestra experiencia: el susto fue grande pero no había pasado realmente nada.

De tanto en tanto entrábamos a la casa a buscar algo: una manta, unas galletitas, Coca-Cola. Éramos como bárbaros que no han aprendido todavía a usar la gran ciudad romana que acaban de ocupar. O éramos (mejor) como los personajes de *El ángel exterminador*, dejando caer las convenciones y los ritos de la civilización burguesa. Nos confundíamos en el sueño y en el agotamiento y en el miedo reprimido. A las cuatro de la mañana ya no pude aguantar. Le pedí a Julieta y

a Guillermo que me llevaran al hotel: el sueño me parecía más temible que la posibilidad de un nuevo temblor. (Para mí eran, en realidad, las nueve de la mañana, ya que hay cinco horas de diferencia entre París y Caracas.) Por suerte el Hotel El Conde estaba no sólo en pie, sino que funcionaba normalmente. El cuidador nocturno me mostró unas pequeñas rajaduras superficiales sobre algunas paredes y me dijo: "Sólo tenemos esas escarapelas". Voy bien, me dije; aquí hasta en el hotel usan metáforas.

DOMINGO 30

A las ocho me sacó del sueño el teléfono y la voz de José Ramón Medina que quería saber qué me había pasado. Le conté todo en dos palabras dormidas y quedó satisfecho. Prometió llamarme más tarde. Volví a caer dormido, con un sueño inquieto en que de golpe me descubría de ojos bien abiertos, escrutando las paredes y el techo en busca de una grieta amenazadora. Las más viejas costumbres, los atavismos más antiguos, habían sido conmovidos por esos treinta y cinco segundos del terremoto. Ahora un cuarto no era un refugio sino una máquina infernal, y el sueño, ese sueño tan constante compañero mío, podía ser un enemigo. Dormí pero dormí mal, con la conciencia culpable y perdido en un mundo que no sólo era extranjero sino hostil. A mediodía, después de una ducha fuerte, de afeitarme, de comer algo, mis ideas eran más claras. Repasé mis impresiones del terremoto y comprendí que en el fondo estaba defraudado. En Chile había vivido algunos de esos temblores, casi diarios, que a los chilenos les resultan más bien divertidos. Un par de veces (en Santiago, en Valparaíso) sentí como si una enorme ballena, el Leviatán prehistórico, tal vez, pasase lentamente por debajo de mi cama, levantándola un poco sobre su rotundo dorso. Recuerdo que la última vez, en la Escuela de Verano de la Universidad de Santa María, me desperté creyendo que los muchachos me estaban sacudiendo la cama para hacerme una broma muy tradicional. Al darme cuenta que era sólo un temblor, me sentí irritado y deseé que pasara lo más pronto posible para poder seguir durmiendo.

Pero esto era distinto. Era mucho más que un temblor y sin embargo no coincidía con esas imágenes horripilantes que el cine había almacenado en mí desde la adolescencia: las grietas en la tierra que se tragaban a los miles de extras caóticamente convocados por Hollywood para reproducir *Los últimos días de Pompeya* (horrenda versión de los años treinta en que paseaba su pálida silueta Elissa Landi; los agrietados y destruidos edificios de una San Francisco de celuloide en que

vivían Clark Gable, Jeannette McDonald y Spencer Tracy para la mayor gloria de la MGM). Aquí no había pasado nada. O mejor dicho: lo que había pasado en Caracas era amenazador e inquietante pero sobre todo grotesco.

Cuando bajé a almorzar, compré el diario y entonces me enteré de lo que realmente había ocurrido. La versión de las radios había sido deliberadamente engañosa: al principio se trató de evitar el pánico, de impedir el terror. Pero el terremoto había destruido grandes edificios de propiedad horizontal en algunos de los barrios más poblados de Caracas (Palos Grandes, Altamira) y en algunas zonas de veraneo en la costa. Sumaban cientos de muertos y miles los heridos. Toda la ciudad estaba de luto. Leyendo el diario, viendo las fotos de las casas hechas escombros, de las víctimas amontonadas, de los llamamientos a la calma y a la solidaridad, comprendí que el terremoto apenas me había rozado. Me pasó lo que a Fabrizio del Dongo en *La cartuja de Parma*: había estado en Waterloo el día de la gran batalla y no había visto ni entendido nada. Me encerré en mi cuarto con los diarios y empecé a sufrir de nuevo el terremoto. Entonces comprendí que vivimos como parásitos sobre la piel de una inmensa bestia que nos ignora. Comprendí que era mejor desearle un profundo sueño.

LUNES 31

Nadie sabe si se realizará o no el Congreso, cuya inauguración estaba prevista para el miércoles 2. Pero ya hay bastantes congresistas en Caracas y están anunciados muchísimos más. El Gobierno acaba de decretar duelo nacional hasta el jueves 3, de modo que si el Congreso se realiza será a partir de esa fecha. Me encuentro con Rubén Bareiro, crítico y profesor paraguayo que vive y trabaja en París y que ha llegado hoy mismo. Me dice que las noticias del terremoto son terribles en París y que justo antes de tomar el avión ha visto por televisión algunas películas de los edificios destruidos. Confío en que mi mujer no las haya visto y que haya recibido el telegrama con que trataba de aquietarla. [Dos días más tarde me entero que no sabía nada y que fue precisamente mi telegrama lo que la puso en antecedentes del terremoto.] Vamos con Bareiro y otros congresistas hasta la Universidad donde nos recibe, con la cordialidad de siempre, José Ramón Medina. El Congreso se realizará, nos dice, aunque dos días más tarde y sólo dedicado a las sesiones de trabajo. Los actos solemnes que debían realizarse en el Palacio de las Academias o en el Teatro Municipal han sido cancelados. La torre del Palacio quedó torcida y el Teatro ha sufrido bastante

daño. También se ha decidido suspender todas las actividades sociales y festivas que suelen acompañar estos congresos. Será un congreso de trabajo.

Recorremos la parte más afectada de la ciudad. Parece increíble que la Naturaleza pueda ser tan imparcial o caprichosa. En el mismo barrio en que todavía se levantan los vistosos edificios de propiedad horizontal que certifican que Caracas es una ciudad realmente moderna, aparecen huecos inexplicables. Mirando mejor se advierten los escombros, custodiados por la policía y el ejército. Esos escombros son edificios que el sábado a las ocho estaban llenos de vida. Ahora los curiosos se mezclan con los familiares de las víctimas: gente desesperada que se niega a irse, que todavía confía en un milagro, que no abandonará la vigilia hasta que no se haya removido el último pedazo de cemento. Somos turistas de estas ruinas frescas y no sabemos qué decir. La incredulidad es el sentimiento dominante: es una incredulidad protectora que nos permite seguir mirando y seguir viviendo.

La paradoja es que este terremoto afectó sobre todo a las clases pudientes. Ni uno solo de los ranchitos que coronan las montañas de Caracas fue afectado. Esas *favelas*, villas miseria, poblaciones callampas, cantegriles, son prodigio de arquitectura improvisada pero han resistido el temblor. Los enormes bloques de propiedad horizontal, creados para especular y vendidos a muy alto precio, se han abatido como castillos de naipes. Ya se están haciendo averiguaciones y por toda Caracas corre la noticia de que se intervendrán las oficinas responsables, que se han de revisar los planos, que se estudiarán palmo a palmo los escombros.

De noche damos un paseo por los alrededores del Hotel que está en la parte más antigua de la ciudad. Trato de imaginarme un poco la atmósfera de la Caracas de Andrés Bello y Simón Bolívar que estudié tantos años en Cambridge, en Londres, y en Santiago de Chile. Me cuesta encontrar sus rastros. La megalomanía edilicia y autopística del dictador Pérez Jiménez arrasó con la casa natal de Bello. De la vieja Caracas quedan algunos edificios coloniales que han sido bastante sacudidos por el temblor. Sobre la Plaza Bolívar, que parece una plaza colonial glorificada por el cine, y en la que se alza la torturada estatua ecuestre del Libertador, está la Catedral. La gran cruz de hierro que la coronaba ha caído de plano sobre el asfalto y ha dejado allí impresa su huella. Ya se ha formado una procesión de fieles que vienen a arrodillarse ante esa impronta, a deponer sobre ella sus dedos en un respetuoso tacto. El número crece cada día a pesar de que las autoridades han prevenido que hay peligro de que todavía caiga la cornisa donde estaba incrustada la cruz. [Al día siguiente veo en el diario una foto de la cornisa:

muestra desde atrás las grietas enormes que el estuco del frente disimula.] Aunque las autoridades eclesiásticas se niegan a hablar de milagro, ya todo el pueblo lo dice. Es inútil que se alegue que el peso de la cruz y el asfalto caliente han hecho posible el impacto y el dibujo. La gente no quiere lecciones de Física. Por otra parte, ¿cómo no pensar en Dios cuando la tierra se sacude? En algo hay que refugiarse.

MARTES 1 (AGOSTO)

Sigo leyendo los diarios con una suerte de morbosa curiosidad y ligero sentimiento de culpa. Han muerto algunas personas que conocía indirectamente: la hermana del dramaturgo Isaac Chocrón, con quien estuve hace tres años en el simposio de Chichén Itza y que es uno de los talentos dramáticos más originales de América Latina; el escenógrafo uruguayo Ariel Severino que residía en Venezuela hace quince años. Los diarios explotan inevitablemente esa curiosidad. Hay fotos de carnet de las víctimas: fotos horribles por su misma mediocridad y por las alusiones a un contexto trivial. Hay instantáneas rescatadas de los escombros: una primera comunión, unas vacaciones en la playa. Hay imágenes de velorios y de sepelios que parecen sacadas de una película neorrealista italiana y que ostentan la pornografía de la muerte. Hay largas cartas de condolencia, escritas en un estilo horriblemente hinchado, un estilo que enemista al lector, que lo vuelca hacia el ridículo. Hay largos artículos en que se invoca a la patria y a los hados o a la divinidad. Hay profecías de adivinas que habían predicho el terremoto con toda exactitud (pero nadie les hizo caso porque de cien predicciones sólo aciertan una); hay profecías de los que anuncian una repetición, más calamitosa aún, a la semana justa, a los quince días precisos, como si el terremoto fuera un tren expreso que llega a la hora exacta. Pero la prensa no está sola. En la pantalla de televisión del hotel, que veo al pasar hacia mi cuarto o al bajar al comedor, se multiplican las imágenes, los discursos, los sermones. Cadáveres estratégicamente cubiertos son apenas mostrados mientras la voz de un locutor nos consuela y nos excita asegurándonos que esas imágenes no son las únicas, que hay otras demasiado horribles para ser mostradas.

Ésta es sólo una cara de la moneda, hay que ser justos. La otra cara, la cara admirable, es el espíritu de valentía con que todo el pueblo venezolano soportó el terremoto. La otra cara es esa solidaridad de todos con todos que ha evitado los males subsidiarios de la violencia y el saqueo. La gente se ha precipitado a ayudar a los necesitados, las casas intactas son campamentos en que se recoge a parientes y amigos. Los

estudiantes han corrido a juntar ropas y comidas para los que han debido ser evacuados de edificios que no ofrecían garantías. Y por unos cuantos días la tensión política tan honda que domina a Venezuela se ha aquietado ante una desgracia que no reconoce partidos ni credos. El temple de los venezolanos se ha puesto a prueba y ese temple los ha llevado a darlo todo. La consigna es socorrer de inmediato a las víctimas, acudir a los necesitados, y seguir adelante.

Poco a poco, la vida se reanuda. Voy con Guillermo Sucre y con Bareiro Saguier a recorrer algunas librerías. Una, de Sabana Grande, ha sido también sacudida por el terremoto y los libros yacen en pilas descomunales, los estantes de hierro retorcidos como por un ciclón. El dueño es un joven venezolano, Rafael Ramón Castellanos, que ha estado varios años en Paraguay. De ahí la amistad con Bareiro y las evocaciones, entre abrazos, de los duros días pasados en aquella tierra. Su librería se llama "Historia" y está enteramente dedicada a libros venezolanos. Me revuelvo un poco entre las pilas a medio desmoronar, pesco un ejemplar aquí, otro allá. De pronto me topo con la colección de las *Obras completas* de Andrés Bello, en la edición que hizo Miguel Luis Amunátegui en Santiago de Chile, 1881-1893. Es una colección de 16 volúmenes encuadernados que incluye la biografía del maestro por Amunátegui. Nunca la había visto en una librería y me siento horriblemente tentado a adquirirla. Pero si está al alcance de mi deseo, no lo está al de mi bolsillo. [Terminaré por tenerla, pero no me corresponde contar aquí cómo. Es otra historia.]

MIÉRCOLES 2

Es seguro que el Congreso habrá de realizarse. En la reunión preliminar que ocurre hoy en una sala de la hermosa Universidad se trazan los planes, modificados por el terremoto pero realizables al fin. Ya están casi todos los congresistas y han llegado las dos estrellas de la novela actual: Mario Vargas Llosa y Gabriel García Márquez. Si Mario acaba de obtener el Premio Rómulo Gallegos (unos 22 mil dólares) por *La casa verde*, García Márquez le viene pisando los talones con el éxito de *Cien años de soledad*, que agotó en pocos días la primera edición de Sudamericana y que ya anda por la segunda. No se puede concebir pareja más desapareja que la de estos dos novelistas que ahora el azar ha reunido en Caracas. No se conocían personalmente pero hace tiempo que intercambian cartas. Mario ha sido uno de los promotores más constantes de *Cien años de soledad*, desde que el manuscrito empezó a circular en París y que se adelantaron en revistas latinoamericanas algu-

nos capítulos deslumbrantes. Pero verlos juntos es como ver vivos a Tom Sawyer y Huckleberry Finn. Porque Mario no es sólo el más flaubertiano de los narradores actuales, un verdadero stajanovista de la literatura, sino que es también un cumplidísimo caballero peruano que no tiene jamás un pelo fuera de sitio, que está siempre planchado y pulcro, que es la imagen misma de la corrección. Para García Márquez, en cambio, el ideal sartórico es el lejano oeste: su cuerpo anda ceñido en unos *blue-jeans* que fueron azules, y está siempre coronado por unas camisas a cuadros de colores chirriantes, o por unos inmensos *sweaters* de boxeador. Encima, García Márquez ostenta una cara de pistolero mexicano, toda llena de arrugas, de pelo enrulado e indócil, de bigotes puntiagudos: una cara de la que emerge la risa chispeante de sus ojos, la mueca triste de su sonrisa. Si Mario es todo ojos intensos y graves, cejijuntos, con una invasora sonrisa de dientes blancos, Gabo o Gabito (como llaman en Colombia a García Márquez) es un nudo de muecas, de pelos hirsutos, de frente acordeonada por el esfuerzo de contener el humor o el dolor. Truculento en su máscara hasta parecer una caricatura de sí mismo, Gabo es sin embargo la sencillez personificada; casi diría el ascetismo. Todo lo compuesto está en la superficie y es una composición de niño solo que juega a los *cowboys*. Debajo está una irresistible ternura y (ahora) la alegría de haber dado a luz al fin esa inmensa novela que llevó dentro casi veinte años.

Pero Gabo no está dispuesto a modificar su papel de niño travieso e irrumpe en la atmósfera más o menos solemne del Congreso como el más díscolo alumno en la fiesta de fin de curso. Se deja decir que no ha traído corbatas ni traje oscuro; hace circular la voz de que no está dispuesto a hablar en público; a los periodistas que vienen a recoger la sabiduría de sus labios les declara que sus libros los escribe su mujer pero los firma él porque son muy malos. Mario, en cambio, es infatigable en su labor de proselitismo literario. Acepta todas las entrevistas, contesta con la mayor sinceridad, distingue, separa y califica con la precisión de quien ha estudiado Letras en Madrid y se ha doctorado allí en ellas. Los periodistas se dan un festín con él, y las muchachas (periodistas o no) lo asedian como si fuese un galán de cine o un torero. Imperturbable, sonriente, educadísimo, Mario sobrevive a todo y da una lección de fina cortesía.

A la hora del almuerzo podemos sustraernos un poco de los periodistas y comemos con Simón Alberto Consalvi, presidente del INCIBA y principal responsable de la entrega del Premio Rómulo Gallegos. En la mesa, con Mario Vargas están también Guillermo Sucre y Fernando Alegría, narrador y crítico chileno al que no veía desde hace dos años en Santiago. Fernando es (como todo Chile) la simpatía misma: su

humor chispeante y popular, su finísimo sentido del idioma, su amor por la vida y los libros, lo hacen el compañero ideal. Tiene un apetito vital que no conoce límites y todo lo sabe, todo lo ha visto y conocido alguna vez. Se le ocurre que debemos ir a visitar a Rómulo Gallegos ya que hoy es su cumpleaños (83). La idea parece buena y planeamos ir todos juntos a eso de las siete. Aunque esperábamos encontrarnos con mucha gente, nos sorprendió lo que pasó. En el momento mismo en que llegábamos frente a la casa de Gallegos (un chalet titulado "Sonia" por el nombre de la hija adoptiva del novelista), nos cerró el paso una motocicleta manejada por un soldado con un fusil ametrallador. De inmediato saltaron soldados de todas partes, soldados que venían en unos "jeeps" que escoltaban un enorme coche negro. Tardamos algunos segundos en comprender que no se trataba de una película de James Bond, sino de la mera realidad latinoamericana. Del coche así escoltado bajó el presidente Leoni, con su comitiva. También al Presidente se le había ocurrido visitar hoy a Gallegos, pero para poder hacerlo sin riesgo de su vida debía rodearse de esa espectacular guardia de *corps*. En el clima político de este agosto latinoamericano ninguna precaución es superflua.

Entramos tras el Presidente para encontrarnos al maestro de la novela latinoamericana, sepultado más que sentado en un sillón, con un vaso de whisky en una mano y los ojos bien abiertos sobre una cara arrebatada por el calor y las emociones. Los años han caído cruelmente sobre Gallegos pero el hombre se mantiene, enorme y frágil, como uno de esos grandes árboles tropicales con los que soñaba Bello en la neblina de Londres. Es imposible hablar con él porque lo abruma abrazos y felicitaciones. Pero aun así, se hace un sitio para que Mario se siente a su lado y platique un poco. Las cámaras de televisión y los fotógrafos registran el momento histórico. Es uno de esos encuentros clásicos que reproducirán al infinito las enciclopedias e historias literarias del futuro: el gran creador de la novela de la selva y de la tierra, el maestro de una forma ya clásica de novelar, saludando al nuevo gran creador de la novela de la selva y de la tierra. Cincuenta y tres años separan biográficamente a Gallegos de Mario Vargas, pero literariamente la distancia es aún mayor, porque los libros de Gallegos pertenecen a la última etapa de la tradición romántica y naturalista en tanto que los de Mario se inscriben en la gran corriente de la novela de este siglo. No es, sin embargo, paradójico que sea *La casa verde* la que reciba el Premio Rómulo Gallegos porque desde muchos puntos de vista esta novela confirma y enriquece una tradición de grandes relatos épicos americanos, personajes novelescos, de acciones apasionadas y violentas que tienen sus raíces en el mundo de Gallegos y de Rivera.

La presencia de Leoni y de las cámaras de televisión inquieta a Mario. Él ha aceptado el Premio Rómulo Gallegos porque es un premio literario y porque no supone ninguna adhesión política. Pero en el contexto venezolano resulta difícil separar las cosas. Es muy conocida la simpatía de Mario por la causa del socialismo y por la Revolución Cubana, en particular. En Europa esas simpatías son normales y no suscitan mayores problemas. Pero en América Latina, y sobre todo en Venezuela, las cosas son muy distintas. Particularmente en estos días en que se está desarrollando en La Habana la conferencia de la OLAS y en que no sólo el gobierno venezolano, sino hasta el partido comunista de dicho país se encuentra combatiendo las tesis guerrilleras proclamadas por la OLAS. Mario teme que se pueda confundir su aceptación del Premio con la aceptación de un régimen. Trato de explicarle que nadie puede confundir lo que no es confundible. Faulkner no se convirtió al socialismo sueco por aceptar el Premio Nobel, como tampoco lo han hecho los otros agraciados con la misma distinción. Pero Mario está lleno de escrúpulos explicables. En América Latina predominan estos días los maniqueos (o los comisarios disfrazados de maniqueos) y una aceptación del Premio puede ser explotada por muchos como una señal de adhesión. Para evitar confusiones, Mario me dice que ha decidido afirmar claramente su credo político al recibir el Premio. Preveo que no sólo el terremoto sacudirá a Caracas.

De noche vamos a casa de Miguel Otero Silva, el gran narrador venezolano de *Casas muertas*. Allí vuelvo a encontrarme con García Márquez y conozco a Adriano González León y a los jóvenes del equipo de la revista *Papeles*, que patrocina Otero Silva. Me muestran con orgullo el último número, dedicado al Cuatricentenario y con muy divertidos dibujos de Pedro León Zapata que glosan textos de Quevedo. Miguel Otero Silva es un hombre alto y corpulento, que tiene una voz ronca pero potente. La casa es una maravilla arquitectónica, construida sobre una ladera y con tres pisos que se proyectan independientemente, cada uno con su jardín propio. Las colecciones de libros y objetos de arte, los cuadros, la convierten en un museo. Ya Neruda me había hablado de la casa y los tesoros de Miguel Otero y me había contado que su última adquisición era un Henry Moore. Pero la cordialidad del anfitrión y de su mujer supera toda descripción. Vamos a comer a un restaurante argentino que se llama "La Estancia" y en que reencuentro esas tablitas rioplatenses sobre las que viene la carne, inmensa, jugosa. El día ha sido agotador y no puedo con el vino, con la ensalada y sobre todo con los kilómetros de pulpa. Me voy rindiendo poco a poco, dejo de hablar y de masticar, me entra el sueño y sólo entiendo a medias que Miguel Otero discute (entre furioso y divertido)

con González León, que está en el otro extremo de la mesa, porque éste ha participado en un jurado que declaró desierto un concurso de cuentos. Entre brumas oigo que Miguel Otero asegura cientos de veces, o tal vez una sola vez, multiplicada por mi estupor: "Un concurso jamás se debe declarar desierto". Frente a mí, los ojos risueños de la hermosa hija de Miguel Otero me aseguran que no pasa nada, que puedo seguir durmiendo. Las palabras hacen un ruido como de tormenta.

JUEVES 3

César Fernández Moreno llegó anoche de París, con noticias del terremoto vistas con ojos europeos y con una carta de mi mujer que me trae de golpe a la realidad. Aprovechamos una visita al Museo de Bellas Artes para ponernos rápidamente al día mientras paseamos por las salas, descubrimos a Reverón, el gran creador postimpresionista venezolano, y nos asomamos al mundo de los nuevos plásticos locales, Soto, Poleo y tantos otros. El Museo es un viejo edificio remodelado, con un patio hexagonal en que lucen algunas esculturas muy modernas (Lipschitz, Calder, Moore). No ha sido casi dañado por el terremoto. Apenas algunos vidrios que protegen las instalaciones de luz indirecta de las salas han debido ser retirados. Todo está muy bien atendido y el funcionario que nos guía indica con sobriedad los puntos más interesantes de una colección selecta y muy aprovechable.

A la hora del almuerzo tengo al fin oportunidad de hablar extensamente con José María Castellet, el crítico español. Conocía su obra (sobre todo *La hora del lector* y la antología de poesía española contemporánea, tan discutida) y también conocía su personalidad a través de amigos comunes pero no sé por qué me lo imaginaba distinto: pequeño, compacto, vivaz, y conversador. La imagen clásica del español resultó desmentida al encontrarme con un hombre alto y delgado, con un aire lejano, visiblemente tímido detrás de su sonrisa abierta, y que habla sólo lo necesario. De larga cara enmarcada por una barba asiria (que también cultiva su amigo, el poeta Carlos Barral), el cabello ya prematuramente encanecido, Castellet es un hombre que sugiere una larga intimidad consigo mismo, el gusto por la lectura bien madurada, un vicio de hablar a solas. Su cordialidad no tiene nada de efusivo ni de postizo. Es llana y asordinada pero firme. Tengo la sensación de que lo he conocido de siempre y espero poder seguirlo viendo en un Congreso que ya empieza a amenazar con la dispersión y el caos. [Lo veré a menudo por suerte, en los días subsiguientes y aprenderé mucho de él, de su gentileza, de su sabiduría, de su humor, de su amistad.] Era

absurdo que no lo hubiese conocido antes, viviendo él en Barcelona y yo en París. Pero valía la pena cruzar el Atlántico sólo para conocerlo.

De noche, de sobremesa con algunos profesores, discutiendo con ellos los problemas muy técnicos de la enseñanza de la literatura latinoamericana en universidades no latinoamericanas, veo entrar al bar del Hotel a García Márquez. Viene piloteado por Soledad Mendoza, amiga suya desde la época que todavía no era el gran narrador de hoy, uno un periodista colombiano de izquierda que trataba de sobrevivir en Caracas. Gabo llega encendido de conversación y de euforia. El reencontro con Caracas lo excita enormemente; el éxito de su novela lo hace caminar por las nubes. Nos enfrascamos en una larga conversación sobre *Cien años de soledad*. Es la primera vez que tengo oportunidad de decirle de viva voz lo que pienso de ella. Por carta y con motivo de los capítulos que adelanté en *Mundo Nuevo* le avancé mi impresión de maravilla ante un libro que es verdaderamente una de las hazañas más singulares de la actual novela latinoamericana. Pero ahora le puedo decir lo que todavía no he dicho: que *Cien años de soledad* no sólo encierra y da sentido a todo el mundo fundado por García Márquez en sus libros anteriores (ese Macondo real e inventado); que no sólo levanta la creación épica de los Gallegos y Rivera al plano de la composición en profundidad que había ilustrado Faulkner; que no sólo alcanza con la línea estilística más firme y de un solo trazo milagrosamente renovado a lo largo de sus trescientas páginas, el nivel de la narración en que lo contado y el que cuenta se confunden en una sola respiración; que no sólo mezcla y funde la visión real y "comprometida" de una tierra trágica y violenta, con la visión imaginaria de un mundo totalmente fantástico; sino que hace todo eso para ir todavía más allá. Para llegar a una visión de profunda ironía y ternura en que Macondo y sus pobladores, toda Colombia y el universo entero, aparecen recreados en su locura y en sus sueños, en su miseria y en su indestructible grandeza, en la gracia de un humor que no conoce fin, de un lenguaje de creación permanente.

Le cuento que hace unos días en "La Coupole", cenando con Neruda y con Fuentes, éste hacía el más delirante elogio de *Cien años de soledad*, lo comparaba al *Quijote* y se entusiasmaba como un niño ante su triunfo. Para Gabo esas palabras son miel y ambrosía. Mejor que nadie conoce él la generosidad de Carlos, el apoyo que en los duros años mexicanos de preparación de su gran novela recibió todos los días en la casita de San Ángel Inn, las aventuras de esos libretos cinematográficos que preparaban con Fuentes para tener a raya al lobo y poder seguir escribiendo sus respectivos libros. Cuando conocí a Gabo en México, 1964, vi a un hombre que vivía en el infierno de no poder

escribir esa gran novela que tenía pensada y escrita mentalmente hasta en sus menores detalles. Sólo la casa de Fuentes, las salidas con Fuentes, la conversación con Fuentes, aliviaban un poco la tortura de esa obra atravesada en la matriz creadora y que se negaba a existir. Le recuerdo esos días de infierno y Gabo se sonríe ahora con una mueca en que hay una ternura para el pasado y un resto de dolor, como una arruga que ya no se borra. Me cuenta cómo salió del pozo de la esterilidad, de esa impotencia que puede llegar a ser tan enloquecedora como la erótica. Había estado trabajando en la novela cerca de veinte años; tenía trazada hasta en sus menores detalles la cronología de la acción, la genealogía de los personajes; abundaba en cuadros sinópticos y esquemas; sabía cada palabra que debía usar. Pero cada vez que la empezaba (y la empezó varias veces) se daba de frente contra algún obstáculo y debía abandonar. Fueron veinte años de frustración. Hasta que un día descubrió lo que le pasaba: había estado tratando de crear la novela sobre una estructura temporal rígida y realista y lo que tenía que hacer era utilizar el tiempo con la misma libertad que utilizaba el espacio. En vez de romperse la cabeza por seguir el hilo cronológico estricto debía usar un tiempo de varias dimensiones. Así, en un capítulo, si le convenía que A tuviese veinte años menos de los que indicaba la cronología, entonces A debía tener veinte años menos. Lo mismo para B y para C y para todos. Cuando se liberó del tiempo, la novela empezó a fluir sola.

La paradoja es que *Cien años de soledad* está hecha precisamente de tiempo. Le digo que mi experiencia al leerla, después de haber leído precisamente *La casa verde*, fue la de pasar de un mundo regido por la noción de espacio (la novela de Mario es pura arquitectura y tiempo estratificado en segmentos espaciales) a un mundo regido por la noción de tiempo. Pero la solución que encontró Gabo es la única posible: porque un mundo hecho de tiempo tiene que ser un mundo hecho de tiempos. Para la realidad interior no hay un solo tiempo, como lo demostró narrativamente Marcel Proust. Por otra parte, lo que ha logrado Gabo en su novela al trampear con el tiempo no es sino lo que había explotado mágicamente Shakespeare en su *Hamlet*. Recuerdo las eruditísimas discusiones de ciertos críticos ingleses sobre la edad del protagonista, edad que debe calcularse sobre lo que él dice junto a la calavera de Yorick, y lo que dice antes el sepulturero sobre el tiempo que esa calavera ha estado enterrada, y lo que la ciencia dice sobre lo que tarda una calavera en dejar de pudrirse (la de Yorick hiede todavía). A esto hay que agregar lo que se sabe de los estudios de Hamlet en la Universidad de Wittenberg, y el cálculo aproximado de la sensualidad y vida erótica de su madre, y etc., etc. La solución (que está

en cualquier manual) es previsible: en algunas escenas Hamlet es mucho más viejo que en otras. Pero la verdadera solución no está en la cronología ni en la biología ni en el folklore de los sepultureros, sino en la crítica literaria: Hamlet tiene la edad que Shakespeare necesitaba para cada escena. O dicho de otro modo: no tiene una edad fija, sino una edad dramática. Para Gabo, los fabulosos personajes de *Cien años de soledad* se mueven sobre una dimensión temporal que tiene varias bandas y saltan cómodamente de una a otra. La irre realidad con que la novela mezcla episodios naturales con episodios sobrenaturales se corresponde secretamente con esa otra irre realidad del tiempo, la sustancia misma que está en la base de esta fabulosa construcción verbal.

VIERNES 4

La sesión inaugural del Congreso da ya la pauta de lo que serán todas: una actividad muy solemne y responsable, de acuerdo al más cauteloso protocolo académico, y en que se tratará de aprovechar al máximo el tiempo para leer el mayor número de ponencias y reducir la discusión al mínimo. No cabe reprochar a nadie un sistema que es viejo como este tipo de actividades y que tiene su sentido dentro de una comunidad reposada y tradicional como es la de la Asociación que organiza el Congreso. Pero los creadores y los críticos más combativos sienten que una asamblea de esta naturaleza no es el lugar más adecuado para discutir el tema (tan candente y vivo) de la novela iberoamericana contemporánea. Por suerte, el Ateneo de Caracas (que preside la mujer de Miguel Otero Silva) ha organizado para el lunes 7 una mesa redonda en que algunos novelistas y críticos podrán hablar sobre lo que realmente importa. Este acto, que está también auspiciado por el Congreso, ya nos consuela de la lectura de ponencias que en su mayor parte son indiscutibles oralmente (la estructura de la novela X, por ejemplo) o no vale la pena discutir ni oralmente ni por escrito (teoría sobre un último ismo que ha patentado alguien y que no tiene otra circulación que en el ámbito doméstico del inventor). Otras ponencias, en cambio, parecen muy discutibles y sería una lástima que no pudieran ser debatidas por falta de tiempo. De todos modos, cuando sean recogidas en la Memoria del Congreso habrá oportunidad de pronunciarse sobre ellas. [En un apéndice reproduzco ahora la ponencia que leí en la sesión inaugural y que se titula *Los nuevos novelistas*.]

Me toca presidir una sesión que termina en una discusión brillante. La última ponencia de la mañana es del profesor Gustavo Luis Carrera y versa sobre *El tema del petróleo en la novela venezolana*. Carrera es un hombre joven, mesurado e incisivo, que ha trabajado muy cuidadosamente su ponencia. Sus conclusiones son previsibles pero sólidas: el tema del petróleo ha sido tratado por muchos novelistas venezolanos, pero ninguno lo ha explorado a fondo. El ponente no tiene mayor apuro en sacar conclusiones políticas contra ellos. Su posición es objetiva: estos son los documentos, ésta la conclusión obvia. Pero el relator, Orlando Araujo, que es además un orador brillante, aprovecha la ponencia para ir al fondo y convierte su intervención en una requisitoria contra los novelistas que, según él, no se atrevieron a mostrar la realidad entera y escamotearon el tema. Su planteo enciende los ánimos del público y de inmediato se inscriben seis oradores. Por lo avanzado de la hora se acuerda limitar las intervenciones de cada uno a cinco minutos. El resultado es un torneo en que intervienen el padre Barnola, director de la Academia Venezolana de la Lengua, el escritor colombiano Alejandro Zalamea (que distingue precisamente entre importancia política de un tema e importancia literaria), los escritores venezolanos Héctor Malavé Mata, Enrique Izaguirre, Alfredo Chacón y César Rengifo. De la discusión surge bien claro que el tema del petróleo en la novela es literariamente combustible, que las tesis estéticas de Zalamea no gozan de gran andamio en Venezuela en tanto que las políticas de Araujo son muy apoyadas. Casi una hora más de lo previsto se prolonga un debate que demuestra, así sea mínimamente, lo que pudo haber sido este Congreso si se hubiera dispuesto de otro modo la lectura de las ponencias, seleccionando las verdaderamente polémicas, y si se hubiera dejado más tiempo para el debate libre. Al levantarse la sesión no hay acuerdo sobre el tema pero sí sobre el acierto de discutirlo ampliamente.

De noche hay una reunión privada en casa de José Ramón Medina y como no tengo tiempo de volver a mi hotel (Caracas es la ciudad más extendida del mundo y la circulación da miedo al más experto y paciente volante) le pido prestada una camisa a Gabo. La idea parece absurda a primera vista, ya que Gabo es obviamente más pequeño que yo, pero insisto de todos modos. Milagrosamente, la camisa me queda bien aunque justa. En homenaje al dueño de casa, Gabo ha decidido ponerse él también una camisa blanca e ir de saco y corbata. Llegamos tarde pero con la formalidad necesaria a una casa en la que estamos otra vez rodeados por todos los viejos y nuevos amigos que hemos hecho

en este Congreso y en que la cordialidad venezolana nos da su primera demostración masiva. Hasta hoy el terremoto había tenido a todos como paralizados, sin ganas ni entusiasmo para volver al cauce normal. Pero ya se siente que la realidad de todos los días está volviendo a imponerse, que la gente empieza a circular con naturalidad, que se va perdiendo de a poco el estado de alerta. Los dueños de casa se multiplican para atendernos. José Ramón Medina es un hombre pequeño, con una sonrisa triste y tierna, unos ojos vivaces detrás de los grandes anteojos de bordes negros. Tiene una voz suave y es un trabajador infatigable. Come y bebe poco o nada y está en todas partes al mismo tiempo, presente y ausente, según lo requiere la estrategia del perfecto anfitrión. Ha sobrellevado las tempestades administrativas provocadas por el terremoto sin apearse un momento de su cordialidad y de su calma, pero todos sospechamos que su estómago se toma terribles venganzas privadas. Él sonríe como un mártir resignado y sigue piloteándonos para que llegemos al buen puerto de una copa o un amigo.

DOMINGO 6

Hoy es día libre, o mejor dicho: casi. Sólo hay un almuerzo monstruo en el Jockey Club, que está en lo alto del Hipódromo. Voy con Simón Alberto Consalvi y Fernando Alegría. Este último es gran aficionado al deporte de los reyes y, como lo certifica una de sus mejores novelas, *Caballo de copas*, lleva su afición a la práctica misma. Me dejo arrastrar por el entusiasmo ajeno y me veo envuelto en una conversación brillante sobre *jockeys*, *studs* y caballos, sobre todo caballos. El Hipódromo es una glorificación cinemascópica de los sueños de Pérez Jiménez. Parece diseñado para Gregory Peck y las cámaras de la 20th Century Fox. Desde el piso alto, donde comeremos, hay una perspectiva descomunal sobre la pista y sobre Caracas que se extiende entre cerros y rascacielos, bajo un cielo luminoso. Mientras almorzamos se corren algunas carreras y no hay manera de tener a la gente en sus asientos. En la sala misma hay ventanillas para las apuestas y es un ir y venir que se convierte al cabo en la más fantástica ronda. Hay como un entusiasmo infantil por probar la suerte. Los profesionales (Alegría pero sobre todo Miguel Otero Silva que tiene un caballo hoy) alternan con los amateurs. Mario Vargas expone algunos bolívares del premio que todavía no ha cobrado. Otros exponen los bolívares más cotidianos. La alegría y el desorden son generales. No sé cómo terminamos de almorzar. Aprovecho una invitación del poeta colombiano Jaime Tello, que vive hace años en Caracas, para irme al hotel con César Fernández

Moreno. Veo un descanso de algunas horas como el mejor homenaje a este domingo luminoso. El agotamiento de tantas ponencias y reuniones está empezando a sentirse. Además, quiero hablar por teléfono con calma a París.

LUNES 7

En la tarde se realiza en el Ateneo de Caracas la mesa redonda de novelistas y críticos, en la que participarán, por los primeros, Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez, Fernando Alegría, Adriano González León y Arturo Uslar Pietri, y por los segundos, José María Castellet, Seymour Menton, Ángel Rama y yo. Cuando llegamos al Ateneo todo el edificio está colmado y la sala, en forma de anfiteatro, rebosa por todas partes. Hay público en las escaleras y en los costados del escenario. Las cámaras y proyectores de televisión ya están implacablemente enfocados. Proliferan fotógrafos y cazadores de autógrafos que tienen su mira puesta, como víctima casi exclusiva, en Mario Vargas. Cuando nos sentamos en el estrado, bajo la presidencia de Miguel Otero Silva y con la presencia de Simón Alberto Consalvi y José Ramón Medina para oficializar la inclusión del acto dentro del marco del Congreso, se puede sentir la tensión de tantos cientos de personas que han venido aquí para saber realmente qué pasa con la novela latinoamericana actual. Ayudado por Oscar Sambrano Urdaneta, con el que comparte la tarea de presentar a los participantes, Miguel Otero lleva la reunión con mano firme y un humor muy oportuno. El primero en hablar es naturalmente Mario Vargas que da desde el principio el tono de sinceridad y de confesión que habrá de dominar el acto. Sin retórica, pausadamente, Mario habla de sus novelas, del origen de las mismas, de las historias que se transformaron en *La casa verde*. Este hombre tan joven y tan serio que ha conquistado el premio literario máximo de habla hispánica no tiene la arrogancia de los triunfadores, sino la auténtica humildad de los escritores vocacionales. El público lo aplaude a rabiar y aplaude sobre todo esa sencillez para contar algo que es para él tan entrañable. Si Mario habló de pie frente al micrófono, lentamente y con una sabia técnica de profesor, Gabo habla como si estuviera en una mesa de café. Los nervios lo consumen. Antes de entrar en la sala se retorció todo pensando qué iba a decir, me pidió que me sentara a su lado "para protegerlo", quería irse porque no sabe hablar en público. Pero el calor del público y el tono de Mario lo han aquietado un poco. Se niega a hablar de pie, coge el micrófono de mano y se echa a hablar medio recostado contra la mesa: habla con todos

como si hablara con uno solo y habla para contar una historia muy simple, la historia última que ha escrito y que será convertida pronto en una película. Es la historia de un pequeño pueblo y de una vieja que un día se despierta con el presentimiento de que algo horrible va a ocurrir. Se lo cuenta a su hija que se lo cuenta al carnicero que se lo cuenta a otra clienta que se lo cuenta a su marido y así sucesivamente. A la tarde, todo el pueblo está en la calle esperando que pase algo. De pronto, se ve pasar una carreta cargada de bultos y de muebles. Una familia, asustada, ha decidido marcharse. Otras empiezan a imitarla. Al rato todo el pueblo está de éxodo. Alguien, al partir, decide prender fuego a su casa. El fuego se extiende. En la noche, todo el pueblo arde mientras la vieja que tuvo el presentimiento se aleja lentamente con sus hijos, diciéndoles ominosamente: "Yo sabía que algo horrible iba a pasar". Gabo ha contado sus cuentos sin prisas y con pausas, ha ido creando en la imaginación de todos ese mundo pequeño y cerrado que es también el mundo entero, ha ido liberando la fantasía y el humor, ha dejado que las risas llenen algunas pausas, y ha terminado en la misma línea pura. Los aplausos son como una cerrada lluvia que despeja el hechizo.

Lo que dice Fernando Alegría tiene también el mismo tono de sinceridad y simplicidad. Es la historia de ese caballo que aparece en *Caballo de copas*, el único caballo con nombre y apellido, el único con sentimientos suficientemente patrióticos como para pensar en Chile y ganar. El humor de Fernando, su práctica de profesor convierten en delicia la historia.

La intervención de Adriano González León tiene un tono muy distinto. Él no viene a hablar desde la plenitud de una obra realizada, sino desde el sufrimiento de una situación vital que no soporta. Adriano es un rebelde y dice su rebeldía con una pasión que lo consume. Cada una de sus ardientes palabras se clava en el público, después de haber sacudido hasta las raíces al orador. Hay una electricidad en el ambiente. Se advierte que este hombre joven pero desesperado sufre por su Venezuela y se revuelve impotente contra la situación y contra sí mismo. Cuando se levanta Arturo Uslar Pietri es otra voz de Venezuela la que se escucha. Don Arturo es uno de los grandes oradores venezolanos, además de ser uno de sus grandes novelistas. Pero no viene a hablar como novelista sino como crítico y viene para anunciar que la crítica ha muerto.

No puedo evitar dar un salto ante estas palabras que me dejan de golpe suspendido sobre la nada. Don Arturo recoge con el rabo del ojo mi reacción y aclara: la crítica preceptiva, la crítica que se ocupaba de enseñar al creador a escribir, ha muerto. Lo que hay ahora es una crítica

que acompaña al creador y que lo explica al público, pero que no puede enseñarle nada. La tesis es justa en sus líneas generales pero necesita matizaciones que don Arturo no puede hacer ahora. Precisamente en otra importante asamblea, el PEN Club de Nueva York 1966, se quejaba el novelista Saul Bellow que los críticos y profesores norteamericanos se hubiesen adueñado de la novela contemporánea y estuviesen indicando a los autores qué debían escribir y cómo. Pero lo que quiere hacer don Arturo es llamar la atención sobre otro hecho, también cierto: la complicidad que existe hoy entre el creador y el crítico.

La intervención de Castellet tiene el mérito de una emoción auténtica y contenida. Lo que viene a proclamar Castellet es su fe en la nueva literatura latinoamericana. Nadie más autorizado que él para hacerlo porque desde su puesto de asesor de Seix Barral es uno de los responsables del apoyo que esta editorial ha prestado a los nuevos novelistas latinoamericanos y, sobre todo, del descubrimiento de Vargas Llosa con motivo del concurso Biblioteca Breve 1962 que permitió la revelación de *La ciudad y los perros*. Otros grandes narradores, como Guillermo Cabrera Infante, Vicente Leñero, Manuel Puig, deben a la misma casa y a Castellet la simpatía y la imaginación del descubrimiento. Por eso sus palabras tan llanas y emocionadas sirven para borrar de un solo golpe tantos siglos de crítica española en que las letras latinoamericanas eran olvidadas o juzgadas sólo con liviano ánimo patrocinador. Ahora Castellet afirma la vitalidad de la nueva literatura latinoamericana y su esperanza de que España recoja esta influencia.

Cuando me toca hablar no puedo evitar referirme a lo que dijo don Arturo. Adopto un tono deliberadamente fúnebre para decir: "Habla en nombre de una raza extinta", y para explicar que hasta hace un rato me creía, como todos, vivo y normal. A partir de las palabras de don Arturo me siento contemporáneo del pterodáctilo y del dinosaurio. Estoy de acuerdo en que la crítica preceptiva está muerta, pero creo que murió hace ya casi tres siglos largos, el día en que el dómine neoclásico interrumpió su revisión cotidiana de la *Retórica* de Blair para asomarse a la ventana y ver pasar a los jóvenes poetas desmelenados del romanticismo. Ese día del 1770 y tantos se celebraron los funerales del neoclasicismo y de la preceptiva. Desde entonces la crítica ha sido más y menos. Ha sido una explicación en profundidad de la visión poética de un contemporáneo (como la *Biografía literaria*, de Coleridge, sobre la poesía de su colega y amigo, Wordsworth) o ha sido la exploración de la naturaleza profunda de la creación, como en la nueva crítica rusa, inglesa o francesa. Devolviendo la pelota al campo favorito de don Arturo, sostuve entonces que la novela moderna era esencialmente crítica, y no sólo crítica de la sociedad (como han

descubierto desde Balzac todos), sino crítica de la literatura misma. Basta recordar el *Quijote*, que empieza siendo una crítica y parodia de la novela de caballerías, para comprender hasta qué punto la novela necesita de una honda visión crítica para existir. El caso de Kafka, que fue despreciado por los críticos stalinistas como un reaccionario que se refugiaba en sus pesadillas para evadirse de la realidad, es sumamente ejemplar. La nueva crítica marxista ha descubierto en ese evadido uno de los más implacables críticos de la sociedad burguesa y antisemita del Imperio austro-húngaro, uno de los más lúcidos profetas de los campos de exterminio del Tercer Reich. La realidad que presenta la novela, concluí diciendo, es una realidad crítica y por lo tanto no puede ser interpretada literalmente. Pero para interpretarla literariamente se necesita precisamente la crítica, que después de todo no parece tan muerta.

La intervención de Seymour Menton (sobre la enseñanza de la novela en las universidades norteamericanas) trajo un poco del aire general del Congreso al Ateneo pero no desentonó, en su sencillez y sinceridad, de las otras intervenciones. Menton es un profesor concienzudo, autor de una antología del cuento hispanoamericano que ha publicado el Fondo de Cultura Económica, y lo que dice es fruto de una experiencia. La última intervención, de Ángel Rama, sirvió para insertar el acto en el contexto de una realidad americana que todos conocemos y habíamos presupuesto: la realidad de una América explotada y pobre, de una América en que muy pocos pueden comprar libros porque la mayoría no sólo no tiene con qué comprarlos, sino que tampoco sabe leer. Fue una intervención justa y necesaria, dicha con sencillez. Con las palabras finales de Miguel Otero Silva, que agradeció al público su fervor y colaboración (el acto duró cerca de dos horas y media), se cerró una de las jornadas más importantes de este Congreso. Al irse dispersando de a poco la gente era posible sentir que allí había ocurrido algo más que un encuentro oratorio: por un lapso se había creado un misterioso contacto personal entre el escritor y su público, un contacto que no puede definirse de otro modo que como dramático. En el mejor sentido de la palabra, el acto había sido un "happening".

A la noche vamos a casa de don Arturo y allí tengo oportunidad de conversar más largo con él sobre nuestra aparente discrepancia. Don Arturo es un hombre finísimo y festeja mi intervención. Encuentra hábil que haya dado vuelta al ataque y que ante la amenaza a mi territorio crítico me haya anexado rápidamente el de la novela. Sabe que sustancialmente estamos de acuerdo. Nos conocemos desde un encuentro en Nueva York, 1960, con motivo del Concurso de Cuentos de la revista *Life* en español, en que ambos actuamos de jurado. Desde aquella fecha nos hemos mantenido alejados pero en contacto, a través de libros

y revistas, de alguna carta ocasional. Ahora en su amplia y hermosa casa tengo oportunidad de volver a gustar esa sonrisa suya, esa risa que salta sin reservas, la anchura de su perspectiva vital. Miro sus cuadros y sus libros, lo veo tan asentado en una vida activa y vasta, y comprendo el por qué de su tolerancia y de su firmeza, aunque discrepe aún de su prematuro entierro de la crítica.

[Durante un par de días el Congreso se trasladó a la ciudad de Mérida, invitado por la Universidad y la Municipalidad de dicha región, una de las más hermosas de Venezuela. Allí se organizaron mesas redondas, discusiones en privado, visitas a diversos centros de estudio y de cultura, reuniones sociales. Queda para otra oportunidad la crónica de estos dos días.]

JUEVES 10

Llegamos de Mérida con el tiempo justo para ir al hotel a cambiarnos y correr hasta el Museo de Bellas Artes a la ceremonia de entrega del Premio Rómulo Gallegos. El maestro en persona dará a Mario el diploma, la medalla y el cheque por los cien mil bolívares. Además del director del INCIBA, hablarán el ministro de Educación, J.M. Siso Martínez, y el premiado. Hay una gran tensión en el ambiente porque ya se sabe que Mario piensa hacer una declaración de fe política y se teme que esto irrite a las autoridades. La sala en que se entregará el Premio desborda de invitados, de fotógrafos, de feroces focos de televisión. La mesa ha sido alineada contra dos grandes cuadros de Wifredo Lam, como para subrayar mejor la presencia cubana. El acto empieza en esa atmósfera eléctrica. Pero Simón Alberto Consalvi da la nota exacta en su discurso de apertura. En breves palabras sitúa sin equívocos al autor de *La casa verde*, al libro y al Premio. Subraya el carácter literario del mismo y su total independencia de toda intención política. Dice, con acierto, que el Premio lo han ganado para Mario los personajes del libro. El discurso de Mario es de una sinceridad aterradora. Allí declara su esperanza en una América mejor. Dice su fe en el socialismo y su convicción de que en Cuba se está realizando la justicia social. Su discurso es hermoso y valiente. Es también modesto. El silencio en que se le escucha y el unánime aplauso que lo recompensa no son alterados por ninguna manifestación superflua. Cuando habla el Ministro de Educación es para exaltar detalladamente la obra de Gallegos y elogiar *La casa verde*. El acto termina en un *cocktail* en que se refractan hasta el infinito las afirmaciones de Mario Vargas y se especula sobre las reacciones oficiales.

Creo que Mario ha roto tal vez sin proponérselo un tabú que había que romper: la mención de Cuba en un acto oficial venezolano. Si la operación era riesgosa, su necesidad en este caso era obvia. Porque el no podía dejar que se interpretase su aceptación del Premio como la aceptación de un régimen. Tampoco conviene al gobierno venezolano que se piense que el Premio ha sido creado para provocar una adhesión política. Un premio literario debe estar libre de ataduras. Por eso me parece bien que tanto Consalvi como Vargas Llosa hayan subrayado este aspecto y hayan señalado nítidamente los límites. Por otra parte, al dar el Premio a un escritor tan comprometido en la causa cubana (es miembro del Consejo Asesor de la revista *Casa de las Américas*, de La Habana, y firmante de los principales manifiestos de solidaridad con dicha causa), el INCIBA ha demostrado su independencia de juicio y ha dado un ejemplo difícil de igualar. Como apuntaba alguien: ¿Es concebible imaginar a la Casa de las Américas entregando un gran premio a Borges por una de sus obras y permitiendo que el escritor argentino ratifique en público en La Habana su simpatía por los Estados Unidos? La democracia práctica tiene su precio, y el precio en este caso fue pagado con la mayor sencillez.

(Días más tarde leeré en un cable de la Agencia France Press que reproduce *El Nacional* [Caracas, 18 de agosto], unas declaraciones hechas en Lima por Mario sobre su discurso. Allí se afirma que "su adhesión a la Revolución Cubana no es nueva pero tampoco beata ni indiscriminada", y se citan estas palabras suyas: "Yo quisiera ver, por ejemplo, que en Cuba hubiera libertad de prensa o que se permitiera el libre juego de varios partidos políticos". Estas declaraciones tampoco resultan sorprendentes. Al recibir el Premio, Mario dejó bien en claro que a pesar de sus simpatías por el socialismo, no cree que un escritor deba abdicar jamás de su función de crítico de la sociedad en que vive, por buena que esta le parezca. "La literatura es una insurrección permanente", le gusta repetir, y esa insurrección no puede reconocer límites. Pero quienes prefieren, no importa cuál sea la ideología dominante, que el escritor sea un funcionario dócil al régimen y no un aguafiestas [otra expresión de Mario] siempre consideran con sospecha y repudio estas actitudes independientes. Para ellos el escritor sólo sirve para cobrar un sueldo del Estado o para poner su firma al pie de algún manifiesto cocinado por los burócratas. La libertad de expresión es su peor enemigo. Y fue la libertad de expresión la que triunfó en este acto de la entrega de premios: la de Mario y la de quienes lo premiaron con toda independencia.)

Se empieza a sentir la distensión general que indica el final de un Congreso, aunque la lectura de los periódicos vuelve a calentar un poco los ánimos. Las declaraciones de Mario Vargas están ya sufriendo el habitual proceso de deformación periodística. Empiezan a multiplicarse las hipótesis. Hay quienes dicen que fue obligado por los cubanos a hacer esa declaración, como si Mario necesitara que lo obligasen a repetir lo que piensa y escribe hace tanto tiempo; otros sostienen que va a entregar todo el dinero del Premio a Cuba, como si en la isla pudieran hacer mucho con sólo cien mil bolívares y Mario no los necesitara, en cambio, para poder seguir viviendo y escribiendo sus novelas. Los comentarios insolentes se mezclan con los meramente analfabéticos. Qué cuesta entender que un escritor es un hombre de verdad, un hombre que tiene su vida y sus libros, y que tiene también su fe y sus sueños. Por qué no entender que un instituto oficial también puede estar dirigido por hombres de verdad, que respetan y admiran a los hombres de verdad, y no les exigen adhesiones innecesarias. La tensión política, la rivalidad de partido, las guerrillas y los discursos guerrilleros, han alterado tan profundamente aquí la perspectiva que lo que ocurrió ayer en el Museo de Bellas Artes parece intolerable. Sin embargo es lo único verdaderamente auténtico que podía ocurrir. Callar o protegerse en eufemismos habría sido no sólo inútil, sino pernicioso. Pero qué miedo tiene la gente de nuestra América (en uno u otro bando) a la verdad dicha honestamente y en voz alta.

(Más tarde leeré en la prensa de Bogotá, por donde pasaron Mario Vargas y García Márquez, en viaje al Sur, los juicios más disparatados sobre el Premio Rómulo Gallegos. Alguien [novelista él, es claro] llega a sostener que el Premio le fue dado a *La casa verde* por una maniobra conjunta del comunismo internacional y de la CIA. De ser esto cierto, cómo se explica que Mario haya elogiado a Cuba al recibir el Premio, a menos que simultáneamente se sostenga [lo que no dejará de hacer alguien un día de estos] que Fidel es un espía de la CIA. Por suerte, en la misma prensa colombiana se ha publicado también un elogiosísimo artículo de Germán Arciniegas sobre *La casa verde*. Como son bien conocidas en Bogotá las convicciones anticastristas de don Germán, no habrá quien se atreva a llamarlo cómplice de la supuesta conspiración. ¿O también lo será?)

Siguen las reuniones y las mesas redondas, aunque ahora al margen del Congreso. Me encuentro en una cena con García Márquez, que viene de varias interminables discusiones organizadas por estudiantes de Filosofía (en la mañana) y por estudiantes de Sociología (en la

tarde). Gabo no da más y se asusta de la resistencia física de Mario que, imperturbable aunque afónico, sigue contestando a las preguntas más disparatadas. "¿Cuál es su anclaje en la angustia de nuestro tiempo?", parodia Gabo con una mueca sardónica. Le replico que en Mérida un joven estudiante me preguntó en una mesa redonda si la literatura tenía algún valor científico.

SÁBADO 12

Ya estamos haciendo la ronda de despedidas. De mañana voy con Simón Alberto Consalvi a saludar a don Pedro Grases, el gran erudito y bibliógrafo bellista. Lo había conocido en Londres, en 1959, cuando yo andaba estudiando en el British Museum la obra de Bello en Inglaterra. Ahora lo descubro en su hábitat, una hermosa casa que gira en torno de la descomunal biblioteca. Los cuartos se multiplican, atestados de libros, de ficheros, de colecciones valiosísimas. Todo lo que la bibliografía venezolana tiene de más importante está ahí, estudiado, catalogado, indizado por Grases. Hay una sala especial para Venezuela y la América Latina, en la que se encuentra todo libro en que haya alguna referencia a la cultura venezolana. "Está incluso su librito con el artículo sobre *Doña Bárbara*", me dice Grases y no lo dudo. Hay una habitación exclusivamente dedicada a Bello. Salgo de la casa con libros que desbordan mis dos manos y se multiplican en las de Simón Alberto. En estos días de Caracas he acumulado una biblioteca que me irá llegando cotidianamente a París para traerme de nuevo el aire venezolano.

De tardecita vamos con Mario Vargas a visitar a Gallegos. Mario parte para Bogotá y camino del aeropuerto se detiene un momento para saludar al maestro. Lo encontramos solo y con un aire menos fatigado que otras veces. Aprovecho para preguntarle sobre su última novela, aún inédita, su novela mexicana. Hace algunos años que está casi pronta e incluso ha sido anunciada varias veces como *La tierra bajo los pies*. Pero ahora Simón Alberto me cuenta que el título definitivo será *La brasa en el pico del cuervo* y que Carlos Pellicer ha leído algunos pasajes, encontrándola excelente. Gallegos me confirma que la novela está terminada, que están completando la copia a máquina del último capítulo. No parece muy dispuesto a explayarse sobre ella. Es una novela sobre la Revolución Mexicana y "particularmente sobre el problema de la tierra y de los desheredados", como dice Consalvi en un excelente estudio publicado en 1964. Gallegos conoce bien a México, donde ha vivido largos años de exilio, y su visión de la realidad revolucionaria de dicho país será sin duda importante. Pero sus energías físicas han

disminuido enormemente y tal vez no sienta ya el empuje necesario para hacer la revisión final del texto. Volviéndose hacia Mario Vargas, que le ha traído un ejemplar dedicado de *La casa verde*, y mientras hojea el libro, le pregunta: "¿Párrafos largos y sin puntuación?". Mario se sonríe y le señala que ha dado, precisamente, con uno de los pocos pasajes de la novela escritos así. En general, le explica, el libro está escrito en forma más simple. Hay una simpatía, casi una complicidad profesional en la pregunta de Gallegos. Desde la frontera de otro siglo literario, el gran novelista interrumpe un poco su callada meditación para asomarse sobre la obra de este hombre joven. Creo que esta imagen de Gallegos lo define entero.

DOMINGO 13

Como me pasa siempre, ya me he acostumbrado tanto a Caracas que me voy como si dejara mi propia tierra. Pero tengo que seguir andando. Regreso a París por el camino de Londres y Nueva York, que es más largo pero más variado. Me acompañan al aeropuerto Simón Alberto y Guillermo Sucre. Allí terminamos de hablar de un gran proyecto en que está comprometido ahora el INCIBA: una editorial venezolana modelada sobre el Fondo de Cultura Económica de México y la Editorial Universitaria de Buenos Aires. Se llamará Monte Ávila y tendrá a Benito Milla, de la editorial uruguaya Alfa, como gerente; el asesor literario será Sucre. Se proyectan varias colecciones venezolanas, latinoamericanas e internacionales; se piensa publicar una cantidad no inferior a cincuenta títulos, con un total de 200.000 ejemplares por año. Creo que Venezuela es uno de los lugares más estratégicos para una empresa de esta índole. A mitad de camino entre las grandes industrias editoriales del Norte (Estados Unidos y México) y las del Sur (Río de la Plata y Chile), Venezuela tiene un papel muy importante que cumplir en la zona grancolombiana, y la gente del INCIBA parece dispuesta a cumplirlo. Ya sabía por Milla del proyecto pero me alegra mucho enterarme ahora que empieza a funcionar en octubre.

Cuando bajo a tomar el avión me sorprende un despliegue insólito de las Fuerzas Armadas: soldados con casco y fusil ametrallador forman un círculo erizado en torno de una puerta de la sala de espera. Allí está el presidente Leoni, despidiendo a su hijo que viaja también a los Estados Unidos. Pienso que esta será mi última compleja imagen de Venezuela: los libros del INCIBA y los soldados del presidente. Pero no me dejo arrastrar por las simetrías. Libros y soldados han convivido siempre en Venezuela como en el mundo entero. Ambos son tan fatales como esta sociedad misma, y tan inevitables porque los hombres

no parecen dispuestos a dejar de matarse o a dejar de soñar con mundos más felices. Aunque muchas veces esos sueños de los libros sean más feroces y sanguinarios que la realidad. Sólo que la sangre de los libros está coagulada en tinta seca. Con todo, todavía prefiero los libros.

LOS NUEVOS NOVELISTAS*

Hay una deliberada tautología en el título de este trabajo, tautología que me parece oportuno subrayar desde el principio. Desde su origen mismo, la palabra *novela* está indicando su significado original de "nueva", noticia reciente. Cervantes fue tal vez el primero en emplearla en lengua castellana para calificar esos relatos cortos que publicó en 1613 y así distinguirlos del *Quijote*, que él llamaba "historia". Aquella palabra *novela* había sido traída por él, sin duda, de la Italia renacentista en que tanto aprendió sobre la vida y la poesía. Sus *Novelas ejemplares* son las "novelle" italianas, pero castellanizadas por su genio. Por eso, decir como digo ahora "los nuevos novelistas" es reiterar en el adjetivo lo que ya está (implícito aunque olvidado por el uso) en el sustantivo. La reiteración me parece sin embargo necesaria, así sea para ganar énfasis. Porque la "noticia" que no quiero dejar de comentar aquí es precisamente una "novedad" para muchos críticos y lectores en todo el mundo actual. Hoy día, la novela latinoamericana abunda en grandes novelistas. Buena parte de ellos, cronológica y biográficamente, son novelistas muy nuevos, es decir: muy recientes. Algunos son casi desconocidos, fuera de sus respectivos países, o son conocidos casi exclusivamente por los especialistas. Pero existen, están ahí.

Se ha hablado mucho (bien y mal) del *boom* de las letras latinoamericanas que es, sobre todo un *boom* de la novela. Esa expresión onomatopéyica, que pertenece al mundo de la publicidad y de la propaganda, no es totalmente gratuita. Ella disimula, sin duda involuntariamente, un hecho no menos resonante y verdadero: en este momento, América Latina puede ofrecer por lo menos tres o cuatro grupos o constelaciones de novelistas que continúan produciendo obras de in-

*Recojo el texto de la ponencia que presenté al XIII Congreso de Literatura Iberoamericana, de Caracas. Normalmente una ponencia debe permanecer inédita hasta que sea publicada en la Memoria del Congreso respectivo. Como la prensa de Caracas publicó sin autorización el texto de muchas ponencias, incluido el de la mía, me creo libre de recogerla aquí ahora. He agregado algunas notas que intentan aclarar puntos sumariamente tratados en un texto que, por razones de tiempo de lectura, no podía exceder las tradicionales ocho cuartillas a doble espacio.

discutido interés. ¿De qué otra zona lingüística del mundo actual se puede decir lo mismo? Si hay un *boom* de la novela latinoamericana es porque detrás de ese *boom* publicitario hay una producción de deslumbrante originalidad. Digo esto porque la existencia o inexistencia del *boom* ha sido discutida en términos puramente publicitarios, y eso me parece del todo trivial. Lo que importa es la creación¹.

Sería fácil agrupar esas cuatro constelaciones por medio del método generacional que ha tenido en lengua castellana expositores tan ilustres como Ortega y Gasset y su discípulo Julián Marías. Pero lo que me interesa subrayar aquí es menos la categoría retórica de "generación" que la realidad pragmática de esos cuatro grupos en servicio activo. Las series generacionales son un lecho de Procusto y corren el peligro, si no son manipuladas con gran sutileza, de establecer la apariencia de un proceso muy ordenado y hasta rígido que separa la literatura en compartimentos estancos. Las varias generaciones que en los cuadros sinópticos se miran desde los dos lados de un vacío, comparten en la realidad un mismo espacio y un mismo tiempo, se intercomunican más de lo que se piensa, influyen muchas veces remontando la corriente del tiempo. ¿Cómo no advertir, por ejemplo, que si bien Ciro Alegría y Juan Carlos Onetti han nacido en el mismo año 1909, el primero es un epígono de los grandes novelistas de la tierra, en tanto que el segundo es un adelantado de los novelistas de la experimentación narrativa? Por eso prefiero ahora hablar de grupos, más o menos flexibles y comunicados, que de generaciones.

A la zaga de los maestros de las cuatro primeras décadas de este siglo —época ya legendaria que aquí, en Venezuela, está representada por el gran Rómulo Gallegos, a cuya sombra se reúne este Congreso—, la novela latinoamericana ha producido en los últimos treinta años por lo menos cuatro promociones perfectamente identificables. La primera estaría representada, entre otros, por gente como Miguel Ángel Asturias, Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier, Agustín Yáñez y Leopoldo Marechal. Ellos, y sus pares, son los grandes renovadores del género narrativo en este siglo. Y aquí conviene aclarar que incluyo a Borges, aunque no se me escapa que no ha escrito ninguna novela (salvo una, policial, con Adolfo Bioy Casares) porque me parece imposible toda consideración seria del género en América Latina sin un estudio de su obra de cuentista verdaderamente revolucionario.

En los libros de estos escritores no sólo se continúa la gran tradición que tiene su origen en Horacio Quiroga y en Mariano Azuela, en Gallegos y en Benito Lynch, en Güiraldes y Martín Luis Guzmán, en Graciliano Ramos y en José Eustasio Rivera —esa tradición de la novela de la tierra, de la exploración profunda de la naturaleza y del hom-

bre americano, de los mitos centrales de una América todavía vista con ojos románticos— sino que se efectúa en aquellos una operación crítica de la mayor importancia. Volcando su mirada sobre esa literatura mítica y de testimonio apasionado, tanto Borges y Marechal, como Carpentier, Asturias y Yáñez, intentan señalar lo que esa realidad novelesca tenía de retórica obsoleta. Al mismo tiempo que la critican y la niegan, buscan otras salidas. No es casual que la obra de todos ellos esté fuertemente influida por las corrientes de vanguardia que en Europa permitieron liquidar la herencia del naturalismo. Si en los años de su formación, Borges pasa por la experiencia del expresionismo alemán y por la lectura de Joyce y de Kafka, para desembocar en el ultraísmo español y en Gómez de la Serna, tanto Carpentier y Asturias como Marechal recorren el deslumbrante superrealismo francés. La narración sale de las manos de estos fundadores transformada hondamente en su apariencia pero también en sus esencias. Porque ellos son, sobre todo, renovadores de una visión y de un concepto del lenguaje. La primera colección de relatos de Borges, *Historia universal de la infamia* (1935), marca una ruptura tan profunda con la tradición lingüística de Rivera y de Gallegos, como lo hará más tarde y desde un ángulo más hispánico, Miguel Ángel Asturias con *El señor Presidente* (1946), o Agustín Yáñez con *Al filo del agua* (1947), o Leopoldo Marechal con *Adán Buenosayres* (1948) y Alejo Carpentier con *El reino de este mundo* (1949).

La obra fecunda y renovadora de esta primera promoción se habrá de superponer a la de la promoción que la sigue y en la que podrían marcarse como puntos más altos a João Guimarães Rosa y Miguel Otero Silva, Juan Carlos Onetti y Ernesto Sábato, José Lezama Lima, Julio Cortázar y Juan Rulfo. En todos ellos podría mostrarse, simultáneamente, la huella dejada por los maestros de la promoción anterior (¿qué sería de Cortázar, por ejemplo, sin Borges, sin Arlt, sin Marechal, sin Onetti?) y la influencia de otros maestros extranjeros, como William Faulkner o Marcel Proust, Joyce, Musil o Jean-Paul Sartre. Pero no son las influencias, reconocidas y admitidas por los novelistas mismos, las que definen mejor a este grupo, sino una concepción de la novela que, por más diferencias que sea posible marcar entre cada uno, ofrece por lo menos un rasgo común. Si la promoción anterior innovó poco en la estructura exterior de la novela y se conformó con seguir los moldes más o menos tradicionales (tal vez sólo el *Adán Buenosayres* haya ambicionado, con notorio exceso, crear una estructura espacial más compleja), las obras de esta segunda promoción se han caracterizado sobre todo por utilizar la *forma* novelesca como objeto del mayor cuidado narrativo.

Así Guimarães Rosa ha ido a buscar en los interminables monólogos épico-líricos de los narradores orales del interior del Brasil el molde para su fabulosa novela, *Grande Sertão: Veredas*, en tanto que Onetti ha creado en *La vida breve*, en *El astillero* y en *Juntacadáveres*, un mundo rioplatense entre onírico y real de una trama y una textura totalmente inventadas que tiene un parentesco de esencia (no de accidentes) con el de Miguel Otero Silva en *Casas muertas*, con el de Juan Rulfo en *Pedro Páramo* y con el de Sábato en *Sobre héroes y tumbas*. Lo mismo podría decirse del monumental *Paradiso*, de Lezama Lima, que logra mágicamente lo que se había propuesto racionalmente Marechal con su novela: crear un libro cuya forma está dictada por la naturaleza misma de la visión poética que lo inspira, realizar un relato costumbrista que es también un tratado sobre el cielo y el infierno, trazar una crónica de la educación sentimental y sexual de un joven habanero que es al mismo tiempo un espejo del universo visible e invisible. En cuanto a *Rayuela*, de Cortázar, no sólo la forma narrativa es puesta en cuestión por este libro y de la manera más humorística posible con esas dos lecturas insolentemente propuestas al lector (una para el lector-hembra, o lector hedónico; otra para el lector-macho), sino que la forma misma del libro —un laberinto sin centro, una trampa que se cierra cíclicamente sobre el lector, una serpiente que se muerde la cola— se confunde ya con la sustancia.

Lo que esta promoción transmite a la siguiente es, sobre todo, una conciencia de la estructura novelesca externa y una sensibilidad para el lenguaje como materia prima de lo narrativo. Basta decir que integran esta tercera promoción novelistas como Carlos Martínez Moreno, Clarice Lispector, José Donoso, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Guillermo Cabrera Infante y Mario Vargas Llosa, para reconocer precisamente esa doble atención a las estructuras externas y al papel creador del lenguaje. No todos son novelistas exteriormente innovadores. Donoso, por ejemplo, se ha limitado a seguir los cauces de la narración tradicional pero ha concentrado su invención en explorar una realidad subterránea: la que está debajo de las capas de estuco de la novela costumbrista chilena. En *Coronación*, *Este domingo*, *El lugar sin límites*, Donoso describe una realidad que tiene doble y hasta triple fondo. En este sentido su obra se vincula notablemente con la realizada por Carlos Martínez Moreno en el Uruguay.

Pero la gran mayoría de los narradores de esta tercera promoción son eficaces fabricantes de máquinas de novelar. Mientras Clarice Lispector en *A Maçã no escuro* y en *A Paixão segundo G.H.* encuentra en el "nouveau roman" un estímulo para describir esos mundos áridos, tensos, metafísicamente pesadillescos de sus personajes, Carlos Fuentes

utiliza toda la experimentación de la novela contemporánea para componer obras complejas y duras que son denuncias de una realidad que le duele salvajemente pero que al mismo tiempo son alegorías de un país muy suyo que poco tiene que ver con la superficie del México de la Revolución Institucionalizada. Mario Vargas Llosa aprovecha por su parte las nuevas técnicas (discontinuidad cronológica, monólogos interiores, pluralidad de los puntos de vista y de los hablantes) para orquestar magistralmente unas visiones a la vez muy modernas y tradicionales de su Perú natal. Inspirado simultáneamente en Faulkner y en la novela de caballería, en Flaubert, Arguedas y en Musil, Vargas Llosa es un narrador de gran aliento épico para el que los sucesos y los personajes siguen importando terriblemente.

Pero no son tal vez esos grandes novelistas jóvenes, ya reconocidos por la crítica de todo el continente, los que más han aprovechado uno de los aspectos más fermentales de la obra de las dos promociones anteriores, sino gente como García Márquez y Cabrera Infante, que se han manifestado algo más tardíamente pero ya han producido obras singulares. Tanto en *Cien años de soledad* como en *Tres tristes tigres* es posible reconocer, sin duda alguna, el parentesco con el mundo de Borges o de Carpentier, con el de Rulfo o el de Cortázar, con el de Fuentes o el de Vargas Llosa. Aunque no es ese parecido (al fin y al cabo superficial) lo que cuenta en ellas. Estas novelas se apoyan en una visión estrictamente lúcida del carácter ficticio de la narración. Son ante todo construcciones verbales y lo proclaman de una manera sutilmente irónica (*Cien años de soledad*) o militantemente pedagógica (*Tres tristes tigres*). Si García Márquez parece adaptar las enseñanzas recogidas en Faulkner a ese Macondo imaginario que su libro recrea pieza a pieza, conviene advertir al lector que no se deje engañar por las apariencias. El ya ilustre narrador colombiano está haciendo algo más: está borrando por medio del lenguaje la enojosa distinción entre realidad y fantasía en la novela, para presentar —en una sola frase y en un mismo nivel metafórico— la "verdad" narrativa de lo que viven y sueñan sus personajes. Enraizado simultáneamente en el mito y en la historia, *Cien años de soledad* sólo alcanza plena coherencia en esa realidad hondísima del lenguaje.

La operación que practica Cabrera Infante es más escandalosamente llamativa porque toda su novela sólo tiene sentido si se la examina como una estructura lingüística hecha a la vez de significados posibles y de sonidos ambiguos, de ritmos y de retruécanos verbales. Discípulo evidente de Joyce, Cabrera Infante no es menos discípulo de Lewis Carroll, otro gran manipulador del lenguaje. Pero es asimismo y sobre todo discípulo de su propio oído, en que la música de jazz o los ritmos

afrocubanos juegan papel tan decisivo, y discípulo de su ojo entrenadísimo, completamente colonizado por los ritmos visuales del cine.

Con García Márquez y Cabrera Infante, así como con el Fuentes que habrá de revelarse en su última complejísima novela, *Cambio de piel*, ya se entra en el dominio de la cuarta y por ahora novísima promoción de narradores. No se puede hablar con mucho detalle de ellos porque casi todos han publicado sólo una primera novela, o incluso ni siquiera la han terminado de publicar. Pero me prevalezco del carácter novedoso del género narrativo para adelantar algunos nombres que me parecen, ya, de indiscutible importancia. Ellos son Manuel Puig, Néstor Sánchez, Severo Sarduy y Gustavo Sáinz. Lo que los une, si algo los une, es precisamente esa conciencia agravada de que la textura íntima de la narración no está ni en el tema (como creían, o fingían creer, los románticos narradores de la tierra), ni en la construcción externa, ni siquiera en los mitos. Está, muy simplemente, en el lenguaje. O para adaptar una fórmula que ha sido popularizada por Marshall McLuhan: "El medio es el mensaje". La novela usa la palabra no para decir algo en particular, sino para transformar la realidad lingüística narrativa misma. Esa transformación es lo que la novela "dice", y no lo que se suele discutir *in extenso*: trama, personajes, anécdota, mensaje, denuncia.

De ahí que en un libro como *La traición de Rita Hayworth*, de Manuel Puig (del que *Mundo Nuevo* ha adelantado un capítulo fundamental), lo importante no es la historia de ese niño que vive en una ciudad argentina de provincias, y va todas las tardes al cine con su mamá, ni tampoco es excesivamente importante la estructura narrativa externa que se vale del monólogo interior de Joyce, o de los diálogos sin sujeto explícito, a la manera de Ivy Compton-Burnett, o de su discípula Nathalie Sarraute. No. Lo que realmente cuenta en el fascinante libro de Puig es ese *continuo* de lenguaje hablado que es a la vez el vehículo de la narración y la historia misma. La enajenación de los personajes por el cine, que indica el título, y que se manifiesta en su conducta —sólo hablan de las películas que vieron, se proyectan imaginariamente dentro de episodios cinematográficos que recortan de viejos films, confunden las sombras de la pantalla con la realidad, son los nuevos prisioneros de la caverna platónica creada en todo el mundo de hoy por el cinematógrafo—, esa enajenación central no sólo está contada por Puig con gran humor; también está recreada en la experiencia del lector por el lenguaje enajenado que emplea, un lenguaje que es parodia casi facsimilar del estilo de los folletines televisivos o de las fotonovelas. El lenguaje enajenado explicita la enajenación de los personajes.

Néstor Sánchez duplica de alguna manera en *Nosotros dos y Siberia Blues*, aunque desde otra dimensión más a la francesa, el intento de Cabrera Infante. También él está influido por la música popular (el tango en su caso) y por el cine de vanguardia. Pero su textura narrativa es más compleja y confusa aún que la de Cabrera Infante, en que una atroz lucidez británica gobierna todo delirio. Por eso, Sánchez consigue a veces en una sola sustancia narrativa, mezclar presente y pasado, todos y cada uno de los personajes, para subrayar la única realidad central y unitaria que es el lenguaje. Sus novelas, que han recibido el impacto de *Rayuela*, también delatan la influencia de ese mundo visual y rítmico, uniforme y misterioso, de Alain Resnais —Alain Robbe-Grillet, en *L'année dernière à Marienbad*.

Gustavo Sáinz llega a la misma materia por medio de un aparato casi tan trivial en el mundo de hoy como los molinos de viento en el de Cervantes: el magnetófono. Su novela, *Gazapo*, ha sido registrada por dicho aparato, y ha sido registrada en vivo. Ya no se trata de componer una novela en la máquina de escribir, utilizando como claves secretas lo que dijo Fulano (aunque atribuido a Mengano, para despistar) o trasladando, por una operación en la que Proust se hizo experto, la cabeza de A sobre el tronco de B. No, nada de esto; Sáinz usa la grabadora para que sus propios personajes registren lo que les está pasando (la vida, ya se sabe, es un continuo *happening*) y ese registro es a la vez utilizado para suscitar nuevas grabaciones, o es empleado dentro de una narración que uno de los personajes, el *alter ego* del autor, escribe. El registro de la realidad novelesca dentro del libro, así como el registro del libro mismo, participan de idéntica condición verbal. Como en el segundo *Quijote*, en que los personajes discutían el primer *Quijote* y hasta las aventuras apócrifas que les inventó Avellaneda, los personajes de Sáinz repasan su propia novela grabada. Si todos estos planos de la "realidad" narrativa son válidos es porque la única realidad que "viven" realmente los personajes es la del libro. Es decir: la de la palabra.

He dejado deliberadamente para el final el narrador que ha adelantado más en este tipo de exploraciones. Me refiero a Severo Sarduy, que ya lleva dos libros publicados: *Gestos*, que paga tributo al *nouveau roman*. Y *De dónde son los cantantes*, que sólo ha sido publicado en francés aunque ya se anuncia una edición en español. He podido leer la novela en el original y creo que es uno de los libros decisivos en esta empresa de creación narrativa hispanoamericana. Lo que el libro presenta son tres episodios de una Cuba prerrevolucionaria y esencial: uno de los episodios ocurre en el mundo chino de La Habana, mundo de travesti y de magia de pacotilla, pero a la vez mundo de hondísimos símbolos inquietantes; el segundo episodio muestra a la Cuba negra y

mestiza, la superficie colorida del trópico, en un relato que es a la vez una cantata; la tercera parte se concentra en la Cuba española y católica, en la Cuba central. Pero lo que cuenta el libro es secundario para el propósito de Sarduy; lo que importa es cómo lo cuenta. Porque unificando las tres partes hay un medio que se convierte en fin, un vehículo que es en sí mismo el viaje. Aquí el lenguaje es el verdadero protagonista de este libro que existe en el nivel de la creación más absoluta y rigurosa. Lenguaje barroco, en el sentido de Lezama Lima y no en el de Carpentier; lenguaje que se vuelve críticamente sobre sí mismo, como pasa con los escritores franceses del grupo *Tel Quel*, con el que tiene tan honda relación Sarduy; lenguaje que vive, evoluciona, se corrompe y muere para renacer desde su propia materia corrompida, como esa imagen de Cristo que en la tercera parte llevan en procesión hasta La Habana.

Con esta novela de Sarduy, un tema que había sido planteado y puesto en cuestión por Borges y por Asturias, desarrollado luego deslumbrantemente por Lezama Lima y por Cortázar, que fue enriquecido por Fuentes y por Cabrera Infante, llega a un verdadero delirio de poesía prosaica. Es el tema subterráneo y decisivo de la novela latinoamericana de hoy: el tema del lenguaje como lugar (espacio y tiempo) en que "realmente" ocurre la novela. El lenguaje como la realidad única de la novela³.

NOTAS

¹ Conviene aclarar que este *boom* de la novela latinoamericana tiene su origen en el mundo hispánico y no es producto (como suponen algunos imaginativos) de la facundia publicitaria de las editoriales extranjeras, de una maniobra del comunismo latinoamericano y/o internacional, o de las actividades culturales de la funesta CIA. Antes de ser famoso en el extranjero, un novelista latinoamericano suele serlo en su propia tierra. Así, Fuentes es un *best-seller* en México cuando todavía es apenas conocido fuera; la crítica argentina más seria descubre a Leopoldo Marechal cuando nadie lo ha leído fuera del ámbito rioplatense; Juan Carlos Onetti es maestro de dos generaciones de novelistas uruguayos antes de que su nombre signifique algo para un europeo; Gabriel García Márquez obtiene un importante premio en Colombia cuando es prácticamente desconocido en todas partes. Los ejemplos podrían multiplicarse. Por otra parte, es cierto que las editoriales extranjeras han ayudado a promover el *boom*: el éxito de Fuentes no es sólo hispánico; Mario Vargas Llosa fue descubierto y lanzado desde España por Seix Barral; la publicación de *Cien años de soledad* por la importante Editorial Sudamericana, de Buenos Aires, significa para García Márquez una distribución a escala continental. Lo mismo podría decirse de algunas traducciones: la de *Rayuela* al inglés inspira el máximo respeto a la crítica norteamericana, aunque no faltan notas bibliográficas patrocinadoras que sólo consiguen parecer analfabetas; el éxito en Alemania y en Italia de *Sobre héroes y tumbas*, de Ernesto Sábato, aparece ampliado y confirmado en Francia; la última novela de Severo Sarduy ha recibido la consagración de una reseña del maestro de la nueva crítica francesa, Roland Barthes. Pero no conviene exagerar las cosas y creer que todo se debe a publicidad nacional o internacional: hay un *boom* porque ahora hay grandes novelas.

² Una de las más inveteradas confusiones críticas es la que se refiere al tema y al mensaje de una obra. Desde el punto de vista social, político, económico, moral, epistemológico, y hasta filatélico, el tema o el mensaje de una obra pueden determinar su importancia, su éxito y el calor con que la comenten y defiendan muchos lectores. Pero desde el punto de vista literario el tema o el mensaje son secundarios. Las mejores intenciones morales o políticas no hacen las mejores novelas. El infierno de la literatura está empedrado de adefesios que son dogmáticamente impecables. Esto es muy fácil de comprender cuando se juzga la obra del pasado. Como no somos ni güelfos ni gibelinos, tanto nos da que Dante sea o no partidario del imperialismo germánico en Italia. Como no pertenecemos al proletariado francés del siglo XIX, nos tiene sin cuidado que Balzac se declare monárquico y católico, un sólido reaccionario si los hay. Lo mismo nos pasa con otro célebre reaccionario, el gran Dostoievski que era partidario del Zar y creía en la misión salvadora de la Iglesia ortodoxa rusa. Pero cuando se trata de estrictos contemporáneos nos encrespamos todos, los prejuicios políticos y los credos morales saltan a primer plano y rechazamos a Borges porque es simpatizante de los Estados Unidos o denunciamos a Vargas Llosa porque cree en Cuba. Literariamente esta discusión no tiene

sentido. Sólo ilustra una de las confusiones más tenaces de nuestro tiempo y sirve para que los malos críticos y frustrados aprendices de sociólogos pierdan el tiempo demoliendo obras que no entienden o no quieren entender.

Esto no significa que al juzgar literariamente una obra un crítico pueda desprenderse hasta tal punto de sus prejuicios no literarios como para ser del todo imparcial. La verdad es que siempre nos han de parecer mejores las obras cuyos contenidos morales o políticos, cuyos presupuestos filosóficos y sociales, coinciden con los nuestros. Hay que saber y aceptar esta limitación del crítico, como sabemos y aceptamos las limitaciones del creador. Al saberlo y aceptarlo realizamos una operación complementaria: reconocer la relatividad del juicio. Pero lo que no podemos admitir es que se pretenda establecer como fundamento de la crítica la necesidad de que el autor tenga un pensamiento ortodoxo (cualquiera sea la ortodoxia propuesta), de que vote bien (si hay todavía voto), de que comulgue en nuestra capillita, de que sea un chico bueno. La historia de la literatura y de la crítica literaria, la historia del oficialismo cultural están ahí para demostrarnos que los buenos autores suelen ser rara vez modelos de ortodoxia política o confesional, que el ave de la poesía no acepta las ramas de la burocracia, las rejas de los comisarios, los canales publicitarios de las grandes máquinas políticas. La literatura debe ser, ante todo, literatura. Y la crítica, crítica.

³ Otra confusión habitual: lenguaje no es sólo lengua. Los gramáticos son maestros de la lengua, no del lenguaje. De modo que hay que evitar las simplificaciones más corrientes que ilustró hace años una polémica sobre el estilo de Horacio Quiroga. Un crítico español, pero radicado en la Argentina, sostuvo que Quiroga escribía mal porque no tenía escrúpulos idiomáticos. El buen señor pensaba tal vez en la gramática y en el diccionario al opinar así. Otro crítico, también español, pero radicado en el Uruguay, le replicó que Quiroga era muy cuidadoso al escribir, que retocaba mucho sus cuentos, que se esforzaba. Pero lo que sin duda no pensó el replicante es que Quiroga era un maestro del lenguaje, no de la lengua, y que sus escrúpulos idiomáticos no eran los de un gramático.

Por eso, al hablar ahora del lenguaje de la novela me refiero al mundo verbal entero creado por un novelista: no sólo a su sintaxis o su semántica, a su puntuación o sus galicismos, a sus tropos o sus peculiaridades ortográficas. El lenguaje es más que todo eso: es un ámbito en que se desarrolla y crece la obra, que le impone sus servidumbres y al mismo tiempo que acepta la marca que ella le deja; un ámbito en que se realiza el combate (a muerte) entre el creador y su vehículo. A partir de una visión crítica del lenguaje es posible llegar naturalmente a todos los otros territorios a los que también alude la novela: el tema y la anécdota, los personajes y su agonía, el mensaje, la denuncia, la protesta o la celebración. Pero sólo a partir de esa visión crítica, y no al margen de ella.

DAVID VIÑAS EN SU CONTORNO

AL PREMIAR una novela de David Viñas (*Los hombres de a caballo*) el jurado de Casa de las Américas correspondiente a dicho género ha consagrado a un novelista joven y de importante trayectoria en las letras argentinas. En efecto, David Viñas comenzó a publicar novelas ya en 1955; con la primera, *Cayó sobre su rostro*, obtuvo dos premios locales (el Municipal, el Gerchunoff); su tercera novela, *Un dios cotidiano* (1957), ganó el Concurso de la Editorial Kraft, de Buenos Aires, en tanto que la cuarta, *Los dueños de la tierra* (1959), fue recomendada por el jurado que falló el Concurso de la Editorial Losada del año 1958. No era pues a un autor inédito o casi desconocido, como ha pasado en casos anteriores, que la Casa de las Américas concedía este año su premio de novela. El jurado —Julio Cortázar, José Lezama Lima, Juan Marsé, Leopoldo Marechal y Mario Monteforte Toledo— contribuía con su decisión a consagrar una carrera literaria ya considerable. Por eso mismo, parece necesario examinar esta última novela de Viñas en el contexto de su obra y de la literatura argentina a la que aparece vinculada desde sus orígenes. Examinar su contorno, como al narrador le gustaba decir; fijar su circunstancia, situarla.

UNA GENERACIÓN PARRICIDA

David Viñas (que nació en 1929) aparece en las letras argentinas en las vísperas de la caída de Perón. Perteneció a una generación que calificué de *parricida* en un libro de 1956 y cuyas características más salientes entonces eran una actitud crítica frente a los valores consagrados, una necesidad de revisar el pasado y situar el presente en un contexto más polémico, una puesta al día del vocabulario político y poético, un “compromiso” con la realidad argentina y latinoamericana.

Esa generación aparece hacia 1945. Aunque no resulta visible de inmediato ni tiene una fisonomía editorial propia (como la que hacia la misma fecha se perfila en el Uruguay, del otro lado del Plata), esta

De *Mundo Nuevo* (París), N° 18, diciembre de 1967, pp. 75-84.

generación asume casi de inmediato una postura revisionista. La literatura argentina mayor, la que dirigen desde distintos bandos los hombres de la generación de 1925, los llamados *martinfierristas* por el nombre del principal órgano publicitario que tenían en sus comienzos, apenas si advierte con simpatía algo condescendiente o con un bieneducado fastidio la aparición de los primeros adelantados del grupo. Y sin embargo, poco a poco, entre 1945 y 1955, estos jóvenes harán pesar cada vez más su opinión, proyectarán más lejos su palabra, hasta hacerse oír de los mismos a quienes comentan o atacan, hasta sacudir la modorra de semidioses o mandarines en que parecían refugiados los mayores.

Entre 1945 y 1950 esa generación ya ha conseguido expresarse en algunos nombres, el más obvio de los cuales es el de H.A. Murena, crítico joven que en 1948 se instala en *Sur*, el baluarte de la generación del 25, y desde allí mismo socava (o intenta socavar) algunos fundamentos de esa generación en artículos polémicos sobre Borges y los *martinfierristas*, sobre Martínez Estrada, o en apasionadas notas escritas, por lo general, con fervor apocalíptico y sintaxis tupida. El mismo Murena salta también a *La Nación*, cuyo suplemento literario presidía desde largo tiempo atrás Eduardo Mallea; allí, en ese órgano de indudable cuño conservador, prosigue a ratos Murena su labor de juez de juicio final, escuchada con decorosos bostezos que ocultan el resentimiento de los mismos contra los que directa o indirectamente escribe. Un intento de fundar su propia revista, provocado por algunas fricciones con la dirección de *Sur*, se concreta fugazmente en la aparición de *Las ciento y una* (de título tan sarmientino). Pero esta publicación no alcanza a prosperar por la intervención de un susceptible e influyente hombre de letras de la generación intermedia que sabía iba a ser también criticado. (Así, por lo menos, lo refiere el folklore local.) Murena continúa ligando cada vez más su destino a *Sur* y a *La Nación* y perdiendo cada día más su original carácter parricida.

Como aquellos dos órganos de publicidad literaria, los más perdurables en la Argentina, estaban dirigidos por integrantes de la generación del 25, los jóvenes debieron elegir entre someterse a la tutela de éstos y vegetar entonces como tímidos y resentidos epígonos, o lanzarse a la fundación azarosa de pequeñas revistas que fueran sus propios órganos y en las que pudieran decir lo suyo. De estas revistas, de los intentos repetidos y frustrados de creación de estas revistas, sobreviven algunas que no es el momento de historiar en detalle. *Buenos Aires Literaria* (1952-1954) pudo haber sido la revista de la nueva generación; prefirió ser más general y sólo fue, en definitiva, una revista de epígonos, en que el mejor material pertenecía casi siempre a los consa-

grados, nacionales y extranjeros. Ya en 1954 (un año antes de la caída de Perón) aparecen dos revistas que parecen comprender y practicar mejor el sentido de una renovación a fondo de las letras argentinas; se llaman, con apelativos de cuño sociológico, *Contorno* y *Ciudad*. La primera es fundada por los hermanos David e Ismael Viñas. En ambas se intenta (a veces con los mismos colaboradores) una revisión de los valores más importantes de la generación del 25; se dedican números a Ezequiel Martínez Estrada (ambas revistas; en el de *Contorno*, David Viñas, con el seudónimo de "Raquel Weinbaum", ataca a fondo su pretensión de juez puro e incontaminado frente a una realidad sucia, corrompida); también Borges es analizado (en *Ciudad*) y la novela argentina es puesta en cuestión (*Contorno*). Lo que realmente vincula a estas dos publicaciones revisionistas es ser órganos de la nueva generación. De sus profundas y en algunos casos inconciliables diferencias habría que hablar mucho. Pero queda para otra ocasión.

En vísperas de la caída del régimen peronista (que ha dado a esa generación el tan necesario estímulo negativo) aparecen ambas revistas, y ya no se puede no advertir hasta qué punto ha cambiado el clima de la literatura argentina. Muchas fuerzas actúan sobre esta generación nueva. El peronismo, con su total y bárbara renovación de valores, es una de las más importantes. Pero no se comprendería al peronismo (como provocación y agente de escándalo) si no se vinculara intelectualmente esta generación nueva con los intentos apocalípticos del existencialismo en su versión francesa de la segunda posguerra. Porque lo que en un comienzo caracteriza con vigor a estos jóvenes es el manejo de una terminología filosófica que tiene sus raíces en el vocabulario fabricado entre 1940 y 1945 por Merleau-Ponty, Sartre, Camus y otros, en la Francia ocupada, liberada y vuelta a ocupar por el Occidente en la década del cuarenta. Casi todos los jóvenes de *Ciudad* y de *Contorno* habían hecho al finalizar la guerra su peregrinaje a las fuentes de St. Germain-des-Près y habían traído de allí las nociones que tratarían de aplicar luego sobre la compleja realidad argentina.

Con el cuadro intelectual del existencialismo francés como instrumento de trabajo y de pensamiento, con la realidad argentina modificada por la revolución peronista como materia prima, estos jóvenes de 1945 se vuelven a examinar su circunstancia literaria y hunden su mirada inconformista en la obra realizada por los hombres de la generación del 25. De los muchos valores propuestos por la crítica rutinaria (Argentina padece en este siglo de una carencia suicida de crítica literaria que tenga responsabilidad social, además de la estética) los jóvenes eliminan, sin mayor análisis y por su sola inanidad a casi todos los nombres prestigiosos. Se quedan con algunos a los que atacan o vene-

ran (mejor sería decir: atacan-veneran) con cierta violencia saludable. Entre estos nombres figuran Roberto Arlt (a quien *Contorno* dedicó un número especial), Horacio Quiroga, Florencio Sánchez, y entre los vivos, a Leopoldo Marechal, *martinfierrista* que había sido radiado del Parnaso argentino por su adhesión funcional al peronismo. Pero de todos los escritores argentinos importantes en 1950 y tantos, los que más concitaron el elogio y la diatriba en grado diverso son Ezequiel Martínez Estrada, Eduardo Mallea y Jorge Luis Borges. Ellos son los verdaderos "padres" contra los que estos jóvenes realizan la simbólica operación del parricidio, antes de pasar ellos mismos a asumir el papel principal en la arena literaria y convertirse (¡hélas!) a su vez en padres para una generación más nueva.

LIMITACIONES DE UNA CRÍTICA

Vista a más de una década de distancia, buena parte de la labor de demolición emprendida por los parricidas parece hoy superflua, ya que atacaron a ídolos caídos, como Mallea, en tanto que otra parte resultó simplemente excesiva, como ese afán estéril de negar la grandeza literaria de Borges. (La mayor parte de los que lo hicieron, más tarde han cantado, discretamente, es cierto, la palinodia, olvidando en lo posible las ineptias con que negaron una obra que no entendían.) Pero no se trata sólo de ataques a personalidades más o menos discutibles. La debilidad de buena parte de la crítica parricida reside en sus limitaciones mismas. Es evidente que esa generación no estaba dispuesta a ejercer la crítica literaria como una actividad autónoma. A los nuevos no les interesaba el valor literario por sí mismo: les interesaba en relación con el mundo del que surge y en el que ellos también están existencialmente insertos. Les interesaba más el contorno que la obra o la personalidad creadora que la producía. De ahí que uno de los más agudos críticos de Mallea, León Rozitchner haya abandonado del todo posteriormente la crítica literaria para dedicarse al análisis filosófico o político, en tanto que David Viñas ha dedicado dos libros de crítica a explorar sobre todo la inserción del escritor argentino en su medio. (Los títulos son hartos elocuentes: *Literatura argentina y realidad política*, 1964; *Laferrère, Del apogeo de la oligarquía a la crisis de la ciudad liberal*, 1965.) En tanto que otros parricidas de la primera hora (como Adolfo Prieto) han renunciado del todo a este tipo de aproximación más política que literaria, o han buscado superar las limitaciones del método, como ha hecho Juan Carlos Portantiero en *Realismo y realidad en la narrativa argentina* (1961). Al señalar en este libro que los

jóvenes rebeldes de la década del cincuenta sustituyeron un planteo enajenado de la realidad argentina, el de los "padres", por otro planteo enajenado, el de la literatura políticamente comprometida, y al intentar un rescate de este último método por el aporte de la nueva crítica marxista (desde Lukács y Gramsci en adelante), Portantiero está indicando una de las fallas mayores de esta generación. Pero a la vez, su intento de rescate de las doctrinas del realismo socialista hace fracasar su propio libro ya que no le permite analizar adecuadamente la obra de los parricidas.

Cuando Viñas o Rozitchner analizan a Martínez Estrada y a Mallea, en realidad no están tratando de definir a esos maestros sino que están tratando de definirse. A partir de una obra ajena, estos jóvenes críticos buscan "situarse" ellos mismos en una realidad que se les presenta hostil, caótica y violenta. Es la realidad de su Argentina, la Argentina de Perón. El análisis y la demolición de la obra de los "padres" es el síntoma más evidente aunque no el único, de una toma de conciencia de la realidad que importa —y no sólo la literaria—; el síntoma de esa fundamentación, agresiva casi siempre, de un sistema de valores; de la fijación de una perspectiva generacional nueva. Ese análisis, esa demolición, presuponen algo más que el mero ejercicio de la crítica literaria. Y en realidad, quienes la practican suelen ser más creadores que críticos, estar más interesados por disciplinas como la sociología o la filosofía que por la estilística o la historia literaria. Son críticos, pero críticos alimentados en la especulación que ha producido en Francia el existencialismo y en Alemania tantas escuelas. Pero no son críticos que hayan estudiado, por ejemplo, la obra precursora de los formalistas rusos, la labor verdaderamente revolucionaria de la escuela de Cambridge o del *New Criticism* norteamericano, la obra ya incipiente en aquel entonces de los estructuralistas franceses. Para ellos, importa más la realidad de la que parte la obra literaria que la realidad que ésta misma crea. Les interesa, sobre todo, el contorno.

El triunfo de Perón y su toma del poder en 1945 es el acontecimiento generacional que gravita sobre ellos con un peso sólo comparable al del Desastre sobre la generación española de 1898. En el caso de los jóvenes argentinos que empiezan a escribir, y a ser, literariamente, hacia 1945, la revolución que representa el régimen peronista, con su inversión radical y aparatosa de valores que hace pasar a primer plano una Argentina invisible muy distinta de la que soñaba Mallea en los cadenciosos períodos de su prosa; esa revolución que fomenta y hasta explota demagógicamente una conmoción social al fin y al cabo tan justa y necesaria; esa revolución que inevitablemente descentra y pone en

cuestión todo, incluso la vida literaria, es la experiencia fundamental y a partir de la cual se coagula o define la nueva generación argentina.

La circunstancia misma de que esa generación debe asomar a la vida literaria bajo el régimen de Perón, le impide hablar con toda claridad. Para plantear su discrepancia o fundar su propia estimativa debe hacerlo de manera que sus palabras no puedan citarse como subversivas, de que sus actos parezcan referirse únicamente al terreno (en sí inocuo) de la literatura pura. Esta ocultación, esta ambigüedad (que irrita y humilla a los más combativos) proyecta sobre sus textos iniciales una curiosa sombra. Al leerlos, el lector tiende a buscar en ellos más de lo que está implícito, quiere descifrar lo que se indica a veces sólo por elipsis; encuentra (o pone) un significado que no puede faltar: el significado de resistencia, de oposición al régimen.

Pero de todos modos, aunque el análisis de la realidad desborde en casi todos los casos los límites de lo literario, es a lo literario a lo que están confinados fatalmente en su comienzo estos críticos —como lo indica, con transparente tristeza, Rozitchner en su artículo sobre Mallea:

¿Acaso no sabemos que nuestra tranquilidad actual es el precio de nuestra marginalidad, de nuestra inoperancia e ineficacia, del miedo que se hace narraciones y cosas faltas de interés, que no se refieren claramente a nuestros problemas ni siquiera en el orden subjetivo en el cual el escritor se complace en permanecer, porque lo interesante conduce al peligro? ¿Acaso no vivimos soslayando el peligro por medio de una "ineficacia buscada", por la huida en lo general, y en la creación de mitos que esbozan para la mala fe una salvación futura? (Véase la revista *Contorno*, N^{os} 5-6, septiembre de 1955.)

Impedida de analizar con toda la necesaria crudeza la realidad argentina de Perón, en su caótica superposición de ideologías más o menos fascistas (el dictador se formó en Italia) y de peculados más o menos criollos, los jóvenes escritores se refugian como apunta Rozitchner en la creación literaria. También se refugian, se ha visto, en la censura de los maestros de la generación anterior. Pero este refugio los acerca más al verdadero tema, los pone, así sea lateralmente, en contacto con la otra realidad, la grande, que subyace o envuelve la creación literaria. Por eso las limitaciones impuestas por el régimen de Perón obligaron a estos jóvenes a concentrarse fanáticamente en el análisis de la realidad literaria: la única que podía estudiarse a fondo y sin las necesarias reservas. Análisis, que, por otra parte, y en muchos de los mejores críticos, no era sino una lámina para dar por transparencia la otra realidad que oprimía y encerraba a todos.

La caída de Perón, y la sucesión de regímenes más o menos legales que ha conocido Argentina hasta la fecha, ha liberado a buena parte de

los jóvenes de la labor puramente parricida y crítica y les ha permitido dedicar lo mejor de sus energías a la creación. Entre ellos, ninguno ha producido una obra novelesca tan sostenida y ambiciosa como lo ha hecho David Viñas.

UNA CRÓNICA CASI HISTÓRICA

Siete novelas y un libro de cuentos (*Las malas costumbres*, 1963) componen la obra narrativa de David Viñas. La primacía de las novelas es evidente. En ellas, Viñas no sólo ha dejado testimonio de su preocupación creadora fundamental sino también de una ambición, muy explícita, de captar y juzgar la realidad argentina de su tiempo. Si se exceptúan por ahora dos de las primeras novelas (*Los años despiadados*, 1956, *Un dios cotidiano*, 1957), la obra narrativa entera de Viñas parece ordenarse como una crónica de la Argentina de este siglo. Incluso los dos títulos excepcionales contienen elementos importantes para una visión profunda del país. Aunque su entonación no es exclusivamente política, aún en ellos es posible captar ciertas dimensiones del ser nacional que explican el trasfondo de las otras novelas. En *Los años despiadados* la pintura de la infancia sórdida y brutalizada del niño Rubén Marcó (que es violado por una pandilla de muchachos), ilustra con un caso único y ejemplar esa mitología del machismo argentino que subyace en las demás novelas. En *Un dios cotidiano* los conflictos religiosos del protagonista, el padre Ferré, que vive en una Argentina dividida por la guerra civil española, también tienen un trasfondo de violencia sexual que apunta a la misma raíz subconsciente.

Pero no es en estos libros, concebidos y ejecutados como unidades válidas por sí mismas, sino en las otras cinco novelas que están íntimamente ligadas por la preocupación del ser y del quehacer nacional, donde se puede vislumbrar el propósito mayor de su autor. Las cinco novelas no componen una estructura ligada a pesar de que no sería difícil ordenarlas en una sucesión cronológica que tuviera como guía el momento histórico que exploran. Esa sucesión no respeta, como se verá, la cronología de publicación, pero esa es otra historia. La serie hipotética partiría, naturalmente, de la primera novela de Viñas, *Cayó sobre su rostro* (1955), que cuenta la caída y ascenso de un político de pueblo, Antonio Vera, hombre que se hace rico con tierras sustraídas a los indios y que morirá solo y grotesco en un prostíbulo de pueblo. Desde muchos puntos de vista esta novela se asemeja a *La muerte de Artemio Cruz* (1962), de Carlos Fuentes. Hay, como en ésta, la misma preocupación por situar al personaje en su circunstancia histórica y política, la misma técnica Faulkneriana en la base (aunque en Fuentes, que es pos-

terior, esa técnica está enriquecida de otras influencias), la misma mezcla de elocuencia narrativa y despiadada sátira. El interés de *Cayó sobre su rostro*, a pesar de sus notorias imperfecciones de primera novela, reside sobre todo en echar la piedra fundamental de una exploración de la realidad argentina que los novelistas argentinos de generaciones anteriores habían descuidado o soslayado: la realidad de una tierra que ha sido robada a sus poseedores legítimos, los indígenas, por la acción combinada del Ejército y de los terratenientes, la realidad de una política nacional que tiene uno de sus fundamentos en la propiedad de la tierra.

Con el título de *Los dueños de la tierra* Viñas publicará en 1958 una novela que es la secuela natural de *Cayó sobre su rostro*. Ahora la acción aparece trasladada a Río Gallegos, en la Patagonia, y se ubica en 1921, época de la primera presidencia de Yrigoyen. El protagonista es Vicente Vera, el "doctor" Vicente Vera, abogado e hijo del Antonio Vera de la novela anterior. (La filiación no es declarada en esta segunda novela, pero en la primera se indica que el protagonista tiene un hijo llamado Vicente.) Entre uno y otro libro se da un salto en la serie cronológica. Ahora estamos en la época en que aparecen en la Argentina las primeras reivindicaciones que en Rusia produjeron en 1917 la decisiva Revolución de Octubre. El pretexto anecdótico de la novela es simple: el presidente Yrigoyen manda al doctor Vera a la Patagonia para que intervenga como su mediador en el conflicto que separa a los obreros esquiladores de los propietarios. La mediación de Vera es eficaz pero no dura más que el tiempo de la esquila. Apenas han conseguido lo que querían, los patronos dejan de cumplir el acuerdo que había sancionado como mediador Vera, los obreros se levantan en huelga, hay incidentes, el Ejército es llamado para pacificar la región, los obreros son encarcelados, torturados, fusilados. La tarea del doctor Vera ha sido inútil. El Ejército, después de haber despojado a los indios, contribuye a despojar a los obreros. Siempre para beneficio de los mismos: los dueños de la tierra.

La novela se abre con tres estampas (fechadas en 1892, 1917, 1920) que sintetizan en forma anecdótica el cuadro histórico-político de la región. Más eficaz que estas estampas demasiado breves resulta la lectura de *Cayó sobre su rostro*, y sobre todo de una novela corta que Viñas publicó en 1966 y que se titula *En la semana trágica*. Allí se examina la huelga de enero de 1919 que enfrentó por primera vez en forma violentísima a los obreros de la capital argentina con el Ejército. Lo que muestra *Los dueños de la tierra* no es sino la secuela patagónica de las violencias que se desataron en Buenos Aires, en el verano del 19. Ya aparecen ahí las mismas señales: una clase privilegiada que se organiza

para provocar y atacar a los obreros, con el nombre (de evidente inspiración europea) de "guardias blancas"; ya se advierte allí el trasfondo de antisemitismo que hay latente en la sociedad argentina; ya se apunta también la intervención del Ejército en su papel de vigilante de la seguridad nacional. La novela corta está centrada en un personaje de la clase privilegiada, Camilo Pizarro, que en muchos aspectos parece la antítesis de Vicente Vera. En tanto que hay en éste (a pesar de cierta debilidad y un horror a tomar partido) muchos elementos rescatables, en Pizarro predomina el resentimiento, una mentalidad fascista que cree resolverlo todo a puñetazos y un culto tan ostentoso del coraje que hace poner en duda su virilidad. En Vicente Vera, en cambio, hay un respeto por la gente como Soto, el jefe de los esquiladores en huelga, y por las mujeres, como Yuda, una joven intelectual con la que termina por casarse. Para Pizarro las mujeres son mero objeto de uso (como esa prostituta, Clea, con la que "hace conejito") o de chirle veneración, como su novia Delfina. Pero la verdadera relación humana la tiene sólo con hombres, como su compinche el Goyo Larsen, de equívoca o nula virilidad, o su cuñado y mentor, Federico, al que descubre una noche disfrazado de prostituta. Pero sobre estos aspectos ambiguos de la novela habrá que volver más adelante.

El balance que dejan estas tres novelas, hasta cierto punto históricas, es inequívoco: Viñas se plantea el problema de los orígenes políticos de la realidad argentina y encuentra en la propiedad de la tierra, en la misión "vigilante" del Ejército argentino y en la debilidad de los partidos políticos liberales, las raíces del mal. El fascismo que más tarde se apoderará del Gobierno, bajo distintas denominaciones y militantes, está enraizado en la mentalidad de la joven oligarquía y aparece simbolizado en esas "guardias blancas" que vejan y matan judíos en la semana trágica, o que persiguen a los esquiladores en la Patagonia. Esa es la Argentina verdadera que ha heredado este joven parricida. Sus dos más ambiciosas novelas hasta la fecha, *Dar la cara* (1962) y *Los hombres de a caballo* (1967) intentarán definir la misma situación en el contexto estrictamente coetáneo del autor.

UN DOBLE TESTIMONIO

Dar la cara trata de apresar en una sola narración compleja y lineal el mundo caótico y convulsionado de Buenos Aires hacia 1958, cuando ya era obvio que la Revolución Libertadora de 1955 no había cambiado para nada las estructuras reales de la nación. Es el momento en que las fuerzas "terceristas" que llevaron al poder a Frondizi descubren

que el candidato impoluto de las izquierdas, al convertirse en presidente, resulta ser sobre todo un político. La enorme desilusión de los jóvenes que expresan también otras novelas como *La alfombra roja*, de Marta Lynch, o *Rojo sobre rojo*, de Beatriz Guido, es el punto de partida de la novela. Es claro que las cosas no están dichas allí en forma tan clara. Para ubicar cronológicamente la acción, el lector deberá recoger datos que le proporciona aquí y allá el autor: el estreno de una película de Fernando Ayala, *El jefe* (1958), en cuya idea y libro cinematográficos trabajó David Viñas; la descripción de una huelga universitaria promovida por la creación de la Universidad Católica, que por un curioso eufemismo llaman en Argentina Universidad Libre; un canillita que en las últimas páginas del libro vocea un periódico en que se anuncia que Fidel Castro avanza sobre La Habana.

A través de las peripecias que ocurren a varios personajes jóvenes, el más interesante de los cuales es Bernardo Carman, estudiante judío, Viñas va dando el cuadro de una juventud desorientada que ha sido desposeída de toda eficacia política por un medio castrador, que padece las frustraciones típicas de la pequeña burguesía, que se evade en el sexo, en la agitación huelguística, en la creación de un cine de tipo experimental y documental. La gratuidad de esas vidas aparece enfatizada por el hecho de que todos están constantemente lloriqueando por su destino y que sólo saben hacerse los duros, dar la cara, golpear, cuando se trata de acciones individuales más o menos caóticas. Otros personajes que no pertenecen a este grupo de estudiantes e intelectuales (un ciclista que tiene una copiosa aventura con la mantenida de un joven productor de cine; un débil mental que sirve de guardián al ciclista), también ponen en evidencia la misma alienación con respecto al mundo concreto de la política argentina. Con una visión crítica de la que no se excluye la autocrítica (hay una breve caricatura del autor en la página 105), Viñas muestra precisa y apasionadamente unos seres marginales que patalean en una materia concreta, viscosa y húmeda —como a él le gusta escribir a la zaga de su maestro Sartre.

A pesar de su desmesurada extensión, del abuso de caricaturas de personajes reales (no es difícil identificar aquí y allá ciertos rasgos exagerados de Ernesto Sábató, José Bianco, Leopoldo Torre Nilsson, para citar algunos), de la insistencia en reproducir recursos narrativos que ya estaban gastados cuando los empleó Sartre en *Les chemins de la liberté*, la novela de Viñas tiene su interés y merece ser leída atentamente. Es más que un cuadro: es el testamento de una generación, la confesión de un hijo del siglo. Su mayor defecto está en otro lado: en la concepción misma de una novela comprometida, como se verá más adelante.

Si *Dar la cara* se sitúa sobre todo en el medio marginal de los estudiantes y los intelectuales de izquierda, *Los hombres de a caballo* pretende llevar el análisis novelesco a la clase misma que desde hace tantas décadas gobierna realmente a la Argentina. De compleja estructura, utilizando abundantemente el *racconto* para añadir profundidad a la acción contemporánea, esta última novela de Viñas tiene como motivo principal la participación del protagonista, Emilio Godoy, en unas maniobras interamericanas que ocurren en Lima, Perú. Se trata del Operativo Ayacucho, de propósito antiguerrillero, que el autor sitúa en diciembre de 1964. Ese presente narrativo sirve de punto de partida y de llegada para varias evocaciones en que el destino manifiesto del Ejército argentino es explorado en algunos de sus puntos más salientes: la Expedición Libertadora del continente americano que dio origen a otro Ayacucho, el de 1824, más famoso; la época de Rosas y de la Guerra Grande, con el sitio de Montevideo que cantó Alexandre Dumas en *La Nueva Troya*; la época del general Roca con la Conquista del Desierto y la expoliación de las últimas tribus indígenas; la época de Uriburu que derrocó a Yrigoyen. Si a sus antepasados les han tocado esos años de hierro (hay un Godoy en cada una de estas evocaciones), a Emilio le tocó la época del presidente Illia y de sus vigilantes militares. Pasando de una evocación breve al lento transcurrir del Operativo Ayacucho, Viñas consigue mostrar cómo el Ejército argentino deja de ser el creador de la nacionalidad y una de las fuerzas mayores en la construcción de una América libre para convertirse en una fuerza de opresión dentro del país y en un colaborador eficaz de un ejército interamericano que se propone destruir de raíz el movimiento guerrillero.

Para dar la dimensión actual de este problema, Viñas se vale del contrapunto novelesco entre Emilio y varios personajes secundarios: mujeres, amigos, parientes, y sobre todo su padre, Leandro Godoy, militar de casta. Pero la figura más interesante entre las que se oponen al protagonista es el Viejo, el general Gregorio Valeiras, que es el jefe argentino del Operativo Ayacucho y uno de los militares que fiscaliza de más cerca la gestión del presidente Illia. A diferencia de los Godoy, que representan la casta militar que funda la Nación y han acabado por creerse confundidos con ella misma, el Viejo es de extracción humilde. Deriva de un cabo Baleira (hasta la ortografía vacilante denota su origen) que está evocado en un episodio de la Guerra de la Triple Alianza. De una manera más sutil aún se marca la diferencia social entre los Godoy y los Valeiras, al negarse la madre de Emilio a permitir que Marcelo, su otro hijo, tenga amores con la hija de Valeiras. Pero en el presente de la novela, son los Valeiras los que representan al Ejército argentino en tanto que los Godoy sólo representan a su pasado. Si el

cabo Baleira estuvo al servicio de Luciano Godoy, padre de Leandro y abuelo de Emilio, ahora Emilio está al servicio del Viejo Valeiras. Un nuevo Ejército argentino es el que acude a Lima, que acepta la primacía continental de los Estados Unidos, que suma sus fuerzas al movimiento intercontinental contra la guerrilla. Es evidente que entre la acción de *Dar la cara* y la de *Los hombres de a caballo*, Fidel Castro no sólo entró en La Habana sino que entró en la América Latina entera.

Desde este punto de vista, la novela de Viñas es sumamente interesante y lo único que se le puede criticar es que no explore más a fondo esa realidad política que aparece aquí y allá en forma tan tantalizadora. Sería necesario, por ejemplo, arrojar más luz sobre el proceso de transición entre un Ejército que funda una nacionalidad y otro que se convierte en gendarme del Cono Sur del continente. Habría que mostrar más a fondo los vínculos entre la expansión del capitalismo argentino y la función imperialista del Ejército en una guerra como la de la Triple Alianza, en que tres de los países más importantes de la cuenca del Plata (Argentina, Brasil, Uruguay) se unen para despedazar al cuarto, el Paraguay. Habría que señalar en forma más detallada e iluminadora los vínculos que existen dentro de la actual estructura económica de la Argentina entre el Ejército y el capital, tanto nacional como extranjero. Sin estos análisis, el cuadro resulta forzosamente incompleto y las figuras verdaderamente significativas de Emilio Godoy o del general Valeiras se pierden en lo anecdótico.

El caso es más grave en lo que se refiere a Valeiras, que el autor muestra en sus rasgos más externos, bordeando muchas veces la caricatura. Con Emilio Godoy es más justo y equilibrado. A través de la novela es posible acercársele bastante. Las raíces de su traición final (traición al hermano Marcelo y al amigo Arteché) resultan más explicables. Desde ciertos puntos de vista, este personaje parece una suma y balance de aquel doctor Vicente Vera, de *Los dueños de la tierra*, con algunos de los rasgos menos repugnantes del Camilo Pizarro, de *En la semana trágica*. Pero de todas maneras, el libro resulta desequilibrado por el tratamiento desigual de los personajes, defecto que ya era también muy evidente en *Dar la cara* y que se podía reconocer asimismo en un libro anterior, como *Un dios cotidiano*. Este defecto no tiene su raíz, como podría creerse, en una impericia de Viñas para la narración puramente novelesca. Sus causas hay que buscarlas por otro lado.

LA VIGILIA DE LAS ARMAS

Es evidente que para Viñas la literatura es sobre todo compromiso. En más de una oportunidad ha dicho, en forma más o menos

lapidaria, que no le interesa la "literatura-literatura". Sus libros (señala en tercera persona la solapa de *Dar la cara*) "son denuncias, agresiones, provocaciones y escándalos. A veces, consignas. No escribe para tranquilizar, sino para obligar a la vigilia. 'A la vigilia de armas', como diría él". En otro texto polémico, que figura en la solapa de *Los años despiadados*, y que firma su amigo y compañero de *Contorno*, el poeta Noé Jitrik, se declara: "Necesitamos una operación de limpieza en la vida y en sus expresiones. *Nuestra literatura tiene que ser sincera y cruel*. [El subrayado es del original.] Una literatura de desenmascaramiento. ¡Basta de literatura inofensiva!". Estas declaraciones, y muchas otras que sería fácil alegar aquí, sitúan precisamente el punto de arranque de la novelística de Viñas: la denuncia, el escándalo, la sinceridad, la crueldad. Es la suya una literatura que se quiere impactante, como un puñetazo (también esta metáfora, de Arlt, figura en sus escritos), como una acción política.

Para ese concepto de la literatura, sólo la novela política tiene suficiente sentido y razón de ser en una realidad tan atrozmente desfigurada por la política como es la argentina. Si se acepta esta premisa, se debe aceptar entonces que Viñas haga literatura políticamente comprometida. El problema literario empieza pues a partir de esa decisión suya. Porque la literatura política en la Argentina de hoy no puede ser sino partidista, estar clamorosamente a favor o en contra, defender a muerte una posición o atacarla con el mismo fervor. En una novela de política argentina desaparece la posibilidad del medio tono, de la presentación objetiva de una realidad, del análisis medurado. Al elegir un personaje desde el que situar la acción, el autor ya está definiendo su posición. No es casual por ejemplo que para mostrar la reacción de los jóvenes oligarcas a la huelga obrera en el Buenos Aires de 1919, Viñas elija a uno que tiene un complejo de machismo y además es antisemita. ¡Hay que suponer que él cree sinceramente que todos eran así? De la misma manera, la pintura del Ejército argentino en *Los hombres de a caballo* peca de semejante parcialidad. Si se compara, por ejemplo, esta novela con otra que también examina la mentalidad castrense, como *La ciudad y los perros*, de Mario Vargas Llosa, se advierten mejor sus limitaciones. En tanto que Vargas Llosa crea una serie muy diferenciada y nada estereotipada de militares, Viñas sólo consigue dar dos o tres mentalidades típicas. Lo mismo podría decirse si se comparara el personaje de Valeiras, en su novela, con el protagonista de la novela de Daniel Moyano *El coronel oscuro*. En tanto que este último revela hondamente los mecanismos que han creado y perpetuado el desarrollo de cierta mentalidad castrense, resentida, hosca, estéril, Viñas sólo postula su existencia sin preocuparse por ilustrar desde dentro la caricatura.

En un plano más general aún, cabría reprochar a Viñas que su misma toma de partido se haga *a priori*, antes de escribir, y sea ella la que determine la "realidad" de la novela, y no al revés, que sea la "realidad" de la novela la que permita desprender una toma de partido. Aquí sería útil, por ejemplo, aproximar *Los hombres de a caballo* de algunas obras como las que la generación de James Jones, Norman Mailer y Calder Willingham, han dedicado a la mentalidad fascista del Ejército norteamericano. El cotejo permitiría ver la variedad del cuadro ofrecido por los norteamericanos frente a la monotonía cromática de Viñas. La toma previa de partido es sin duda responsable de esta monotonía. Por otra parte, éste es un defecto que tiene no sólo *Los hombres de a caballo* sino también algunas de las anteriores novelas de Viñas, en particular *Los dueños de la tierra* y *Dar la cara*.

La visión del mundo que ellas revelan está siempre limitada por esquemas ideológicos que son anteriores a la contemplación de la realidad. En sus orígenes esos esquemas derivaban del existencialismo sartreano; en las últimas novelas y trabajos críticos es posible encontrar la huella de Lucien Goldmann. Pero cualquiera sea su fuente, es indudable que Viñas no consigue aproximarse a su realidad sin el apoyo de estos esquemas. En el caso de *Dar la cara*, donde el elemento crónica vivida y autobiográfica es mayor y la invención novelesca menor (al revés de lo que pasa en *Los hombres de a caballo*), el autor consigue disimular mejor este defecto. Sin embargo, si se la compara con las novelas de Carlos Fuentes, y sobre todo con *La región más transparente*, anterior en cuatro años, se advierte no sólo una mayor madurez estilística en el autor mexicano sino una comprensión más cabal del fenómeno social, económico y político en que aparece inserto el hombre latinoamericano. En las novelas de Fuentes hay mundo, aunque ese mundo esté presentado muchas veces en forma sólo caricaturesca o paródica. En *Dar la cara* hay una monótona sucesión de personajes que, cualquiera sea su clase, padecen todos de la misma frustración vital, la misma incompreensión de las fuerzas que los manejan, la misma fatalidad para quejarse, autocompadecerse, lloriquear.

Es cierto que en *Los hombres de a caballo* se rescata, así sea parcialmente, una visión más objetiva. Pero el procedimiento de la caricatura política impide que por el lado del general Valeiras, el autor llegue a una creación mayor de personaje. Algo similar le ocurre a Mario Benedetti en su última novela, *Gracias por el fuego* (1965), en que la necesidad de censurar políticamente al personaje del padre le impide darlo en toda su dimensión narrativa. Aquí se tocan limitaciones que no son las del autor sino del tipo de novela que se ha propuesto crear.

En el caso de Viñas bastaría analizar al detalle (lo que aquí es imposible) *Los años despiadados*, para demostrar que cuando se libera de la forma satírica y busca apresar la "realidad" en su totalidad novelesca, no le faltan condiciones de gran narrador para lograrlo.

EL MITO DEL JEFE

Al margen del análisis hasta aquí propuesto sería posible examinar las novelas de David Viñas desde un ángulo completamente distinto. Si se logra prescindir de su contexto político y de las intenciones declaradas del autor, es posible ver las siete novelas como un intento de exploración del mundo a la vez repelente y fascinante del machismo argentino. Ese tema subyace en las siete historias, cualquiera sea la forma que realmente asuman. En el caso de *Los años despiadados* el tema está obviamente en la superficie de la historia de ese niño que es violado por una pandilla de muchachos. Pero también está disimulado detrás de la lucha aparentemente teológica de *Un dios cotidiano* y está en la entraña de esa excursión en el patoterismo de los niños bien argentinos de 1919 que se llama *En la semana trágica*. El tema del machismo sustenta la aventura del doctor Vicente Vera en la Patagonia (*Los dueños de la tierra*) así como es la clave que explica el destino de su padre en *Cayó sobre su rostro*. En *Dar la cara* (expresión típica de machos) y en *Los hombres de a caballo* (otra actividad de machos) el tema se reitera una y otra vez. No es necesario ser Julio Mafud para advertir que el machismo es un componente decisivo de la sociedad argentina, como lo señala el artículo suyo, publicado en el número 16 de *Mundo Nuevo* (octubre de 1967). Pero lo que interesa subrayar aquí es la versión particularmente morbosa y perversa que ofrece este conjunto de novelas de Viñas sobre ese tema central de la sociedad argentina. Porque el machismo aparece inscrito aquí en un mundo de resentimiento moral, de envidia, de la más primitiva competición por el poder. El ideal confeso de todos los personajes de estos libros, sin molestas distinciones ideológicas, es ser machos: es decir: ser un "jefe", ser el más fuerte, poder "dársela" a cualquiera. No ser un *punching-ball*, no ser un flojo, es la consigna. Un mundo de tal primitivismo ni siquiera parece consciente de las implicaciones homosexuales de esta actitud. Preocupados por demostrar su virilidad dando puñetazos y agrediendo mujeres u hombres desarmados, estos machos viven al mismo tiempo las más exquisitas torturas de la inseguridad. Deben demostrar constantemente que *no* son mujeres, que *no* están abiertos, que *no* son penetrables. Y al mismo tiempo, como perros, andan oliéndose unos a otros, para detectar

la menor señal de desviación del canon, la menor huella de flaqueza, la menor indicación de homosexualismo. Cuando la encuentran, el castigo del culpable asume la forma ambigua de la violencia y desemboca en formas de ese mismo homosexualismo que critican en voz tan alta. Hasta que se comprende que ese excesivo alarde de virilidad es la máscara de un miedo a lo que no se atreven a nombrar aunque oscuramente deseen. *Los años despiadados* ofrece la clave más transparente de esta doble situación al presentar, en un final de gran verdad desgarrada, al mismo compañero que ha sido responsable de la violación del protagonista, sometiéndose voluntariamente a la más abyecta humillación para reconquistar el amor del que había traicionado. En otras novelas (particularmente *En la semana trágica*, en *Dar la cara*, que se abre con una escena de agresión colectiva a un conscripto en un cuartel, y en *Los hombres de a caballo*) el doble tema de la amistad y de la traición se entrecruza a menudo con el tema de la atracción y denuncia del homosexualismo.

Una concepción tan primitiva de la verdadera virilidad, que no es por cierto asunto de niños o adolescentes más a menos perturbados, parece justificarse en una novela como *Los años despiadados*, que al fin y al cabo, dibuja únicamente una etapa del ser humano: la horrible infancia. Pero extendida a las demás novelas de su autor y motivando muchas de las tomas de posición de sus personajes, resulta al cabo abrumadora. Por suerte, en un par de novelas, Viñas ha explorado también una concepción más completa del hombre. En *Los dueños de la tierra* el protagonista tiene una relación erótica total con una mujer que se llama Yuda y que, además de representar una suerte de conciencia izquierdista dentro de la novela (es judía y ha sobrevivido a un pogrom en Odessa), también constituye una mujer de la que es posible enamorarse. Es cierto que el capítulo que dedica Viñas a contar el acercamiento erótico de Vicente y Yuda abunda en notas falsas, pero aun así, es un primer intento en profundidad. Mucho más satisfactoria es la experiencia de Emilio Godoy con una actriz que se llama Sonia y a través de la cual se vislumbra la realidad erótica de la mujer. En las otras novelas no faltaban las notas sexuales (muy hábilmente dosificadas, *En la semana trágica*) pero faltaban en cambio esas otras notas que abarcan una realidad más compleja, fuera del regresivo machismo de esas infancias prolongadas. El tema merece ser explorado con más detalle.

Con *Los hombres de a caballo* Viñas logra culminar un esfuerzo narrativo de indudable importancia para la novela argentina y consigue poner

al día una visión de ese mundo exterior que tanto lo atormenta. Es de desear que a partir de este logro, y superando las limitaciones de la forma que ha elegido, consiga en el futuro una maduración narrativa a la altura de sus grandes ambiciones y posibilidades*.

* Para la redacción de este trabajo me he apoyado no sólo en mi libro *El juicio de los parricidas* (Buenos Aires, 1956), que se publicó originariamente en el semanario *Marcha*, de Montevideo (30 de diciembre de 1955-10 de febrero de 1956), sino también en una crónica de *Un dios cotidiano*, aparecida en el mismo semanario (3 de octubre de 1958) y en una reseña de *Dar la cara*, para el diario *El País*, también de Montevideo (11 de febrero de 1963).

OCTAVIO PAZ: CRÍTICA Y POESÍA

EN POCO más de dos años (entre el 15 de junio de 1965 y el 26 de septiembre de 1967), Octavio Paz ha publicado cinco volúmenes de crítica y un prólogo analítico a una antología de poesía mexicana*. Si señalo primero esta circunstancia no es para subrayar la cantidad a expensas de toda otra condición más valiosa de estos libros, sino porque esta intensa y sostenida labor crítica de uno de los mayores poetas de América Latina no obedece a mera comezón publicitaria. Aunque Octavio Paz se considere, y es, sobre todo y ante todo un poeta, su labor de crítico reviste en el contexto actual de las letras hispanoamericanas una significación muy especial. En estos nuevos libros, así como en los cuatro volúmenes que los precedieron (*El laberinto de la soledad*, 1950; *El arco y la lira*, 1956; *Las peras del olmo*, 1957; *Los signos en rotación*, 1965), el gran poeta mexicano ha desarrollado una obra crítica que si bien no oscurece su creación reclama un examen particular. Es una obra que ilustra perfectamente lo que T.S. Eliot ha definido como la crítica de los practicantes; es decir: la crítica hecha por el creador, que sirve no sólo para ilustrar a los lectores (función primordial de la crítica a secas) sino para iluminar también al creador sobre su propia obra. A esta crítica de practicantes, algunos poetas modernos (desde Coleridge al mismo Eliot, de Baudelaire a Breton, de Novalis a Rilke) han contribuido páginas perdurables. En América Latina no han faltado, desde Bello el fundador, los críticos practicantes: Martí, Darío, Alfonso Reyes, Borges, son tal vez los más ilustres antepasados de Octavio Paz en una función que desde hace más de quince años viene

*Los nuevos libros a que se refiere esta nota son: *Cuadripartito* (Joaquín Mortiz, 1965); *Puertas al campo* (Universidad Nacional Autónoma de México, 1966); *Poesía en movimiento, México, 1915-1966* (Siglo XXI, 1966); *Corriente alterna* (Siglo XXI, 1967); *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo* (Joaquín Mortiz, 1967). Todos han sido publicados en México. También en dicha ciudad, Fondo de Cultura Económica acaba de publicar una segunda edición aumentada de *El arco y la lira*, que incorpora un ensayo de 1965: "Los signos en rotación". De *Las peras del olmo* hay reedición mexicana de 1965.

De *Mundo Nuevo* (París), N° 21, marzo de 1968, pp. 55-62.

realizando con la más lúcida y apasionada conciencia, con la mayor responsabilidad moral, con fervor y con fuego. Porque no es la suya crítica de complacencia.

EL VALOR Y EL PRECIO

Un tema común, superficial pero importante, enlaza los cinco libros y el prólogo de la antología. Es el tema de la insuficiencia de la crítica literaria en lengua española. Ya en *El arco y la lira*, Octavio Paz había planteado el problema en sus términos más generales:

Cuando se dice que en español no hay crítica, debe pensarse sobre todo en la ausencia de esa prosa de alta calidad intelectual que equilibra la balanza del idioma. Pues así como la prosa nació de la poesía, así también la poesía moderna necesita de la proximidad de la prosa. Hay una continua comunicación entre ambos mundos. (Un ejemplo de lo que quiero decir es la obra de Alfonso Reyes; pero una golondrina no hace verano.) La función de la prosa crítica no consiste tanto en juzgar las obras poéticas—tarea vana entre todas—como en hacer posible su plena realización. Y esto de dos maneras: a través de un constante cultivo y nivelación del suelo idiomático, como el labriego que prepara la tierra para que la semilla fructifique; y después, acercando la obra al oyente. El crítico debe facilitar la comunión poética—sin la cual el poema no es sino ociosa posibilidad—y luego retirarse. Todo se opone entre nosotros a esta doble misión de la crítica. Por una parte, la envidia es un mal, mucho más profundo de lo que se cree, que corroe a todos los pueblos hispánicos. Por la otra, la prosa española es en sí misma excepcional y única, universo cerrado, creación que rivaliza con el poema. La prosa no sirve a la poesía porque ella misma tiende a ser poesía. Unamuno y Machado son buenos ejemplos de lo que quiero decir.

El texto está publicado en un libro de 1956. Inútil señalar que ya en esa época existía en América del Sur la obra considerable de Borges, crítico que cumple (sin dejar de ser un creador) muchas de las especificaciones que indica Paz. Pero lo que interesa en esta toma de posición no es la exactitud de una generalización tal vez demasiado tajante, sino la verdad fundamental que contiene: no había entonces, o por lo menos no la había en cantidad suficiente, una crítica de alta calidad intelectual. Es indudable que Octavio Paz, que entonces residía en Francia, está aludiendo precisamente a ese subsuelo teórico y analítico que constituye la prosa crítica en la muy intelectualizada literatura francesa de este siglo. Pero lo mismo podría haber escrito en un contexto inglés o italiano, alemán o norteamericano.

La observación de 1956 encuentra su desarrollo en trabajos posteriores, en comentarios marginales, en alusiones y hasta malhumores que asoman en casi todos los textos publicados a partir de 1965. El volumen que titula *Puertas al campo* es, tal vez, el que contiene más referencias indirectas a este tema central de las letras hispanoamericanas. En el largo ensayo que cierra el libro ("El precio y la significación"), Paz discute precisamente una de las confusiones más celebradas de la crítica de actualidad: confundir el valor de una obra de arte con su precio. ("Sabe el precio de todo y el valor de nada", es una de las frases hechas que podrían haberse citado en este caso.) Allí hay una frase que, como muchas de Paz, tiene la precisión y vigor de su mejor poesía. Al referirse a Ramón Xirau, uno de los pocos críticos de poesía que hay en México, señala que es "algo insólito en un medio que confunde la crítica con la reseña periodística o con la dentellada de perro rabioso". En otra página del mismo libro, apunta y confirma: "Lo que se llama la 'república de las letras' no existe entre nosotros. No sé si es un bien o un mal. Existen en cambio los caudillos y las bandas. Oscilamos entre la promiscuidad de la horda y la soledad de los anacoretas. Literatura de robinsones, polifemos y ermitaños. Cada uno en su isla, en su cueva o en su columna. Unos armados hasta los dientes, son el terror de la comarca; otros, inermes, semidesnudos y a pan y agua, viven como don Quijote cuando hacía penitencia en Sierra Morena". Lo que dice de México, de su México, no es válido sólo para dicho país. El mismo Paz se encarga de generalizar en otro artículo, sobre la poesía de Marco Antonio Montes de Oca:

En Hispanoamérica, además, ya sea por timidez, cobardía, asco o desdén, desde hace mucho los escritores han abandonado el ejercicio de la crítica, que ha caído en manos de periodistas, cronistas de radio y televisión, agentes de publicidad y censores morales y religiosos. El arte ya forma parte de la actualidad; y son los criterios de la actualidad —el comercio y la política, es decir, la compra-venta y la propaganda— los que sirven para juzgarlo. Una obra es buena si se vende o si su "mensaje" ayuda a mi partido. La "sensación" y la "utilidad" son los dos valores supremos de la crítica contemporánea.

Que este tipo de "crítica" no está reducida a los mercaderes del arte, lo indica asimismo una anotación sobre el estado del arte mexicano de los años 40 que figura en la página 272: "En México, entre 1940 y 1950 aproximadamente, atravesamos por un período vacío. Desaparecidas las grandes revistas (la última fue *El Hijo Pródigo*), silenciosa la generación de *Contemporáneos* —isla de lucidez en un mar de confusiones—, la crítica oscilante entre el vituperio y el incienso, sólo dos o tres voces, en la poesía y la pintura, se opusieron al nacionalismo y a

sistema. La moda era 'progresista' y se condenaba al disidente con el 'ninguneo'". Esta última institución (que también suele llamarse "conspiración de silencio" o "muerte civil") es el recurso favorito en América Latina para obliterar una obra que molesta por su propia importancia. Pero no está reservada exclusivamente a las conocidas oligarquías de la derecha, como la referencia de Paz lo deja bien en claro.

UN ESPACIO INTELECTUAL

No es, sin embargo, en este libro misceláneo (tal vez el menos interesante de los que ha publicado hasta ahora Paz) donde se encuentra el análisis más completo de este problema vital para la cultura latinoamericana de hoy. En *Corriente alterna* se recoge un texto con el explícito título: "Sobre la crítica". Allí apunta Paz que la crítica es "el punto flaco" de la literatura hispanoamericana. Aunque no ignora que hay buenos críticos, y hasta menciona a cuatro, su observación se refiere a la crítica como conjunto. "Carecemos de un 'cuerpo de doctrina' o doctrinas, es decir, de ese mundo de ideas que, al desplegarse, crea un *espacio intelectual*: el ámbito de una obra, la resonancia que la prolonga o la contradice. Ese espacio es el lugar de encuentro con las otras obras, la posibilidad del diálogo entre ellas. La crítica es lo que constituye eso que llamamos una literatura y que no es tanto la suma de las obras como el sistema de sus relaciones: un campo de afinidades y oposiciones."

Como se ve, regresa aquí Paz al punto de vista ya indicado en *El arco y la lira*, pero ahora lo hace para desarrollar lo que en aquella obra era sólo un comentario marginal. Después de indicar esa simbiosis entre crítica y creación, y de ilustrar el valor "creador" de la crítica con ejemplos que van de Dante a Cortázar, pasando por Góngora, Leopardi, Baudelaire, Kafka, Breton, Pessoa y Borges, el poeta mexicano apunta que

si se pasa de la crítica como creación a la crítica como alimento intelectual, la escasez se vuelve pobreza. El pensamiento de la época —las ideas, las teorías, las dudas, las hipótesis— está fuera y escrito en otras lenguas. Salvo en esos raros momentos que se llaman Miguel de Unamuno y Ortega y Gasset, todavía somos parásitos de Europa. Por último, si se pasa a la crítica literaria propiamente dicha, la pobreza se convierte en miseria. Ese espacio al que me he referido y que es el resultado de la acción crítica, lugar de unión y de confrontación de las obras, entre nosotros es un *no man's land*. La misión de la crítica, claro está, no es inventar obras sino ponerlas en relación: disponerlas, descubrir su

posición dentro del conjunto y de acuerdo con las predisposiciones y tendencias de cada una. En este sentido, la crítica tiene una función creadora: inventa una literatura (una perspectiva, un orden) a partir de las obras. Esto es lo que no ha hecho nuestra crítica. Por tal razón no hay una literatura hispanoamericana aunque existe ya un conjunto de obras importantes.

Un observador marxista indicaría que la ausencia de la crítica es resultado del subdesarrollo de la cultura latinoamericana. Por ser la crítica una función eminentemente social (ese espacio a que Paz se refiere es el espacio cultural de la sociedad), es la más afectada por la pobreza y limitación de recursos de la literatura latinoamericana. La famosa incomunicación entre las distintas naciones, la obsesión y fijez a con que se mira a Europa (principalmente a Francia), la inexistencia de revistas de crítica que realmente circulen y funden opinión en todo el continente, son otras tantas manifestaciones de ese subdesarrollo. No es casual, por ejemplo, que algunos de los más importantes críticos de América Latina, desde Bello hasta Borges, pasando por Rodó y por Reyes, hayan sido no sólo críticos sino promotores de cultura, hayan estado asociados a editoriales, hayan publicado revistas. No sólo han creado su obra de críticos, poetas o narradores. Los cuatro han debido fundar una literatura. No se crea que Paz no advierte esta objeción e incluso que no la previene con una respuesta en la que invoca, precisamente, el subdesarrollo: "Se dice a menudo que la debilidad de nuestra crítica se debe al carácter marginal y dependiente de nuestras sociedades: es uno de los efectos del 'subdesarrollo'. Esta opinión es una de esas verdades a medias, peores que mentiras totales. El famoso 'subdesarrollo' no le impidió a Rodó escribir un buen ensayo crítico sobre Darío. (...) Más acertada me parece la idea de ver en la dispersión de nuestra crítica una consecuencia de la falta de comunicación. América Latina no tiene un centro a la manera de París, Nueva York o Londres". Es indudable, pues, que Paz anticipa las objeciones. Aun así, parece importante subrayar ahora la mayor dependencia de la crítica del desarrollo de la sociedad a que pertenece. La poesía puede crearse aun en el desierto. La crítica no. No es casual que sean los países mejor desarrollados los que tienen más abundante crítica. En Francia no es un secreto para nadie que las revistas literarias están directa o indirectamente subvencionadas por las grandes editoriales, y que estas mismas utilizan las obras de crítica para fomentar discretamente la creación de ese *espacio intelectual* que facilita la comprensión y difusión de la obra de arte. En América Latina sólo en estos últimos años se está tomando conciencia de esto. En las últimas páginas de su ensayo, Octavio Paz lo señala con justicia.

EL DESVARÍO CRÍTICO

Pero la crítica no consiste sólo en la creación de ese ámbito intelectual. Es también la creación de un "doble" de la obra misma. En este sentido, son muy pertinentes las observaciones que hace Paz en *Puertas al campo*, al comentar la obra de algunos pintores. El aspecto esencialmente subjetivo de la actividad crítica queda de manifiesto en un brillante ensayo sobre "Tamayo: de la crítica a la ofrenda". Allí se muestra el proceso que está en las raíces de la actividad crítica: "El juicio participa de nuestro desvarío", dice en una frase que podría servir de epígrafe a toda exploración profunda del tema. Y en la página siguiente afirma: "Oír con la vista y con la piel, me cubriré de ojos. Todo, el juicio mismo, será tacto y oreja. Todo deberá sentir. También pensaré con los ojos y con las manos: todo deberá pensar". Un poco más adelante amplía:

La crítica no sólo hace más intenso y lúcido mi placer sino que me obliga a cambiar mi actitud ante la obra. Ya no es un objeto, una cosa, algo que acepto o rechazo, sobre lo cual, sin riesgo para mí, dejo caer una sentencia. La obra ya forma parte de mí y juzgarla es juzgarme. Mi contemplación ha dejado de ser pasiva: repito, en sentido inverso, los gestos del artista, marchó hacia atrás, hacia el origen de la obra y a tientas, con torpeza, rehago el camino del creador. El placer se vuelve creación. La crítica es imitación creadora, reproducción de la obra. Ciertamente, el cuadro que contemplo no es idéntico al del pintor. Me dice cosas que no le dijo al pintor. No podría ser de otro modo, ya que lo ven dos pares de ojos distintos. No importa: gracias a la crítica ese cuadro es también obra mía. La experiencia estética es intraducible, no comunicable ni irrepetible. Nada podemos decir sobre un cuadro, salvo acercarlo al espectador y guiarlo para que repita la prueba. La crítica no es tanto la traducción en palabras de una obra como la descripción de una experiencia. La historia de unos hechos, una gesta, que convirtieron un acto en obra. Acto, obra: gesta. Tal es, o debería ser, el fin de toda crítica.

En una nota sobre Juan Soriano, complementa Paz lo dicho hasta aquí con esta observación:

La misión del crítico no consiste tanto en explicar una obra como en acercarla al espectador: limpiar nuestra vista y espíritu de telarañas, colocar el cuadro bajo la luz más favorable. En suma, poner a uno y otro frente a frente: invitar a la contemplación, provocar el encuentro silencioso. Todo lo demás —lo que suscita en nosotros el cuadro— no pertenece al dominio de la crítica propiamente dicha sino al de la recreación artística. Es nuestra respuesta a lo que nos dice el artista. Y en la profundidad, riqueza o tonalidad de esta respuesta, reside la eficacia de la obra de arte, su fertilidad.

Hay, aparentemente, una contradicción entre este texto y el anterior. Al hablar de Tamayo, Paz parece estar registrando exclusivamente el aspecto subjetivo, de recreación individual, que es en su raíz la crítica; al hablar de Soriano, el acento está puesto en la función social de intermediaria que tiene la crítica. No es casual, sino revelador, que el primer texto esté escrito casi totalmente en primera persona del singular y el segundo en primera del plural. Del *yo* al *nosotros* pasa precisamente la línea divisoria entre la crítica como reacción subjetiva y original (por lo tanto, recreadora) y la crítica como reacción objetiva y social. Pero estas distinciones no pretenden señalar una contradicción sino la ambigüedad radical de la crítica misma.

Paz la conoce mejor que nadie ya que en sus análisis del poema en *El arco y la lira*, o en textos posteriores, examina precisamente esta función del poema como "conductor de poesía". Por ser tal, el poema no "contiene" sino que "transmite" la poesía. Desde este punto de vista, el crítico no es sino un lector privilegiado, un lector que facilita a otros el acceso al poema, para que se realice más eficazmente en ellos esa operación de "transmisión". Pero también cabe decir a la inversa que el lector es un crítico ya que al realizar su función, leer o escuchar o decir el poema, lo recrea. "Cada vez que el lector revive de veras el poema, accede a un estado que podemos llamar poético", dejó dicho Paz. Con su habitual concisión, Borges había dicho que cada hombre que lee una línea (un verso) de Shakespeare es Shakespeare.

Lo que nos devuelve al problema de la incomunicación intelectual en América Latina. Cuando Paz señalaba a Alfonso Reyes como la única golondrina crítica de nuestra lengua, ya hacía por lo menos cuatro años que en Buenos Aires se había recopilado *Otras inquisiciones*, volumen de ensayos en que Borges expone una experiencia crítica de más de veinte años. Muchos de los puntos de vista extremadamente singulares que presenta Borges en dicho libro, coinciden casi a la letra con los de Octavio Paz, y sería una tarea meritoria (digna de una de esas minuciosas tesis universitarias que se estilan tanto en los Estados Unidos) la confrontación del pensamiento crítico de ambos creadores. Pero lo que quiero señalar ahora es otra cosa: la incomunicación, que es una consecuencia del subdesarrollo, ha impedido que Paz conozca mejor el pensamiento de Borges, y viceversa. Ambos han trabajado independientemente, y siguiendo tradiciones culturales algo distintas. No es un secreto para nadie que Borges se alimenta sobre todo de la cultura anglosajona, en tanto que Paz (sin ser un fanático de Francia) sigue los moldes críticos de París, por lo menos hasta su descubrimiento del Oriente. Hay, sin embargo, entre ambos un vínculo muy importante: la obra de Alfonso Reyes que ambos reconocen como maestro. También cabe

señalar que Paz sitúa muy bien la obra creadora de Borges. Tanto en *El arco y la lira* como en los libros posteriores hay atinadísimas, a veces deslumbrantes observaciones sobre su poesía o sus cuentos, que a juicio de Paz son también poemas. Pero lo que ha faltado es la vinculación mayor entre el pensamiento crítico de Borges y el suyo.

ALGUNOS JUICIOS PROVISORIOS

A pesar de su preocupación por el estado de la crítica en América Latina y de su ya abundante producción crítica, Paz no ha vacilado en declarar (en *Puertas al campo*, p. 234): "La crítica no es mi fuerte". Es cierto que está hablando aquí de un pintor y que tal vez la palabra crítica en este contexto quiera decir únicamente crítica de arte. Pero me parece que es posible tomar la frase como una declaración más general. Esencialmente, Paz no se considera un crítico sino un poeta. Son abundantes las referencias apologéticas en sus libros de crítica. En *El laberinto de la soledad* (uno de los más luminosos análisis del ser y no ser de los mexicanos) indica casi al comienzo de su meditación: "Mi testimonio puede ser tachado de ilusorio". La palabra "testimonio" reaparece en su otro libro esencial de crítica, *El arco y la lira*: "Acaso no sea innecesario repetir que nada de lo que se afirma debe considerarse mera teoría o especulación, pues constituye el testimonio del encuentro con algunos poemas". En el mismo libro al explorar el carácter religioso de la revelación poética, indica con toda nitidez "los límites de este ensayo (para no hablar de los más estrechos aún de mi competencia)". Pero es en el recentísimo estudio sobre Lévi-Strauss en donde más abundan esas notas. Al dedicar un breve libro a considerar algunos aspectos de las teorías del famoso antropólogo francés, Paz advierte lealmente al lector que su libro, "resumen de mis impresiones y cavilaciones, no tiene pretensión crítica alguna". Y en otro pasaje indica: "No sé si Lévi-Strauss aprobaría del todo esta interpretación de su pensamiento. Yo mismo la juzgo apresurada". Unas páginas más adelante, al resumir algunas observaciones del antropólogo francés sobre los mitos de los pueblos bororo y ge, señala Paz: "Por medio del sistema de permutaciones que he descrito más arriba en forma sumaria y grosera...".

Donde se descubre más claramente esa conciencia de los límites de su actividad crítica es en la página 112: "Apenas escrita esta frase, advierto en ella cierta inconsistencia; mi idea presupone algo que no he probado, y que no es fácil de probar: un yo, una conciencia".

Todos estos escrúpulos (que alguien atribuiría a un exceso de cortesía mexicana, o tal vez a una forma de la sofisticación intelectual) no

impiden sin embargo a Paz tener ideas críticas muy firmes y, como se advierte en el librito sobre Lévi-Strauss, sostener frente al formidable antropólogo una teoría de las relaciones entre el mito y la poesía que está en franco desacuerdo con la del maestro. No es timidez, por lo tanto, o ausencia de pensamiento crítico lo que determina su actitud. Tampoco se debe a que Paz esté moviéndose, como pasa en el estudio de lo religioso en *El arco y la lira*, o en el ensayo sobre Lévi-Strauss, en un territorio poco familiar, e incluso ajeno. La misma reticencia, idéntica conciencia de los límites del juicio crítico, reaparece en un texto que tiene que ver con su especialidad, la poesía mexicana: el prólogo a la antología *Poesía en movimiento*. No una, sino dos veces, Paz indica en un prólogo no excesivamente largo que sus juicios "son provisionales" y que sus opiniones "no pertenecen a la crítica literaria". Tampoco se crea que es la natural reticencia de quien prologa una obra colectiva la que determina esta actitud. La antología lleva su sello desde el título y su rúbrica en la ordenación inesperada (comienza con los poetas más recientes y va remontando la corriente lírica hasta la generación de Alfonso Reyes). En el mismo prólogo, las opiniones de Paz sobre aquellos poetas que no le gustan demasiado, o le gustan sólo en una porción limitada de su obra, son muy explícitas. Es incluso explícito al señalar sus discrepancias con dos de los compiladores de la antología (Alí Chumacero y José Emilio Pacheco) y su acuerdo con el otro (Homero Aridjis). De modo que hay que buscar por otro lado para explicarse esta actitud apologética ante el ejercicio de la crítica. Tal vez la clave está en la pregunta que inserta entre paréntesis después de la afirmación de que sus juicios son provisionales: "(¿Hay juicios definitivos?)".

LA IMAGINACIÓN CRÍTICA

En Octavio Paz, la crítica no es sino una función complementaria de otra más central: la creación poética, y esta misma no es sino consecuencia de un apetito de ser y de trascender que tiene hondas raíces metafísicas. Estudiar su obra crítica sin examinar (así sea sumariamente) el sistema poético total en que se inscribe es tarea ociosa. Para poder situarla, y para aprovechar incluso sus iluminaciones mayores, es necesario entender que esta obra crítica existe a partir de una obra poética que se va abriendo camino, dentro y fuera del poeta, desde *Luna silvestre* (1933). A medida que Paz iba descubriendo su poesía, iba descubriendo también la necesidad de explorar críticamente su mundo y de crear por sí mismo ese "espacio intelectual" de cuya ausencia en América Latina tanto se ha quejado. Porque su obra poética no podía ser valorada en un medio, como el mexicano o el latinoamericano

general, de los años cuarenta: medio en que la polémica del "realismo" y de la literatura "social" y del "arte comprometido" había reducido a la total esterilidad. Paz tuvo, pues, que segregar paralelamente a su obra poética, una obra crítica que le sirviera de apoyo y de irradiación. De su paso por el surrealismo francés a partir de 1945, de sus contactos con el marxismo y con el existencialismo, de su descubrimiento vertiginoso del Oriente en un viaje a la India y el Japón (1952), arranca todo un cuerpo crítico que tiene, a pesar de su aparente dispersión, una enorme coherencia interior. En *El laberinto de la soledad*, Paz explora las raíces del ser mexicano y descubre en el horror sexual al otro la clave del aislamiento y la enajenación mexicanas, y en la fiesta precisamente la única forma de comunión, es decir: de fusión con el otro. En *El arco y la lira*, apoyándose simultáneamente en Breton y en Heidegger, para no mencionar sino a dos de sus guías, Paz logra fundar una concepción del poema que linda con la experiencia religiosa, que perpetúa el instante, que realiza la comunión, que funda el ser. A partir de esos dos libros capitales, todo el pensamiento crítico de Paz se concentra, en un nivel superficial, en defender esa concepción de la poesía que es una concepción del mundo contra las mafias y las asociaciones más o menos literarias de nuestras desmedradas "repúblicas de las letras". Pero en un nivel más hondo, su pensamiento crítico se dedica a continuar explorando las relaciones entre lenguaje y poesía, entre religión y poesía, entre erotismo y poesía, entre sociedad y poesía. Ni siquiera el ocultismo o los paraísos artificiales que ahora propone la farmacopea occidental son ajenos a su curiosidad y a su insaciable espíritu de investigación. Todo nuevo libro de filosofía o antropología, de estética o religión, de poesía o prosa, es buen material para que Octavio Paz reanude ese ininterrumpido diálogo crítico con el lector de su obra y con su obra misma.

Y no sólo con su obra: con la ajena también. Porque como T.S. Eliot (con quien coincide en muchas cosas, incluso en la idea de una tradición viva, que hay que conquistar, una tradición en que la creación de los poetas nuevos modifica la de sus antepasados), también Octavio Paz ha escrito ya páginas perdurables sobre la obra ajena. En *Puertas al campo* y en *Corriente alterna* se encuentran fecundas observaciones sobre Alfonso Reyes o Jorge Guillén, sobre Carlos Fuentes, Homero Aridjis o Tomás Segovia, para citar apenas unos ejemplos. Sin embargo, es sobre todo en *Cuadrivio*, dedicado a examinar la poesía de Darío, López Velarde, Pessoa y Luis Cernuda, donde alcanza Paz su más alta estatura de crítico-crítico, y no sólo de crítico practicante. Allí deja un modelo insuperable de crítica de poesía en nuestra lengua.

Por eso, por la autoridad que posee como creador y como crítico, Paz puede concluir su ensayo sobre la crítica en *Corriente alterna*, con estas luminosas palabras: "En nuestra época la crítica funda la literatura. En tanto que esta última se constituye como crítica de la palabra y del mundo, como una pregunta sobre sí misma, la crítica concibe a la literatura como un mundo de palabras, como un universo verbal. La creación es crítica y la crítica, creación. Así, a nuestra literatura le falta rigor crítico y a nuestra crítica imaginación".

HACIA LA CONCILIACIÓN DE LOS CONTRARIOS

Sería fácil descubrir, a lo largo de más de quince años de meditación escrita, algunas contradicciones en este pensamiento que acompaña una obra de creación y nunca se detiene o se fija definitivamente. Es notorio, por ejemplo, que la concepción de las relaciones entre el lenguaje y el poema ha cambiado radicalmente desde la posición inicial de *El laberinto de la soledad*, donde Paz invoca el poder de la palabra para mover a la realidad ("No hay distancia entre el nombre y la cosa y pronunciar una palabra es poner en movimiento a la realidad que designa"), a la actitud algo más mesurada de *El arco y la lira* en que se admite la distancia que hay entre la palabra y el objeto por ella designado, y en que se invoca a Machado para precisar: el verso "no representa, presenta". Pero esta misma actitud de 1956 ha sufrido rudos embates desde la difusión, cada vez mayor en Francia, del estructuralismo y de la nueva teoría lingüística. Así, en *Corriente alterna*, su libro más "actual", Paz indica casi desde la primera página: "El problema de la significación de la poesía se esclarece apenas se repara en que el sentido no está fuera sino dentro del poema: no en lo que dicen las palabras, sino en aquello que *se dicen entre ellas*". Y en un trabajo sobre André Breton (que anticipó precisamente *Mundo Nuevo*) apunta: "El inspirado, el hombre que de verdad habla, no dice nada que sea suyo: por su boca habla el lenguaje". Al comentar a Lévi-Strauss, señala que para el antropólogo francés "es la naturaleza la que habla consigo misma, a través del hombre y sin que éste se dé cuenta". Qué lejos está ahora de aquella afirmación contundente de *El arco y la lira*: "Todas las obras desembocan en la significación; lo que el hombre roza, se tiñe de intencionalidad: es un ir hacia... El mundo del hombre es el mundo del sentido". No es extraño, pues, que al resumir este aspecto de las teorías del maestro del estructuralismo, Paz haya revelado en un adverbio su sentimiento más profundo. Pero conviene leer el párrafo entero: "La historia del pensamiento de Occidente ha sido la de las relaciones entre el ser y el sentido, el sujeto y el objeto, el hombre y la

naturaleza. Desde Descartes el diálogo se alteró por una suerte de exageración del sujeto. Esta exageración culminó en la fenomenología de Husserl y en la lógica de Wittgenstein. El diálogo de la filosofía con el mundo se convirtió en el monólogo interminable del sujeto. El crecimiento del sujeto a expensas del mundo no se limita a la corriente idealista: la naturaleza histórica de Marx y la naturaleza 'domesticada' de la ciencia experimental y de la tecnología también ostentan la marca de la subjetividad. Lévi-Strauss rompe brutalmente con esta situación e invierte los términos". "Brutalmente", es claro.

Estas contradicciones no son importantes ni siquiera son inexplicables. El pensamiento crítico de Paz, o sea su pensamiento poético, no ha cesado de moverse desde que se inicia formalmente con *El laberinto de la soledad*. Ese movimiento tiene una idea clave que subyace las diversas influencias (Breton y Heidegger, o Lévi-Strauss y el estructuralismo), que sobrevive a las formulaciones parciales o momentáneas, que absorbe y regula sus propias contradicciones. La idea es la conquista de la soledad por medio de la comunión. La soledad es el yo, una cárcel. Todo esfuerzo por lograr la comunicación culmina en la comunión. Ese esfuerzo puede ser el poema o la palabra, el gesto o la pintura, el canto o la música. Puede ser incluso, como indica Lévi-Strauss, un lenguaje que ocurre a través del hombre, sin que éste sea consciente de transmitirlo, un diálogo entre mitos (otra tesis del maestro francés), o una revelación mágica (como sostenía Breton), o lo que sea. Lo esencial es la ruptura de la soledad para alcanzar la comunión. De ahí que el pensamiento de Paz dispare sus flechas hacia tantos blancos —política y economía, crítica y poesía, metafísica y religiones, erotismos y amor, revolución y rebelión— pero siempre apunta hacia un solo blanco verdadero: la comunión. De ahí también que su pensamiento, después de haberse paseado por las culturas occidentales en la versión francesa principalmente (aunque no hay que olvidar el aporte español de Ortega y Unamuno, y el mexicano de Alfonso Reyes), se haya sentido fatalmente arrastrado hacia el pensamiento binario del Oriente.

Muchos han creído ver en el hecho de que Octavio Paz sea embajador mexicano en la India el origen de su conversión al pensamiento oriental. La verdad es al revés. Deslumbrado por un primer contacto con el Oriente en 1952, Paz empieza a profundizar en el pensamiento hindú y va a la India en 1962, precisamente para ahondar con la experiencia viva ese descubrimiento. La crítica suele ver en *El arco y la lira* todo lo que tiene de gozoso tributo al pensamiento occidental; pero una relectura permite advertir que ya en ese libro de 1956 está el deslumbramiento frente al ser y el pensar del Oriente. Allí ha encontrado

Paz la clave para disipar las contradicciones; un sistema que permite aceptar la existencia del otro y la disolución del yo; una religión que instaura lo divino y no un Dios como centro de sus creencias; una concepción del tiempo como algo cíclico y no lineal, lo que permite disolver las fantasías del "progreso" y da un nuevo sentido a la empresa revolucionaria. Hasta la concepción del amor (central para este gran poeta erótico) encuentra en el pensamiento y en la experiencia oriental un apoyo solar.

Pero Octavio Paz sigue siendo un hombre de este Occidente lineal y yoísta, y él lo sabe mejor que nadie. Si concibe la poesía en movimiento; si propone (en tantos lados y sobre todo en el prólogo de la antología mexicana) una idea de la tradición de la ruptura; si proclama la necesidad de alcanzar la conciliación de los contrarios, la comunión; si concibe la poesía en última instancia bajo la imagen nietzscheana de una danza sobre el abismo del no ser, al mismo tiempo Paz está alerta para ese mundo concreto y racionalista y humanitario que aún sobrevive en Occidente. Desde su mirador de Nueva Delhi, y en escapadas hacia Europa que tienen el carácter de verdaderas *razzias* intelectuales, Octavio Paz sigue con la mirada muy firme lo transitorio de las modas, el juego de las apariencias, la discordia permanente de Occidente. En *Corriente alterna*, sobre todo en la última parte dedicada a discutir en un nivel intelectual candentes temas de política y sociedad, revela dramáticamente esa inquietud por lo efímero que es otra cara de su preocupación por lo trascendente.

Así, como fue Bello en el Londres de 1823, como Darío en su periplo suramericano y europeo, como Borges en su infinita biblioteca bonaerense que multiplicaban abominables espejos, Octavio Paz es hoy no sólo uno de los grandes poetas de la lengua, uno de sus críticos practicantes más activos, sino una conciencia literaria que lee, examina, estudia, anota y discute, en un interminable diálogo con el otro, su lector. El diálogo es también forma de comunión.

LOS DOS ASTURIAS

LA FAMA de Miguel Ángel Asturias, desde la publicación de *El señor Presidente*, en 1946, hasta el Premio Nobel de Literatura 1967, ha sufrido curiosas alternativas que convendría examinar, así sea brevemente. Un primer período de su éxito corresponde a la década 1946-1956. Entre esas dos fechas, Asturias no sólo da a conocer su primer novela importante sino que, también, produce una serie de relatos y hasta una novela-río que cuentan entre lo más destacado que se escribe entonces en América Latina. La publicación sucesiva de *El señor Presidente* (1946), de *Hombres de maíz* (1949), de los dos primeros volúmenes de una tetralogía aún inconclusa, *Viento fuerte* (1950) y *El Papa verde* (1954), más una serie de relatos, *Weekend en Guatemala* (1956), permiten fijar una imagen que es, para muchos, la única viable. Es la imagen de un poderoso narrador, que hunde sus raíces en la tradición cultural y mitológica de su patria, Guatemala, y a la vez aprovecha tradiciones más recientes, como la del superrealismo francés, para presentar en una serie de libros el trágico destino de una tierra saqueada por el imperialismo económico. En esa década, Asturias impresiona como un narrador a la vez exquisito y popular, un escritor que sabe mezclar el impulso poético con la denuncia política y social. Sus libros aparecen superpuestos simultáneamente a las dos corrientes que entonces se disputan el campo narrativo latinoamericano. Si por sus temas y por su actitud comprometida, Asturias está del lado de los novelistas de la tierra y la protesta, por su preocupación lingüística y por su temperamento poético, Asturias no está lejos de sus coetáneos más importantes: de Borges, de Leopoldo Marechal, de Alejo Carpentier, de Agustín Yáñez.

Una segunda etapa de su obra narrativa puede discernirse a partir de 1956. Aunque continúa con un tercer volumen su tetralogía, *Los ojos de los enterrados* (1960), y se prolonga con algunos títulos más, *El alhajadito* (1961), *Mulata de tal* (1963), *El espejo de Lida Sal* (1967), es evidente que esta segunda década es mucho menos importante, tanto

De sobretiro de la *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh), N° 67, 1969, pp. 13-20.

desde el punto de vista de la producción narrativa de Asturias como desde el punto de vista del contexto latinoamericano en que aparece inscrita. Si la obra de la primera década sobresale entre la publicada por sus coetáneos, no pasa lo mismo con la de la segunda época. Es éste un período en que no sólo Onetti, Sábato, Cortázar, Lezama Lima, Guimarães Rosa y Jorge Amado producen su mejor obra, sino que asoman dos y hasta tres generaciones de narradores más jóvenes que habrán de transformar radicalmente la estimativa literaria. En ese contexto, los libros que publica Asturias parecen en el mejor de los casos (*El alhajadito*, fragmentos de *Mulata*) reiteraciones de lo que él ya había hecho bien e incluso mejor en la década anterior. En el peor de los casos, como sucede con *Los ojos de los enterrados*, Asturias sólo revela un apego a fórmulas superadas y que él mismo había logrado superar.

Todo esto, hasta cierto punto, es bien sabido aunque no todos los críticos latinoamericanos lo suelen plantear con nitidez. Lo que no es tan sabido, es qué encubre esta situación doble o ambigua de la obra narrativa de Asturias. Habría que empezar por preguntarse, entonces: ¿Cuál es la paradoja que encierra la obra de este indudablemente gran escritor? Las notas que siguen no pretenden agotar el tema. Apenas buscan plantearlo en correctos términos literarios.

LOS NIVELES DE UNA ESCRITURA

Conviene empezar por el principio. Aunque la primera obra narrativa importante de Asturias no es *El señor Presidente* (su creación en este género comienza con las *Leyendas de Guatemala*, de 1930), es evidente que se puede iniciar el examen con aquella novela ya que lo mejor de las *Leyendas* resultará incorporado a libros posteriores de Asturias, y en particular a *Hombres de maíz* y *Mulata de tal*. No en balde, *El señor Presidente* es el libro que enfoca la atención del lector latinoamericano sobre este guatemalteco de 47 años (nació en 1899), que vivía en la Argentina, desterrado de su patria. La novedad de *El señor Presidente* en el contexto de 1946 fue, sobre todo, la novedad de su estilo. Se habían escrito ya muchas novelas para denunciar el abuso de autoridad, la tiranía económica, el atropello social, que esconden la mayor parte de los regímenes "democráticos" de América Latina. Pero ninguna novela había sabido explotar con tanta fuerza e imaginación lingüística una situación tan rica en posibilidades. Asturias ha dicho que empieza a escribir su novela en 1922 y que la concluye en 1932. No hay por qué dudar de estas fechas tempranas. Son las fechas en que están despiertas en él aún las memorias de su infancia y adolescencia, vividas en Guatemala bajo la tiranía de Estrada Cabrera. Son las fechas

en que Asturias reside en París, ayudando a su profesor Georges Raynaud a traducir el *Popol Vuh* y colaborando con otros jóvenes estudiantes (como el peruano Víctor Raúl Haya de la Torre o el uruguayo Carlos Quijano) en la fundación de un centro latinoamericano.

Esas fechas son, también, las fechas en que se difunde en todo el mundo de habla española *Tirano Banderas* (1926), de Valle Inclán, el antecedente obligado de *El señor Presidente*, ya que en la esperpéntica novela del narrador gallego encuentra Asturias el estilo y enfoque que permitirá a su novela ese doble golpe maestro de poesía y política. No quiero decir con esto que Asturias lo ha tomado todo de Valle Inclán. Por el contrario, un examen algo detenido de ambas obras podría demostrar que las semejanzas son más bien superficiales. En Valle Inclán todo es más literario. En Asturias, la exasperación literaria es máscara de una exasperación emocional que tiene cuño más apasionado y romántico. En cierto sentido, la obra de Valle Inclán está más cerca de otro antecedente de este tipo de novelas, de la famosa *Nostromo*, de Joseph Conrad. Pero lo que me interesa apuntar ahora es que, así como Asturias descubre en el *Popol Vuh* y en el superrealismo francés, una mina para su creación poética, en *Tirano Banderas* descubre un procedimiento para exasperar aún más la denuncia de un régimen que odia.

El mayor mérito de *El señor Presidente*, está pues en su pasión, en la fuerza con que arrastra al lector en la primera lectura y que se pone en evidencia, sobre todo, en los primeros capítulos, a partir de la brillante descripción del Portal del Señor y del crimen que allí comete el idiota Pelele. Pasado ese momento, aunque el libro sigue interesando al lector como retrato exasperado de un mundo en total proceso de descomposición, la novela revela (a una segunda lectura) importantes debilidades de estructura. Para decirlo brevemente: el poder descriptivo, la felicidad del lenguaje, el sistema de brillantes metáforas, no se sostiene (como en *Tirano Banderas*) de la primera a la última página. Asturias debe rellenar los huecos de su composición con pasajes chatos, la línea melodramática del argumento cruje y rechina bajo el peso de toda suerte de clisés narrativos y verbales, un folletín se desliza misteriosamente hasta instalarse en el centro de la novela.

El señor Presidente falla por ese centro. Allí no está la figura, admirablemente trazada, del personaje titular, sino la de su favorito, Miguel Cara de Ángel, personificación un poco obvia de "la beauté du diable". Al ir desarrollando la historia de Cara de Ángel, su complicidad con el dictador para comprometer y hasta asesinar a uno de los rivales políticos de éste; al mostrar a Cara de Ángel como venal e inescrupuloso y luego hacerle dar una vuelta completa para presentarlo enamorado de la hija de su víctima y dispuesto a enfrentar al dictador, Asturias está

modificando profundamente la visión inicial del libro. Ese salto hacia la novela sentimental no se realiza sin grandes pérdidas. La visión a la vez feroz y brillante de la primera parte se hunde en el melodrama. Aunque al final se rescata parte de la ferocidad, el sentimentalismo acaba por destruir el centro emocional del libro.

Estilísticamente el defecto es muy evidente en las variaciones enormes que sufre la novela a lo largo de su curso. Capítulos esperpénticos como los iniciales son reemplazados por páginas y páginas de narración realista. Algunos críticos, entusiasmados por sus pasajes más purpúreos, han llegado a afirmar que "el autor omnisciente lo ha poetizado todo". Esta afirmación contiene un delicado error. Una lectura sobria y atenta de la novela demuestra que lejos de poetizarlo todo, Asturias ha dejado grandes fragmentos de prosa más o menos realista sobresaliendo, como indigesta masa, en un estilo por lo general inventivo y poético. ¿Cómo explicar estos dos niveles de la escritura de *El señor Presidente*?

Adelanto una hipótesis que tal vez pueda confirmarse con el examen de otra obra crucial, la serie que inaugura *Viento fuerte*. Hay en Asturias un narrador convencional, de buen oficio realista, de escritura fácil y fluida, que se manifiesta sobre todo en la textura básica, el tejido conjuntivo, de sus libros. Pero hay también en él un poeta, un narrador mágico, que ambiciona tocar otras dimensiones de la realidad. Ese otro Asturias es el que se encabrita contra la narración realista y borda sobre ella, o en sus intersticios, los fragmentos de descripción, los trenos melódicos, la imagería de origen a la vez maya y superrealista. En *El señor Presidente* las dos escrituras alternan y hasta se superponen como en un palimpsesto. Hasta se podría sostener que Asturias empezó tal vez su novela en una vena de escritura poética y después la fue lastrando de realismo, o (viceversa) que la empezó dentro de las convenciones del realismo y la fue reescribiendo hacia una mayor tensión imaginativa. Sea cual fuere el proceso (y éste es asunto que interesará elucidar a futuros investigadores de su obra), es claro que *El señor Presidente* no puede ser leído —como *Nostromo* o *Tirano Banderas*—, como una obra unitaria, de estructura literaria válida y escritura uniforme. Es un híbrido.

UN LIBRO CAPITAL

Muy distinto es el caso de la serie de relatos que se titula *Hombres de maíz*. Aquí Asturias ha conseguido precisamente lo que se le escapó en *El señor Presidente*. Los sucesivos capítulos que van presentando a estos seres del maíz, resuelven sus tensiones narrativas por un mismo procedimiento: mezclar el relato realista (que refiere las luchas entre

los indios que siembran el maíz para alimentarse, y los criollos que lo hacen sólo para ganar dinero) con los procedimientos poéticos de la narración maya. En este gran libro no hay límites entre lo real y lo sobrenatural, sus personajes viven simultáneamente el ahora y el ayer y también el futuro, son ellos mismos y sus antepasados, son ellos y sus animales totémicos, atraviesan las barreras del tiempo y del espacio, son convocados mágicamente, son médiums. La importancia de este libro para la narrativa latinoamericana no puede ser bastante encarecida. En un momento en que todavía triunfaba en América Latina la voz de los narradores realistas, y en que un intento como el de Borges en la Argentina por aclimatar la literatura fantástica era visto con irrisión por respetados críticos de entonces, Asturias salta la barrera que separaba artificialmente estos dos campos y crea un libro en que el telurismo se duplica de magia, en que la protesta social se hace también sobrenatural. La importancia de esta revolución se habría de ver años más tarde cuando Rulfo publica su *Pedro Páramo* (1955), Guimarães Rosa su *Grande Sertão: Veredas* (1956), y Gabriel García Márquez su *Cien años de soledad* (1967).

Pero dentro de la obra de Asturias, *Hombres de maíz* marca no sólo un punto culminante (su obra maestra, a mi juicio) sino un momento de perfección que, ni antes ni después, el inquieto narrador guatemalteco volvería a alcanzar. El intento de *Mulata de tal*, hasta cierto punto equiparable al de *Hombres de maíz*, no se sostiene por un defecto de concepción. En vez de consistir, como esta obra, en una serie independiente de relatos, vinculados por la misma situación básica y por el préstamo de personajes, *Mulata de tal* se convierte en una serie infinita, y a la postre tediosa, de variaciones sobre motivos indígenas. La fórmula aquí no funciona, o funciona sólo ocasionalmente.

LAS BUENAS RAZONES POLÍTICAS

Desde otro punto de vista, *Hombres de maíz* marca el fin de una etapa y el comienzo de otra en la evolución narrativa de Asturias. El éxito de este libro y de *El señor Presidente*, impulsa a Asturias a intentar un esfuerzo narrativo mayor: la serie sobre la explotación bananera norteamericana en Guatemala. Iniciada con *Viento fuerte*, continuada con *El Papa verde* y *Los ojos de los enterrados*, la serie no ha concluido aún cuando escribo estas líneas. Por lo que se ha publicado es fácil, sin embargo, deducir las grandes líneas de la estructura general. Esta novela-río expande la visión de *Hombres de maíz* mostrando la otra cara del conflicto social, político y económico que en aquellos relatos era casi invisible. Ahora no sólo se ve la explotación desde el ángulo de

los explotados. También se la muestra desde el ángulo de los explotadores.

En buena medida, y como ha observado uno de sus críticos, Alexander Coleman, Asturias establece un claro contraste entre el mundo de las víctimas y el de los victimarios. En tanto que los indígenas son presentados como seres pasivos que casi nunca tienen éxito en su rebelión y que carecen de verdadera iniciativa, los explotadores aparecen como personajes complejos, llenos de buenas y malas intenciones pero en definitiva malos. Se reproduce aquí el esquema típico de *El señor Presidente*: el villano es también el héroe. Si en aquella novela, Cara de Ángel terminaba redimido por amor, en éstas, es el gringo, el explotador, el imperialista, el que intentará redimir (a su manera) a los indígenas, haciéndolos incluso propietarios de las bananeras que le pertenecen, lo que no resuelve el problema económico. Por otra parte, hasta los villanos más siniestros aparecen en esta moderna moralidad como individuos atractivos y seductores, incurables y diligentes Donjuanes.

Otra vez "la beauté du diable". Lo que nos lleva a la esencia de la visión de Asturias. Es una visión maniqueísta. Para él no hay duda de que el imperialismo económico de los Estados Unidos es el Diablo, con cola y todo. En tanto que Dios está del lado de los indígenas. Lástima que esta visión maniqueísta no haga justicia a la realidad tan compleja de la América Latina de hoy. Porque aunque sea posible compartir su denuncia del imperialismo y reconocer la verdad de muchas de sus comprobaciones narrativas, es casi imposible aceptar que la realidad total pueda ser dividida, tan teológicamente, en zonas puras. De ahí que la impresión dominante que producen estas novelas es la de su irrealidad. Son moralidades a la manera medieval, cuentos para adormecer el espíritu crítico, simplificaciones para estimular la protesta verbal. Pertenecen a la misma línea de pensamiento que en Estados Unidos generó la literatura de Upton Sinclair y en Alemania las sátiras de Bertolt Brecht. Como agitación, como propaganda, como incitación al escándalo, tal vez sean eficaces. Como retrato de una realidad tienen la dimensión de una fábula de Calleja.

Esto es lamentable porque en su centro mismo la denuncia de Asturias tiene mucha justificación. Y los acontecimientos que ocurrieron en Guatemala en la época en que se empezó a publicar esta serie de novelas dieron razón a Asturias. Pero las buenas razones políticas hacen mala literatura. Volver a leer hoy esas novelas es sufrir por sus simplificaciones, padecer por el melodrama de sus situaciones, entristecerse por el predominio de una escritura chata, borrosa, gris, que está apenas aliviada, aquí y allá, por estallidos súbitos, fugaces, del talento literario que fue capaz de escribir *Hombres de maíz*. El otro Asturias,

el periodista de combate, domina este ciclo. Con *Weekend en Guatemala* las cosas no mejoran mucho aunque hay algún relato ("La Galla", por ejemplo) que tiene brío y calidades. Pero Asturias parece más empuñado entonces en ser cronista de una época que en ser su recreador.

UN EVIDENTE DIVORCIO

En el contexto de la narrativa que empieza a publicarse en América Latina precisamente hacia 1960, cuando aparecen *Los ojos de los enterrados*, la escritura de esta serie resulta aún más anacrónica. Si Cortázar quiere mostrar el desarraigo argentino, o Fuentes la alienación mexicana, o Vargas Llosa el fascismo de cierta mentalidad castrense de su patria, o García Márquez las raíces de la violencia colombiana, y Cabrera Infante el lenguaje de una generación perdida de La Habana prerrevolucionaria; si alguno de estos grandes narradores quiere hacer participar al lector en una realidad muy honda y entrañable, lo último que hace es lo que hace Asturias. En vez del discurso, del panfleto, del maniqueísmo, Cortázar y Fuentes, Vargas Llosa y García Márquez, Cabrera Infante ofrecen dimensiones complejas de una realidad que tiene muchas facetas, muchos tonos, muchos infiernos, y algunos cielos. Por eso, a medida que Asturias iba publicando los volúmenes de su novela-río, el divorcio entre su óptica y la de los mejores escritores latinoamericanos de hoy se hacía más evidente.

La paradoja que encierra esta situación es doble. Por un lado, Asturias no sólo se separaba de los más jóvenes; también se separaba de sus propios orígenes narrativos, de esas *Leyendas de Guatemala* que lo lanzan en el París del año 30, de lo mejor de *El señor Presidente*, del logro de *Hombres de maíz*. Precisamente aquellas obras suyas que, como ha apuntado acertadamente Carlos Fuentes, inauguran en cierto sentido una nueva dimensión en el tratamiento del telurismo latinoamericano. Pero hay otra cara de la misma paradoja: a medida que Asturias completa su novela-río, su propia posición política oscila hacia el centro. En 1966 acepta ser embajador de Guatemala en París y de esa manera une su destino político al de grupos que él había combatido. La izquierda latinoamericana no ha perdonado a Asturias esta actitud, especialmente en momentos en que nuevos brotes de guerrilla asolaban su patria.

Por eso, el Premio Nobel que viene a consagrar en 1967 su obra llega con casi veinte años de retraso. Otorgado en 1949, cuando Asturias había publicado sus tres libros más importantes, habría sido unánimemente aplaudido. En 1967 es un anacronismo y más que premiar a Asturias sirve para demostrar que hasta la Academia Sueca se da hoy por enterada de la existencia de una literatura narrativa cuya impor-

tancia es cada día más grande en el mundo actual: la latinoamericana. Para Asturias, el Premio es una satisfacción y una satisfacción (insisto) que se merecía desde hacía por lo menos veinte años. Pero la obra que viene a consagrar el Premio está, en buena medida, superada por las nuevas generaciones y, lo que es más increíble, por la propia obra del Asturias de su primera madurez. El Premio cae sobre un Asturias que no es el más representativo. Como creo que ha hecho abundantemente claro este artículo, el que merecía el Premio es el otro Asturias.

Yale University, 1969

LE "FANTÔME" DE LAUTRÉAMONT

I

EN EL ÚLTIMO volumen de cuentos publicado por Julio Cortázar, *Todos los fuegos el fuego*¹, hay uno, "El otro cielo", que sintetiza en forma tal vez demasiado explícita, la visión del mundo y del arte que tiene el escritor argentino. Es una narración en primera persona, atribuida a un personaje que dice "yo" y que vive simultáneamente en Buenos Aires (entre 1928 y 1945) y en París (hacia 1868). En el cuento, los tiempos y los espacios son contiguos: el "yo" se mueve, dentro del mismo párrafo y a veces dentro de la misma frase, sin interrupción o aclaración alguna, de la Galería Güemes en el Buenos Aires de 1928 al barrio de las galerías cubiertas, cerca de la Bolsa de París, en 1868. El "yo" es simultáneamente un joven argentino, tímido ante el sexo y lleno de nostalgia por un mundo que no conoce (el otro cielo), y un argentino habitante de París que corre tras las prostitutas y está feliz de haber dejado en Buenos Aires aquel frustrado "yo". En una sola línea ininterrumpida, el narrador une los dos tiempos y los dos espacios, y entrelaza inextricablemente las diferentes y complementarias experiencias del mismo personaje. Porque hay un solo "yo", como lo ilustran tantos pasajes. Por ejemplo, éste:

Todavía hoy me cuesta cruzar el Pasaje Güemes sin enternecerme irónicamente con el recuerdo de la adolescencia al borde de la caída; la antigua fascinación perdura siempre, y por eso me gustaba echar a andar sin rumbo fijo, sabiendo que en cualquier momento entraría en la zona de las galerías cubiertas, donde cualquier sórdida botica polvorienta me atraía más que los escaparates tendidos a la insolencia en las calles abiertas. La Galerie Vivienne, por ejemplo, o el Passage des Panoramas con sus ramificaciones, sus cortadas que rematan en una librería de viejo donde quizá nadie compre nunca un billete de ferrocarril, ese

De sobretiro de *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh), N^{os} 84-85, julio-diciembre 1973, pp. 625-639.

mundo que ha optado por un cielo más próximo, de vidrios sucios y estucos con figuras alegóricas que tienden las manos para ofrecer una guirnalda, esa Galerie Vivienne a un paso de la ignominia diurna de la rue Réaumur y de la Bolsa (yo trabajo en la Bolsa), cuánto de ese barrio ha sido mío desde siempre, desde mucho antes de sospecharlo y era mío cuando apostado en un rincón del Pasaje Güemes, contando mis pocas monedas de estudiante, debatía el problema de gastarlas en un bar automático o comprar una novela y un surtido de caramelos ácidos en su bolsa de papel transparente, con un cigarrillo que me nublaba los ojos y en el fondo del bolsillo, donde los dedos lo rozaban a veces, el sobrecito del preservativo comprado con falsa desenvoltura en una farmacia atendida solamente por hombres, y que no tendría la menor oportunidad de utilizar con tan poco dinero y tanta infancia en la cara (pp. 169-170).

En ese párrafo el "yo" parte del Pasaje Güemes (impregnado en la nostalgia de la adolescencia) y entra en la zona de las galerías cubiertas, en la Galerie Vivienne de París, para volver a regresar al Pasaje Güemes, sin otra transición que la establecida por un punto que divide el párrafo en dos mitades. Pero el punto no separa las dos zonas ya que antes y después del punto, la Galería Güemes abre paso a la Galerie Vivienne, o viceversa. La unidad aparece revelada por el uso sistemático de párrafos, como éste, que se mueven de Buenos Aires en este siglo al París del siglo pasado para volver a Buenos Aires, sin interrumpir la fluidez de la narración. La contigüidad de los espacios así como la simultaneidad de los tiempos quedan establecidas por el movimiento de cada párrafo, de cada frase, de cada miembro sintáctico.

Esa unidad sintáctica sirve, además, para subrayar la secreta unidad entre tiempos y espacios tan distintos como las paralelas pero opuestas experiencias del "yo" de Buenos Aires y el "yo" de París. Así, la narración también establece sutilmente un paralelo histórico que puede escapar a una lectura apresurada del cuento. En tanto que Buenos Aires, entre 1928 y 1945, es progresivamente ocupada por su propio ejército hasta que con el ascenso de Perón a la Presidencia se consolida el completo control, París, en los años de 1860 y tantos vive bajo la amenaza de una invasión extranjera: los prusianos habrán de ocupar Francia en 1870. De la misma manera, aunque las experiencias del "yo" que vive en París y las del de Buenos Aires son distintas, las mismas tensiones y miedos las subrayan.

Para el adolescente de Buenos Aires, 1928, el sexo es una tentación a la que no se atreve a sucumbir: pasa y repasa por la Galería Güemes, mirando furtivamente los cines donde dan películas pornográficas, los puestos de revistas prohibidas, los anuncios de manicuras que encubren bajo esa especializada vocación los servicios de la más

antigua profesión del mundo. Apretando el sobrecito que contiene el preservativo que (él sabe) nunca se atreverá a usar, el adolescente de Buenos Aires sufre las torturas de Tántalo. Para el joven que vive en París, en cambio, la zona de las galerías cubiertas es la zona de la libertad: allí encuentra las mujeres que le facilitan el placer, allí realiza los sueños masturbatorios del adolescente de la Galería Güemes. La oposición encubre, sin embargo, un paralelo mucho más complejo, como se verá.

II

Hay otra característica externa de esta narración que sirve para subrayar la unidad textual. Cada una de las dos secciones en que se divide el cuento se abre con un epígrafe en francés. El primero dice:

Ces yeux ne t'appartient pas... où les a tu pris?
....., IV, 5

El segundo es un poco más largo:

Où sont-ils passés les becs de gaz? Que sont-elles devenues les vendeuses d'amour?
....., VI, 1

Aunque Cortázar muy explícitamente evita toda otra identificación de ambos epígrafes que esas cifras al pie de cada uno, en el texto del relato ofrece algunas indicaciones que sugieren la fuente literaria: *Les Chants de Maldoror*, largo poema narrativo que publica en París (precisamente en 1868), Isidore Ducasse bajo el seudónimo de Conde de Lautréamont².

Una consulta al original permite advertir que en el primero de los dos epígrafes, el protagonista, Maldoror, enfrenta a un fantasma que visita su habitación, una sombra intrusa cuyos ojos lo hechizan. Maldoror lo apostrofa, reconoce en él a un símbolo del mal, admite ser su discípulo (aunque no pretende disputarle "la palme du mal") hasta que finalmente termina por descubrir el secreto del fantasma:

Ce qui me reste à faire, c'est de briser cette glace, en éclats, à l'aide d'une pierre... C'est ne pas la première fois que le cauchemar de la perte momentanée de la mémoire établit sa demeure dans mon imagination, quand, par les inflexibles lois de l'optique, il m'arrive d'être placé devant la méconnaissance de ma propre image! (p. 187).

Tenía razón Maldoror: esos ojos no eran del fantasma sino suyos.

El segundo epígrafe se refiere explícitamente al barrio de las galerías cubiertas, barrio en el que vivió Lautréamont/Ducasse los últimos meses de su corta vida (murió en 1870) y que era también el barrio que recorría Maldoror en sus delirios de la vigilia. Allí, y poco después de las dos frases que cita Cortázar en su epígrafe, Maldoror ve pasar el joven Mervyn, suerte de doble byroniano de sí mismo, cuya figura llena las páginas del canto sexto. La noción de doble se enriquece y complica con este personaje. Pero lo que quisiera subrayar aquí no es esto, sino la presencia (en el texto de Lautréamont como en el de Cortázar) del espacio de las galerías como espacio privilegiado para la aparición de esos jóvenes solitarios y malditos, acicateados por el deseo, entregados a la sistemática persecución de otras sombras. Un vínculo sutil se establece así entre Maldoror/Mervyn por un lado, y el "yo" parisino del narrador de "El otro cielo".

Una observación complementaria. En una suerte de prefacio al canto sexto, y antes de entrar a describir el barrio de las galerías, Lautréamont define su propósito al escribir ese texto que él califica de novela (roman) (p. 250). Una de sus frases más notables merece citarse:

Les cinq premiers récits n'ont pas été inutiles; ils étaient le frontispice de mon ouvrage, le fondement de ma poétique future: et je devais à moi-même, avant de boucler ma valise et me mettre en marche pour les contrées de l'imagination, d'avertir les sincères amateurs de la littérature, par l'ébauche rapide d'une généralisation claire et précise, du but que j'avais résolu de poursuivre. En conséquence, mon opinion est que, maintenant, la partie synthétique de mon oeuvre est complète et suffisamment paraphrasée. C'est par elle que vous avez appris que je me suis proposé d'attaquer l'homme et Celui qui le créa. Pour le moment et pour plus tard, vous n'avez pas besoin d'en savoir davantage! (p. 251).

Queda aquí en evidencia el propósito blasfematorio de estos *Cantos*, que vincula hondamente la hazaña de Lautréamont con la de otro gran rebelde, el Marqués de Sade, como se verá luego. Pero ahora me interesa más subrayar el sentido general de estos dos epígrafes en el contexto de la narración cortazariana. El primer epígrafe revela explícitamente el tema del doble: el fantasma que hechiza a Maldoror es una reflexión especular de sí mismo, de la misma manera que el "yo" parisino es un reflejo (en el espejo del otro cielo) del de Buenos Aires. El segundo epígrafe parece subrayar explícitamente otro tema: el deseo que arrastra a Maldoror a recorrer el barrio de las galerías cerradas tras la figura de Mervyn, como arrastra al "yo" parisino a recorrerlas tras la figura de Josiane. Pero implícito dentro del tema del deseo está el tema del *otro*, del doble, que el texto de Lautréamont revela tan nítidamente.

La unidad de las dos experiencias (la de Maldoror, la del doble protagonista del cuento) resulta reforzada entonces por el diálogo secreto que se establece entre los dos epígrafes y el texto de Cortázar y que complementa el diálogo explícito. *Les Chants de Maldoror* permite subrayar de esta manera, la unidad textual del cuento al mismo tiempo que proporciona una clave para su análisis³.

III

El tema del doble puede ser encarado desde otros ángulos en la lectura de "El otro cielo". Porque hay otros dobles. Cuando el "yo" recorre las galerías en busca de Josiane, la prostituta de la que está enamorado, el barrio vive bajo el terror de un asesino de mujeres. Aunque menos minuciosamente sádico que Jack the Ripper, ese asesino (Laurent) no es menos eficaz: con sus grandes manos desnudas suele estrangular mujeres. Los encuentros del "yo" con Josiane se realizan sobre un fondo de terror y con el espasmo del miedo al asesino invisible pero omnipresente, como incentivo perverso para esos episodios en el laberinto de las galerías. No es, sin embargo, Laurent el único individuo que acecha a las prostitutas.

Hay también un "sudamericano", muy alto y joven, delgado, silencioso, que el narrador contempla desde lejos, sin atreverse a abordar, aunque se siente tentado a hacerlo aunque más no sea por ser él también sudamericano. Aquel solitario tiene gustos perversos hasta el punto que una de las compañeras de Josiane, La Rousse, se niega a satisfacerlos a pesar de la notoria amplitud de miras de las prostitutas francesas en esta materia. (No se dice cuál sea la perversión; tiene algo que ver con una forma de *voyeurismo*, vinculada tal vez a la coprofilia, según se insinúa en la p. 181.) Por algún tiempo, las prostitutas sospechan que el "sudamericano" sea Laurent. Luego el verdadero Laurent es encontrado junto al cadáver de su última víctima: era un marsellés y no tenía nada que ver con el "sudamericano".

Pero la verdadera identidad de este último es insinuada en el texto por medio de referencias aisladas: es joven, vive aislado, escribe mucho, muere solo en una piecita de hotel en el barrio de la Bolsa, poco antes de la victoria prusiana. No es difícil reconocer a Maldoror/Lautréamont/Ducasse en esta figura. De esta manera se refuerza el diálogo establecido por los epígrafes. Al convertir al autor de los *Cantos* en personaje no explícitamente identificado de "El otro cielo", Cortázar está aludiendo a la función de aquella obra en la concepción de su relato. Una detallada comparación del cuento (sobre todo en los pasajes que se refieren a la vida en el París de 1868) con el canto sexto de Lau-

tréamont permitiría advertir hasta qué punto Cortázar utiliza el texto francés como fuente de muchos detalles concretos del suyo. Este examen es aquí imposible. Baste indicar que no se trata sólo de aislados préstamos estilísticos. Se trata de algo mucho más importante: la absorción de una atmósfera y de un lugar literario; la adopción de un sistema de visión; la incorporación del tema y de las obsesiones del modelo; el préstamo deliberado de una figura, de un "fantasma".

Porque no sólo el "sudamericano" es Lautréamont/Ducasse. Hay otras identidades más que el texto se encarga de insinuar o de marcar explícitamente. Empecemos por la que se establece entre Laurent y el "sudamericano". Al hablar de la muerte sucesiva de ambos, el narrador comenta:

...las dos muertes que de alguna manera se me antojaban simétricas, la del sudamericano y la de Laurent, el uno en su pieza de hotel, el otro disolviéndose en la nada para ceder su lugar a Paul el marsellés, y eran casi una misma muerte... (pp. 195-196).

Esa identidad simbólica de Paul Laurent y el "sudamericano", reflexión especular el primero del segundo, queda además subrayada por otra circunstancia: la alusión a Lautréamont contenida en el nombre de Laurent que escoge Cortázar para el asesino. Es posible dividir ambos nombres para revelar mejor esa identidad simbólica: *Lau-re-nt* y *Lau-ré-amo-nt* comparten las mismas letras subrayadas, y en la misma secuencia. Laurent es una reducción de Lautréamont —una parte de éste.

Ya se sabe que los dobles, o las imágenes especulares, tienden a reproducir sólo una parte, y en forma distorsionada, del ser que reflejan. En una de las más famosas novelas sobre este tema, *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, de Stevenson, Hyde no es sólo más joven y vigoroso que Jekyll; también es más pequeño y brutal; es como una concentración, en el sentido del mal, del médico. En otra célebre historia de dobles, el relato "The Jolly Corner", de James, el otro yo del protagonista es una figura repugnante y oscura, con una cicatriz que le cruza la cara. De la misma manera, Laurent ofrece una imagen distorsionada, en el espejo oscuro del crimen, de Lautréamont, el "montevideano", como le gustaba llamarse. Si el "sudamericano" de Cortázar es, como todo parece indicar, el "montevideano", entonces Laurent y el "sudamericano" aparecen no sólo unidos por sus muertes sino por esa identidad simbólica que se revela en la terminación de sus destinos. Sólo sus muertes (como en Stevenson) revelan la identidad.

IV

La simultaneidad de las muertes de Laurent y el "sudamericano" también contribuye a llamar la atención, en forma indirecta, sobre una cierta comunidad en el mal que vincula a esos dos personajes, y que se transfiere naturalmente también al modelo, Lautréamont. Aunque es obvio que Maldoror/Lautréamont/Ducasse nunca cometieron ningún crimen "real", la creación de *Les Chants de Maldoror*, ese libro deliberadamente blasfemo y hasta satánico, como se ha visto, puede ser considerada como una transgresión que tiene las características de un crimen. Hasta el nombre, del personaje central del libro puede ser descodificado como *Mal d'aurore*, el Mal naciente.

Para poder entender mejor ese nivel de significación del libro y del personaje es necesario remitirse a algunas interpretaciones que derivan, originariamente, de ciertos textos de Georges Bataille. Esa lectura de Bataille apunta a una concepción de la literatura como transgresión, de la escritura como blasfemia, del acto de escribir como un crimen. En uno de los más luminosos ensayos de Severo Sarduy, "Del Yin al Yang", se intenta la reconstrucción parcial de lo que podría ser el sistema de Bataille. No es casual que el ejercicio de Sarduy tenga como uno de sus temas precisamente un texto de Cortázar, en el que la huella del autor de *Les Larmes d'Eros* es más visible. Por eso me parece necesario detenerme un momento en el repaso del ensayo de Sarduy⁴.

Su propósito explícito es seguir la trayectoria de una imagen, desde el libro citado de Bataille hasta *Rayuela* y *Farabeuf*, del mexicano Salvador Elizondo, pasando por la *Storia di Vous*, del italiano Marmori. Para este recuento es posible prescindir tanto de Marmori como de Elizondo. Lo que no es posible es prescindir del Marqués de Sade, con quien abre Sarduy su investigación. Lo primero que subraya Sarduy es que en su delirio textual, el Marqués busca una sola cosa: "Fijar, impedir el movimiento" (p. 11). Es decir: privar al *otro* de su libertad, reducirlo al estado de objeto, atado, fijado; esto restituye al sádico "su total arbitrio, lo devuelve al estado inicial de posible absoluto, lo libera, lo 'desata'" (p. 11).

Es sabido que en la realidad histórica, Sade casi nunca realizó su propósito. Hay alguna oscura historia de prostitutas, cantáridas, flagelación y sodomía, pero qué mediocre resulta todo esto frente a los excesos textuales de sus *Obras completas*. Donde Sade sí realizó su experiencia fue *en el texto*; su transgresión fue, sobre todo, literaria. Prosiguiendo su análisis, Sarduy muestra luego que el sadismo, como ideología, supone un espacio que es, primero, *cristiano*, y que al ser refutado por Sade pasa a ser *deísta* para terminar siendo gobernado

por un Dios malvado (p. 13). Esa "refutación de la impostura divina se complace en su reiteración continua. (...) este rechazo, esa plegaria al revés, ese otro conjunto, tienen un valor erótico" (p. 13).

Me parece innecesario subrayar hasta qué punto esta interpretación de la blasfemia en Sade coincide con la posible interpretación de la blasfemia en *Les Chants de Maldoror*. Ya se ha visto que en el prefacio al canto sexto, Lautréamont indica muy explícitamente este aspecto de su obra. De la misma manera, lo que Sarduy dice sobre Bataille en su ensayo citado, también permite iluminar ciertas zonas de *Maldoror*. Para Bataille, en la síntesis de Sarduy, tres son las posibles transgresiones del pensamiento: el propio pensamiento, el erotismo y la muerte. Las tres transgresiones han sido castigadas por la sociedad burguesa en su origen, aunque de las tres, la que no perdona es, sobre todo, la primera: que el pensamiento se piense a sí mismo, que la lengua y la literatura se hablen a sí mismas.

Blasfemia, homosexualidad, incesto, sadismo, masoquismo y muerte son ya transgresiones relativamente toleradas. (No hablo de la transgresión pueril que es el arte "de denuncia": el pensamiento burgués no sólo no se molesta, sino que se satisface ante la representación de la burguesía como explotación, del capitalismo como podredumbre.) Lo único que la burguesía no soporta, lo que la "saca de quicio", es la idea de que el pensamiento pueda pensar sobre el pensamiento, de que el lenguaje pueda hablar del lenguaje, de que un autor no escriba sobre algo, sino escriba algo (como proponía Joyce). Frente a esta transgresión, que era para Bataille el sentido del despertar, se encuentran, repentina y definitivamente de acuerdo, creyentes y ateos, capitalistas y comunistas, aristócratas y proletarios, lectores de Mauriac y de Sartre (pp. 19-20).

La literatura como transgresión última del pensamiento; la literatura como expresión de otras transgresiones (el erotismo, la muerte): tales serían las fórmulas en que vendrían a coincidir Sade y Bataille con Lautréamont. Que también Cortázar puede sumarse a ese escogido grupo es lo que concluye de demostrar el ensayo de Sarduy al estudiar la relación que hay entre un episodio de *Rayuela* y unas páginas de *Les Larmes d'Eros*. Me refiero a las fotografías que ilustran la tortura china de los cien pedazos, o *Leng-Tch'e*, a las que hace referencia Wong en el capítulo 14 de la novela de Cortázar, y que son reproducidas parcialmente por Bataille en las pp. 232-234 de su libro citado⁵. En la lectura que hace Wong de esas fotografías, como en las interpretaciones de Bataille, están íntimamente ligadas las tres transgresiones: el erotismo sádico y la muerte en la tortura misma; la transgresión literaria en los textos que ilustran o completan verbalmente las fotografías.

Hasta aquí, Sarduy y las observaciones que su admirable ensayo suscita. Al volver al relato "El otro cielo", conviene observar que esa interpretación de la literatura como transgresión final permite advertir un lazo más que vincula al asesino Laurent con el "sudamericano". Es cierto que este personaje, como Lautréamont, es inocente de todo otro crimen que el de escribir pero lo que él escribe es una transgresión para la sociedad burguesa en que se inscribe su obra, una blasfemia, equivalente a la del erotismo o la muerte. Su mismo *voyeurismo* es como un emblema de la otra transgresión: es culpable por querer ver más, por querer violar el tabú con la mirada, de la misma manera que su escritura viola también otros tabúes.

En las alusiones de "El otro cielo" a *Les Chants de Maldoror* hay otra forma de vincular al "sudamericano" con Laurent: ambos recorren el barrio de las galerías, acosados por el mismo impulso de ir más allá, de transgredir; ambos terminan por cometer actos (asesinar, escribir) que son formas de transgresión última contra la sociedad; ambos mueren igualmente condenados. De esta manera, Laurent se convierte en el doble, o fantasma, del "sudamericano". Pero hay más, como se verá.

V

La pareja Lautréamont-Laurent implícita en la del "sudamericano" con Laurent, también arroja alguna luz sobre la pareja formada por el "yo" de Buenos Aires y el de París. La misma oposición sexual que se crea entre el *voyeur* y el asesino (el impotente que mira, el que actúa) se encuentra entre las dos imágenes del narrador. El ritual que ejecuta el adolescente en la Galería Güemes de 1928, su búsqueda voyeurística de alguna satisfacción vicaria para sus frustrados deseos, contrasta en forma reiterada con el ritual que ejecuta el joven en el barrio parisino de las galerías. Este entra en el laberinto, elige a Josiane, sube con ella a la buhardilla, la posee, se siente sexualmente liberado. Cumple el acto sexual (la "petite morte", en que metaforizan los franceses el orgasmo) como Laurent cumple el acto criminal. Al usar sus enormes manos desnudas para estrangular a sus víctimas, Laurent alcanza el orgasmo. Para él, el asesinato es una experiencia erótica. Él realiza la "petite morte" en forma que no es enteramente metafórica. El paralelo entre Laurent y el "yo" parisino se hace visible por medio de este doble orgasmo y esta doble muerte.

De la misma manera, el "yo" de Buenos Aires y el "sudamericano" comparten semejantes tendencias voyeurísticas, la misma impotencia para satisfacer sus deseos. Aunque el argentino se casa al fin, resulta

bastante claro que ese matrimonio no traerá la satisfacción de sus deseos. Él seguirá anhelando el otro cielo de las galerías parisinas, la libertad que tiene su "yo" de 1868. Tendrá tanta envidia de él como el "sudamericano" podría tener de Laurent. Por eso, y de modo similar, en tanto que el "sudamericano" encuentra en la escritura la transgresión literaria, un equivalente de los crímenes sexuales de Laurent, el "yo" de Buenos Aires encuentra en sus sueños sobre el "yo" de París una compensación para sus frustraciones.

Del mismo modo, si Laurent es el doble deformado en el espejo del "sudamericano", el "yo" parisino es la imagen deformada del de Buenos Aires: una imagen distorsionadamente feliz que se proyecta en la nostalgia de los sueños. Está enamorado de Josiane, encuentra el verdadero amor sexual en sus brazos, es libre. O lo parece. Porque hay otros fantasmas en este relato circular que termina por convertirse en un laberinto de ambiguas significaciones. El "yo" de Buenos Aires tiene un padrastro que no quiere que el muchacho fume tabaco rubio y que profetiza que acabará ciego si lo hace (p. 168). Esa prohibición y esa profecía parecen enmascarar otras, más comunes en el Buenos Aires de 1928: la vinculación del tabaco rubio con la mariconería; la de todo exceso sensual con la masturbación y con la decadencia física. Pero si el "yo" argentino tiene este padrastro, el de París no está libre de otra figura paterna, más o menos distorsionada. Josiane, naturalmente, es explotada por un *maquereau* que es su verdadero amo y amante. El amor que da Josiane al narrador está limitado y frustrado por la presencia ocasional de ese hombre. Él podrá poseer a Josiane pero el *otro* es su dueño.

La configuración edípica de todo el cuento se revela en esta doble pareja del padrastro y el *maquereau*. Lo que esta pareja sugiere es que el "yo" parisino no está tan liberado como cree. Aún en el otro cielo de las galerías él debe aceptar la presencia, invisible pero dominante del *otro*, el verdadero dueño. Por eso, lo que el "yo" realmente alcanza en París es sólo un simulacro de liberación: la limitada libertad sexual de un hombre que alquila una mujer por unas horas. Su amor por Josiane también tiene la configuración de un sueño masturbatorio.

Él lo sabe. En un momento privilegiado de la narración cuando está a punto de hablar con el "sudamericano", y tiene cortedad y no lo hace, siente que hizo mal al no hablar, que "estuve al borde de un acto que hubiera podido salvarme" (p. 181). Cuál es la salvación, es lo que no dice. Pero puede conjeturarse que no es la salvación por el amor homosexual, aunque las implicaciones homosexuales de la figura Lautréamont/ Maldoror/Ducasse son conocidas. Es posible adelantar otra explicación.

Si lo que realmente libera a Laurent no es el sexo sino el asesinato, entonces lo que libera al "sudamericano" no es el sexo tampoco (que le está vedado, en la forma perversa que él quiere practicarlo), sino la escritura. Esos "muchos papeles borroneados" que ve un día en su cuarto la prostituta Kiki (p. 181), esa "consola atestada de libros y papeles" que se describe al hablar de su muerte (p. 195), atestiguan su profesión de escritor. En ambos casos, la liberación llega a través de la transgresión final del crimen o la escritura. La configuración doblemente sádica que implica esta identificación entre el asesinato y la literatura —no hay que olvidar que el Marqués de Sade *escribía* sus crímenes, como subraya Bataille— facilita la respuesta adecuada a ese problema de la salvación a que alude el "yo" de París. Él también como el "sudamericano" terminará por recontar (es decir: escribir) sus "crímenes".

VI

Hay otros importantes elementos en la configuración sádica de este cuento. Si Laurent utiliza sus grandes manos para estrangular a sus víctimas, ahogándolas con un movimiento que simboliza la masturbación, su gesto también implica la conversión de la víctima (siempre una mujer) en un objeto fijo, completamente inmovilizado para que el sádico pueda ejercer sobre él su libertad. El "sudamericano", al negarse a tener relaciones normales con las prostitutas y exigir una perversión que implica la mirada, está también revelando la configuración sádica: la mirada inmoviliza, fija al *otro*, en su condición de objeto, lo reifica, para liberar así al sádico.

La misma configuración funciona en forma aún más clara en un episodio lateral del relato que se convierte, sin embargo, en emblema del cuento entero. Es la ejecución de un condenado a la que asisten Josiane con el narrador y sus amigos. La guillotina decapita a la víctima (apenas una mancha blanca en los brazos negros de los verdugos, lo que enfatiza el paralelo con las actividades estrangulatorias de Laurent) mientras Josiane sufre espasmos de terror, clava las uñas en el brazo de "yo" y tiene un sacudimiento que equivale a un orgasmo brutal. Otra vez la muerte sádica y la "pequeña muerte" aparecen indisolublemente unidas. Al convertir al condenado en un objeto de contemplación, al inmovilizarlo con la mirada, mientras ella practica la libertad y alcanza el éxtasis, Josiane está actuando como Laurent con sus víctimas, como el "sudamericano" quisiera actuar, con las prostitutas.

Hay otra alusión en la forma en que es ejecutado el hombre. La muerte por decapitación es una forma simbólica de la castración; la

ceguera con que amenaza el padrastro de Buenos Aires es otra forma de castración. Entre una y otra imagen corre la narración entera, va y viene, se vuelve sobre sí misma, se enrosca sobre sus propios pasos, para llevar al lector a un desenlace irónico en que el "yo" de Buenos Aires acepta pasivamente todo: una mujer que no quiere (y que ni siquiera, probablemente, desea), un trabajo que odia, un país que se hunde rápidamente en el pantano de la dictadura militar. Es decir: acepta la Muerte. Porque lo que lo mantenía vivo era la capacidad de salir a recorrer Buenos Aires en un año cualquiera de este siglo y entrar en el barrio de las galerías del París de 1868. Lo que lo mantenía vivo era la posibilidad de soñar despierto con una existencia libre (o aparentemente libre) en el otro cielo de París. Pero al aceptar Buenos Aires, el "yo" pierde la capacidad de encontrar el camino de las galerías, deja de vivir en París, deja de soñar despierto. Su destino aparece ahora como la inversión exacta del que corresponde al protagonista de "The Jolly Corner". En tanto que el "yo" decide quedarse en Buenos Aires y olvida encontrar el pasaje que lo llevaba antes a París, el protagonista de James descubre en el monstruoso doble que lo enfrenta en Nueva York una confirmación de que tuvo razón al elegir Europa.

VII

Otros diálogos podrían establecerse entre el cuento de Cortázar y varios textos publicados antes por él, como el cuento "Las puertas del cielo" que recoge *Bestiario* (1950). En esta versión, más torpe, llena de fabricado color local, la que vive simultáneamente en dos mundos opuestos, aunque no en dos tiempos lejanos, es la protagonista, una ex-prostituta. También se podría establecer un paralelo entre "El otro cielo" y ese cuento, "Las babas del Diablo" que Antonioni y Tonino Guerra convirtieron en *Blow-up* (1967): la misma sádica configuración del fotógrafo *voyeur*, la misma insinuación de amor homosexual (más explícita en la segunda narración), la misma concepción del arte como forma de salvación, como una redención del Mal. El pasaje de una a otra ciudad, de Buenos Aires a París, está presentado en forma mucho más elaborada en *Rayuela* (1963), novela en la que ese pasaje aparece pautado por la múltiple presencia de dobles y por la misma configuración sádico-edípica. También aparece allí un emblema del asesinato ritual. En vez de la guillotina se encuentra en la novela una descripción detallada de la tortura china de los cien pedazos que deriva de *Les Larmes d'Eros*, como se ha visto.

Una comparación con 62: *Modelo para armar* (1968), sería de rigor porque esta novela utiliza, como el cuento, el pasaje de tiempos y espacios, la comunicación imaginaria de ciudades distintas que componen al cabo una ciudad, el tránsito especular de destinos. También en esta novela, Cortázar desarrolla aún más la vinculación ritual entre el sexo y el crimen, en la variante lesbiana esta vez. Finalmente, la exploración de algunos episodios de *Los premios* (1961) y del uso en esta novela del símbolo de la popa como el centro inaccesible, y tabú, de ese laberinto que es el barco, permitiría descubrir el mismo tema implícito de la salvación a través del arte o del amor homosexual.

Pero hay otro diálogo, no menos importante, que sí conviene señalar, y que también ocurre en la superficie del cuento, "El otro cielo": es el que se establece entre la persona triple de Isidore Ducasse/Lautréamont/Maldoror, y la del escritor Julio Cortázar. Al convertir a Ducasse, el "montevideano", en el "sudamericano" de su cuento, Cortázar no sólo está expandiendo voluntariamente hasta el continente entero el limitado ámbito topográfico del modelo: está subsumiendo la específica nacionalidad de Ducasse en otra, más general, que lo abarca a él también. De esa manera, Lautréamont se convierte en su antepasado.

Una última pareja queda en evidencia gracias a esta operación geográfica: Isidore Ducasse se convierte en el doble, especularmente invertido, de Cortázar. En tanto que aquél nació en Montevideo (1846), de padres franceses, Cortázar nació en Bruselas (1941) de padres argentinos. Ducasse fue educado en Francia y se convirtió en escritor francés, en tanto que Cortázar fue educado en Buenos Aires y se convirtió en escritor argentino. El *aquí* y *allí* tienen significaciones simétricamente opuestas para Lautréamont y Cortázar, como la izquierda y la derecha en las imágenes especularmente opuestas. Para Ducasse, que escribe en francés para un público francés, París es siempre *aquí*, y la región rioplatense en que nació es siempre *allí*; para Cortázar, que escribe en español y para un público hispánico, Buenos Aires es *aquí* y las orillas del Sena son *allí*. Si se descodifica el seudónimo de Lautréamont como *L'autre monde* (el otro mundo = el otro cielo), el seudónimo apunta a América del Sur, el otro mundo del que viene el "montevideano", en tanto que para Cortázar como escritor, América Latina es su mundo, el *aquí* eterno de su literatura. (Que Cortázar esté radicado en Francia desde hace más de veinte años, que se haya hecho ciudadano francés últimamente, son accidentes de su biografía, no de su escritura.)

Estas configuraciones simbólicas, esta simetría especular, no ha impedido sin embargo que Cortázar haya intentado una identificación final con Lautréamont. Al contrario, ellas se acentúan por las mismas

diferencias y ayudan a proyectar al escritor dentro del "yo" que narra "El otro cielo", ese personaje que *casi* habla con el "sudamericano" en el texto de 1868. En el diálogo que el texto del cuento establece con el texto de *Les Chants de Maldoror* el "casi" es redimido del mundo de posibilidades irrealizadas y el "yo" se encuentra con el poeta, Cortázar finalmente se enfrenta con el fantasma de Lautréamont.

Yale University

NOTAS

¹ *Todos los fuegos el fuego* fue publicado originariamente por Sudamericana (Buenos Aires, 1966). Cito por la presente edición. "El otro cielo" está en las pp. 167-197.

² Cito por la edición de *Oeuvres Complètes*, publicada por GLM, en París, 1938. *Les Chants de Maldoror* está en las pp. 1-294.

³ Alejandra Pizarnik ha escrito un fino artículo sobre este mismo cuento. Allí examina algunas relaciones entre el texto de Lautréamont y el de Cortázar pero llega a conclusiones diferentes a las de este trabajo. Su artículo está recogido en el volumen colectivo *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos* (Buenos Aires: Carlos Pérez, 1968), pp. 55-62.

⁴ *Escrito sobre un cuerpo* (Buenos Aires: Sudamericana, 1969), pp. 9-30.

⁵ *Les Larmes d'Eros* ha sido publicada por Jean-Jacques Pauvert (París, 1961). *Rayuela*, por Sudamericana (Buenos Aires, 1963); el capítulo 14 está en las pp. 70-72. En su última novela, *Cobra* (Buenos Aires: Sudamericana, 1972), Severo Sarduy también alude al *Leng-Tch'e*. Véase, especialmente, las pp. 114-115. Hay un artículo mío sobre esta novela, "Severo Sarduy: Las metamorfosis del texto" (*Plural*, México, 1973), en que se analizan estas relaciones entre Bataille, Cortázar y Sarduy.

BORGES: UNA TEORÍA DE LA LITERATURA FANTÁSTICA

I

EN UN ARTÍCULO publicado tres años antes de aparecer su primer libro de ficciones (*Historia universal de la infamia*, 1935), Borges habrá de encarar el problema básico de la literatura fantástica. Titulado "El arte narrativo y la magia", el artículo se publica en *Sur* (Nº 5, 1932) y es recogido el mismo año en un volumen de ensayos, *Discusión*¹. La suerte del artículo ha sido muy curiosa: soslayado por casi toda la crítica borgeana², no será leído como el texto básico que es hasta que los estructuralistas franceses lo descubran, lo traduzcan y lo glosen. Ellos mismos no hacen sino considerar algunos aspectos. Es muy probable que el profesor Ángel Flores no lo haya visto antes de escribir su ponencia de 1954 en que trata de presentar (infructuosamente, me temo) a Borges como el punto de partida de un movimiento de "realismo mágico" en las letras hispanoamericanas que sólo existe en la indocumentada imaginación del profesor Flores³. En realidad, ese artículo ya en 1932 echa por tierra todo intento de asimilar el concepto de literatura fantástica que tiene Borges con cualquier suerte de "realismo", sea mágico o misterioso, maravilloso o místico. Su ensayo es un ataque a fondo del realismo.

Un repaso del mismo puede ser útil. Borges empieza por establecer una afirmación general, casi el arranque de una investigación sobre la poética de la narrativa:

El análisis de los procedimientos de la novela ha conocido escasa publicidad. Esa continuada reserva tiene por causa histórica la anterioridad de otros géneros y por causa fundamental la inextricable y morosa conjugación de los artificios novelescos, que es laborioso desprender de la trama. El analista de una pieza forense o de una elegía, posee un vocabulario especial y la oportunidad de exhibir párrafos que se bastan; el de una populosa novela carece de términos convenidos y no

puede ilustrar lo que afirma con ejemplos inmediatamente fehacientes. Demando, en vista de eso, un quantum adicional de resignación para las verificaciones que siguen (p. 109).

Me interesa subrayar, ante todo, esta circunstancia: Borges escribe en 1932. De ahí que su afirmación de base —la de que no se ha dado bastante publicidad al análisis de los procedimientos narrativos— tenga un alcance cronológico muy preciso. En esa fecha había pocas "poéticas" de la narración. Una de las más notorias excepciones: *The Craft of Fiction*, por Percy Lubbock, amigo y admirador de Henry James, está fechada en 1925. Aunque es cierto que ya había mucho material primario, desde Cervantes y Fielding hasta las espesas teorizaciones de Zola y sus correligionarios. Hoy casi no hay otra cosa que "poéticas" narrativas. El artículo de Borges debe ser situado, pues, en el contexto de su tiempo. Aclarado esto, veamos qué tiene que decir él en particular sobre el tópico central: el arte narrativo y la magia.

Nótese, en primer lugar, que Borges habla de "procedimientos", habla de "artificios novelescos", habla de "trama"⁴. Es evidente que su "poética" prefiere partir ya —lo indica el vocabulario— de una concepción del arte narrativo como *artificio*. También es evidente que a Borges le interesa elucidar ese artificio desde un doble punto de vista: el de los "procedimientos" y el de la "trama". Hay aquí como el esbozo de una disertación a la manera de la *Poética*, de Aristóteles. Es claro que Borges no es un pedagogo, sino un "poeta". De manera que su análisis no procederá por definiciones y categorías, sino por intuiciones y ejemplos. Ya en la última frase del párrafo inicial se indica el tono: "Demando, en vista de eso, un quantum adicional de resignación para las verificaciones que siguen". Subrayo la palabra "verificaciones". Como la crítica de T.S. Eliot sobre el drama en verso (que ocupa buena parte de los *Selected Essays*, y a la que tanto se parece ésta de Borges), las "verificaciones" a que se entregará el autor argentino en éste y otros trabajos posteriores tienen el mismo propósito. Son crítica de "practicantes", como dijo el mismo Eliot, crítica cuya finalidad es aclarar al autor, y a su futuro lector, la obra que ya está en preparación. Crítica que abre camino, que anuncia, que prepara el terreno.

En este sentido, Borges habrá de contribuir con este artículo a preparar la recepción de las ficciones que ya en 1933 empieza a publicar en el periódico *Crítica*, de Buenos Aires, y que en 1935 recoge en *Historia universal de la infamia*. Por eso, en vez de fundar con este artículo una "poética de la narración", funda (echa las bases) de una "poética" de su futura ficción. El método que emplea es el de las muestras. Elige dos textos (anglosajones, los dos) y a partir del examen de algunos de sus procedimientos llega a postular lo que (para él) es uno de

De *Revista Iberoamericana* (Pittsburg), vol. XLII, Nº 95, abril-junio 1976, pp. 177-189.

los procedimientos básicos del arte narrativo. Es un método empírico y, si se quiere, arbitrario. Podría preguntarse: ¿Por qué elige *The Life and Death of Jason*, oscurísima novela en verso del artista y escritor prerrafaelista William Morris? (Es de 1867.) ¿Por qué elige la *Narrative of A. Gordon Pym*, la única novela que escribió el cuentista, poeta y ensayista Edgar Allan Poe? ¿Por qué no tomó *La guerra y la paz*, o *Madame Bovary*, o *The Ambassadors*, esas grandes máquinas narrativas del siglo XIX? ¿O *Finnegan's Wake*, *A la recherche du temps perdu*, *Der Prozess*? Es evidente que en la elección de sus dos ejemplos, Borges procede con toda deliberación. Ante todo, porque son obras poco transitadas por la crítica internacional, y una de ellas es, sin duda, casi totalmente desconocida fuera del círculo de especialistas.

La supuesta arbitrariedad que hace tiempo estamos acostumbrados a asociar a la crítica de Borges parece funcionar aquí. Es posible. Pero también es posible que esté funcionando ya otro mecanismo, más importante y significativo. Al prescindir tanto de las grandes máquinas novelescas del siglo XIX, como de las experimentales del siglo XX, y preferir obras que cualquier crítico habría considerado laterales, Borges está tomando partido por un cierto tipo de la narración: precisamente aquella que no es lo que se suele llamar una *novela representativa*. Tanto la obra de Morris como la de Poe presentan aventuras extraordinarias: una vuelve a contar la mítica historia de Jasón y del vellocino de oro; la otra, un viaje imaginario a las desoladas tierras blancas del Círculo Antártico. En las dos obras hay un elemento común: el rechazo tácito de la "poética" del realismo. La obra de Poe antecede al movimiento que con ese nombre fabricaron arduamente en Francia algunos escritores positivistas; la segunda es coetánea de esos esforzados si que distraídos estetas pero no ha sido (felizmente) contaminada por ellos. La elección de Borges, pues, define nítidamente el campo de su análisis y de sus "verificaciones". Lo que a él le interesa en esta "poética" de la narración es situar una forma narrativa que no tiene nada que ver con el realismo. Por omisión, el realismo queda totalmente excluido de su "poética". O aparecerá sólo como el término que por su ausencia permite definir mejor los que sí están presentes.

En su lectura del libro de Morris, Borges empieza por descartar "cualquier estudio, o apariencia de estudio, de la filiación helénica del poema". Su argumento: "Mi fin es literario, no histórico". De ahí que se concentre en lo que para él es lo central en el "proyecto" de Morris. Según Borges, aquél se propuso

la relación auténtica de las aventuras apócrifas de Jasón, rey de Iolcos. La sorpresa lineal, recurso general de la lírica, no era posible en esa narración de más de diez mil versos. Ésta necesitaba ante todo una fuerte

apariencia de veracidad, si no absoluta, capaz a lo menos de producir esa espontánea suspensión de la duda, que determina para Coleridge la fe poética. Morris consigue despertar esa fe; quiero investigar cómo (p. 110).

Desde ya se advierte cuál es el problema narrativo que Borges se propone elucidar en el caso de Morris: es el problema de la *verosimilitud*. O como él dice: de "una fuerte apariencia de veracidad". Pero en vez de examinar el problema a partir de *L'Assommoir*, *An American Tragedy*, *La maestra normal* —esos azarosos monumentos del realismo naturalista—, Borges elige precisamente una novela, en verso y que es la transcripción victoriana de un mito griego. Es decir: elige una narración no realista. La mención de Coleridge y de su famosa observación —toda lectura, según él, supone "the willing suspension of disbelief"—, ayuda a situar el análisis de Borges en el único campo posible para toda crítica de la narración: el campo del artificio, de las convenciones "poéticas", del *arte* (en el sentido etimológico de esta palabra). A continuación, Borges analiza los procedimientos por medio de los cuales Morris logra "la difícil verosimilitud" en su presentación de seres quiméricos, como el centauro, o las sirenas. No es posible seguirlo en la letra menuda de su análisis. Bastará indicar que el procedimiento de Morris consiste en ir dando gradualmente ciertos detalles que van logrando la suspensión de la duda y permiten la aceptación (en el plano del artificio) de lo inverosímil. Es en la *gradación de efectos* que reside el procedimiento.

Más importante es el segundo ejemplo que maneja Borges. El texto de Poe contiene, según él, dos argumentos:

uno inmediato, de vicisitudes marítimas; otro, infalible, sigiloso y creyente, que sólo se revela al final (p. 115).

El primero corresponde, aunque Borges no lo dice, a la tradición de la novela de viajes que tiene como ilustrísimo modelo el *Robinson Crusoe*, de Daniel De Foe, uno de los antecedentes obligados del realismo. Pero la narración de Poe es una *parodia* de esos relatos de viajes, no una *imitación* como el libro de De Foe. Borges la presenta con estas palabras:

El secreto argumento de esta novela es el temor y la vilificación de lo blanco. Poe finge que unas tribus que habitan en la vecindad del Círculo Antártico, junto a la patria inagotable de ese color, y que de generaciones atrás han padecido la terrible visitación de los hombres y de las tempestades de la blancura (p. 114-115).

En un estudio, muy conocido y que ya he glosado en otra parte, Jean Ricardou analiza esta parte del artículo de Borges y señala, entre otras cosas, que hay un error aquí: las tribus no habían sido visitadas antes por hombres de raza blanca. La primera visita es, precisamente, la que narra Arthur Gordon Pym⁵. El detalle es significativo ya que el error de Borges proviene precisamente de la perspectiva crítica que ha asumido: como no le interesa el aspecto mimético de la novela de Poe, resbala un poco sobre lo que él llama el argumento "inmediato" para concentrarse en el otro, "infalible, sigiloso y creciente", el "secreto argumento". Para Borges sólo cuenta en la novela de Poe, "el temor y la vilificación de lo blanco". De ahí que vincula esta novela con otra obra maestra de la narrativa norteamericana, *Moby Dick*, de Melville, en donde también campea el horror a lo blanco, en donde lo blanco se identifica con el Mal. No me interesa ahora el error que subraya Ricardou, ni tampoco el análisis estructural a que él somete el texto de Poe. Me interesa sí, que a partir de la elucidación de ese argumento "secreto" de la novela de Poe, así como del examen de los procedimientos por los cuales Morris llega a la verosimilitud en su novela mitológica, Borges alcanza ciertas "verificaciones" generales sobre el arte narrativo.

La primera conclusión a que llega es ésta:

Rectamente se induce de lo anterior que el problema central de la novelística es la causalidad. Una de las variedades del género, la morosa novela de caracteres, finge o dispone una concatenación de motivos que se proponen no diferir de los del mundo real. Su caso, sin embargo, no es el común. En la novela tumultuosa y en marcha, esa motivación es improcedente, y lo mismo en los relatos de breves páginas y en la infinita novela espectacular que compone Hollywood con los plateados *idola* de Joan Crawford y que las ciudades releen. Un orden muy diverso los rige, lúcido y ancestral. La primitiva claridad de la magia (p. 117).

Aquí está el punto focal de su "poética" narrativa. Al examinar la causalidad de la ficción, Borges distingue dos formas básicas que corresponden a las dos formas de la causalidad en el mundo real. Su análisis es ontológico, y traslada desde el mundo de los objetos al mundo de la escritura la misma visión filosófica. De esta manera, separa drásticamente dos zonas dentro del campo de la narrativa: a) la que imita la causalidad del mundo real, tal como la presenta la ciencia; b) la que sigue la causalidad de la magia. Es interesante advertir, desde el comienzo que Borges utiliza para definir la causalidad de la magia, adjetivos como "lúcido", "ancestral" y "primitivo". La asociación de términos es, a primera vista, inesperada. Generalmente se reserva la

expresión "lúcido" para los productos más sofisticados de la cultura intelectual: para la ciencia, para la lógica, para la especulación filosófica más rigurosa. Borges, en cambio, lo aplica perversamente a la magia que define, por lo que parece un *oximoron*, por medio de la expresión: "primitiva claridad".

Para fortalecer su enfoque, Borges dedica un par de páginas a una rápida excursión por el campo de la antropología. Aunque es evidente que su fuente principal es el artículo "Magic", de la oncenava edición de la *Encyclopaedia Britannica*⁶, también es evidente que Borges se ha valido de otras fuentes. Al resumir a Frazer, que postula la ley de la simpatía para la magia:

un vínculo inevitable entre cosas distantes, ya porque su figura es igual —magia imitativa, homeopática—, ya por el hecho de una cercanía anterior —magia contagiosa (pp. 117-118).

Borges se vale de la *Britannica*, pero al ofrecer ejemplos de magia, utiliza algunos que no vienen de este artículo. Lo importante, sin embargo, es la conclusión a la que llega Borges:

la magia es la coronación o pesadilla de lo causal, no su contradicción. El milagro no es menos forastero en ese universo que en el de los astrónomos. Todas las leyes naturales lo rigen, y otras imaginarias. Para el supersticioso, hay una necesaria conexión no sólo entre un balazo y un muerto, sino entre un muerto y una maltratada efigie de cera o la rotura profética de un espejo o la sal que se vuelca o trece comensales terribles (p. 119).

No es mi propósito *ahora* averiguar si la interpretación que da Borges de la magia es antropológicamente correcta o no. Me interesa subrayar la importancia que tiene para definir su "poética". Contra todos los que creen que el término *mágico* es sinónimo de *misterioso* o de *maravilloso* (es decir: de algo vago, indefinible, o, como se decía en tiempos de Rubén: "inefable"), Borges muy explícitamente afirma que la magia es "la coronación o pesadilla de lo causal". También afirma que "todas las leyes naturales, y otras imaginarias" rigen el universo de la magia. La arbitrariedad, el desorden, el caos son ajenos a ella, no así a la mera realidad.

De inmediato pasa Borges a considerar la aplicación de este principio de causalidad mágica a la novela.

Esa peligrosa armonía, esa frenética y precisa causalidad, manda en la novela también. Los historiadores sarracenos (...) no escriben de sus reyes y jefes que fallecieron, sino *Fue conducido a las recompensas y premios o Pasó a la misericordia del Poderoso o Esperó el destino tantos años, tantas lunas y tantos días*. Ese recelo de que un hecho temible pueda ser atraído por su mención, es impertinente o inútil en el asiático

desorden del mundo real, no así en una novela, que debe ser un juego preciso de vigilancias, ecos y afinidades. Todo episodio, en un cuidadoso relato, es de proyección ulterior (pp. 119-120).

Los ejemplos que a continuación cita Borges (tres cuentos de Chesterton; el comienzo del *Fausto*, de E Stanislaw del Campo; tres films de Josef von Sternberg) son muy divertidos pero no podemos examinarlos aquí. Bastará mirar la última frase de este párrafo; allí Borges agrega otro ejemplo:

la ilustración más cabal de un orbe autónomo de corroboraciones, de presagios, de monumentos, es el predestinado *Ulises* de Joyce. Basta el examen del libro expositivo de Gilbert o, en su defecto, de la vertiginosa novela (p. 121.)

Con esa última burla a la erudición, Borges puede preparar la conclusión de su artículo:

Procuró resumir lo anterior. He distinguido dos procesos causales: el natural, que es el resultado incesante de incontrolables e infinitas operaciones; el mágico, donde profetizan los pormenores, lúcido y limitado. En la novela, pienso que la única posible honradez está con el segundo. Quede el primero para la simulación psicológica (pp. 121-122).

El aparente viraje hacia la ética que realiza Borges en las dos últimas frases del párrafo ("honradez", "simulación") es sólo un artificio: lo que él quiere subrayar es precisamente el valor "poético" de estas expresiones. Dado el desorden del mundo real, el mundo de la ficción sólo puede tomar dos partidos: o imitarlo y caer en la simulación (es decir: en la mimesis), o crear su propio orden, como lo hace la magia. El artículo termina, pues, postulando la analogía de dos procesos causales: el de la magia, el de la narrativa. Al hacerlo, Borges explícitamente denuncia la simulación poética de la novela psicológica y, en forma implícita, denuncia también la simulación de la novela realista. Una narrativa mágica queda fundamentada aquí, pero una narrativa en que el término *mágico* poco o nada tiene que ver con el uso que, desde Franz Roh y Massimo Bontempelli, hasta Arturo Uslar Pietri, Alejo Carpentier y Miguel Ángel Asturias (para no hablar de los profesores Flores y Leal), se le viene dando en la crítica contemporánea.

II

El otro texto de Borges que hay que examinar antes de escribir seriamente sobre el tema es bastante más conocido. Me refiero al prólogo a *La invención de Morel*, novela de Adolfo Bioy Casares, que se publi-

có por primera vez en Buenos Aires, en 1940⁷. Este libro antecede en un año la publicación de *El jardín de senderos que se bifurcan*, primera colección de cuentos explícitamente fantásticos de Borges, y es del mismo año que la *Antología de la literatura fantástica*, que Borges compiló con Bioy y con Silvina Ocampo, y que lleva un prólogo (muy caótico e idiosincrático) de Bioy. La importancia del prólogo de Borges a *La invención de Morel* no puede encarecerse bastante. Publicado en el momento en que esa novela, la colección de sus cuentos y la *Antología* habrían de saturar la literatura argentina con una nueva forma de ficción —o mejor dicho: con una nueva forma de presentar la más vieja ficción conocida—, el prólogo adquiere carácter de manifiesto. Lamentablemente, Borges olvidó recogerlo en la colección de sus ensayos críticos que publicó *Sur* en 1952. Por no estar incluido allí, los críticos que sólo leen libros de Borges, lo han soslayado⁸. No es exagerado decir que ese prólogo es tan importante para la nueva novela latinoamericana como el prefacio de *Cromwell*, de Victor Hugo, lo fue para el drama romántico. Aunque tiene la ventaja de ser infinitamente más breve.

Ostensiblemente, el prólogo tiene dos propósitos: el más obvio es presentar la novela de Bioy a la consideración del lector; el más importante, dar los fundamentos de una teoría de la narración que se propone diferir explícitamente de la presentada por Ortega y Gasset en su conocido ensayo de 1925, *La deshumanización del arte*. Borges habrá de empezar por esta segunda faena. El camino que toma es bastante directo. Después de una cita de Stevenson que, hacia 1882, observó irónicamente que los "lectores británicos desdeñaban un poco las peripecias y opinaban que era muy hábil redactar una novela sin argumento, o de argumento infinitesimal, atrofiado", Borges indica la coincidencia del juicio de Ortega con éste del público inglés:

José Ortega y Gasset (...) trata de razonar el desdén anotado por Stevenson y estatuye en la página 96, que "es muy difícil que hoy quepa inventar una aventura capaz de interesar a nuestra sensibilidad superior", y en la página 97, que esa invención "es prácticamente imposible". En otras páginas, en casi todas las otras páginas, aboga por la novela "psicológica" y opina que el placer de las aventuras es inexistente o pueril (p. 9).

Cualquier lector asiduo de Borges reconocerá en algunos rasgos estilísticos (la elección del verbo cuando afirma que Ortega "estatuye"; la repetición de "en otras páginas, en casi todas las otras páginas") que el autor argentino está decidido no sólo a discrepar de Ortega sino a tomarle el pelo. La cita, hábilmente incrustada, del párrafo que incluye esta *gaffe*: "nuestra sensibilidad superior", así lo corrobora. No es extraño, pues, que Borges concluya este pasaje señalando que

Algunos escritores (entre los que me place contar a Adolfo Bioy Casares) creen razonable disentir (p. 9).

El disentiimiento con Ortega ocupa el resto del prólogo. Primeramente, Borges habrá de atacar la novela psicológica con argumentos que ya habían sido esbozados en el artículo "El arte narrativo y la magia". De ahí que empiece su análisis, afirmando:

El primero (cuyo aire de paradoja no quiero destacar ni atenuar) es el intrínseco rigor de la novela de peripecias. La novela característica, "psicológica", propende a ser informe. Los rusos y los discípulos de los rusos han demostrado hasta el hastío que nadie es imposible: suicidas por felicidad, asesinos por benevolencia, personas que se adoran hasta el punto de separarse para siempre, delatores por fervor o por humildad... Esa libertad plena acaba por equivaler al pleno desorden. Por otra parte, la novela "psicológica" quiere ser también novela "realista": prefiere que olvidemos su carácter de artificio verbal y hace de toda vana precisión (o de toda lánguida vaguedad) un nuevo toque verosímil. Hay páginas, hay capítulos de Marcel Proust que son inaceptables como invenciones: a los que, sin embargo, nos resignamos como a lo insípido y ocioso de cada día (p. 10).

Por el contrario, frente al desorden de la novela psicológica, frente a su falta de forma, de rigor, Borges presenta el orden, la forma, el rigor, de la novela de aventuras:

La novela de aventuras, en cambio, no se propone como una transcripción de la realidad: es un objeto artificial que no sufre ninguna parte injustificada. El temor de incurrir en la mera variedad sucesiva del *Asno de oro*, de los siete viajes de Simbad o del *Quijote*, le impone un riguroso argumento (p. 10).

Se reconoce aquí, en un plano más general y con un muestrario de ejemplos más llamativos, el mismo mecanismo que ya estaba funcionando en "El arte narrativo y la magia". Es precisamente la causalidad mágica la que distingue la novela psicológica y realista de la novela tal como la concibe Borges y la practica Bioy. En la segunda etapa de su análisis, Borges pasa del examen intelectual del problema al empírico:

Todos tristemente murmuran que nuestro siglo no es capaz de tejer tramas interesantes; nadie se atreve a comprobar que si alguna primacía tiene este siglo sobre los anteriores, esa primacía es la de las tramas. Stevenson es más apasionado, más diverso, más lúcido, quizá más digno de nuestra amistad que Chesterton; pero los argumentos que gobierna son inferiores. De Quincey, en noches de minucioso terror, se hundió en el corazón de laberintos hechos de laberintos, pero no amonedó su impresión de *unutterable and self-repeating infinities* en fábulas comparables a las

de Kafka. Anotó con justicia Ortega y Gasset que la "psicología" de Balzac no nos satisface; lo mismo cabe anotar de sus argumentos. (...) Me creo libre de toda superstición de modernidad, de cualquier ilusión de que ayer difiere íntimamente de hoy o diferirá de mañana; pero considero que ninguna otra época posee novelas de tan admirable argumento como *The Invisible Man*, como *The Turn of the Screw*, como *Der Prozess*, como *Le Voyageur sur la terre*, como ésta que ha logrado, en Buenos Aires, Adolfo Bioy Casares (p. 11).

El resto del prólogo está dedicado a examinar la novela de Bioy. Dejando de lado lo que se refiere estrictamente a esta novela, indicaré un par de lugares que tienen que ver con esa "poética" de la narración mágica, o fantástica, que aparece aquí esbozada. Uno de los puntos principales del análisis de Borges es la comparación de la obra de Bioy con las novelas policiales:

Las ficciones de índole policial —otro género típico de este siglo que no puede inventar argumentos— refieren hechos misteriosos que luego justifica e ilustra un hecho razonable; Adolfo Bioy Casares, en estas páginas, resuelve con felicidad un problema acaso más difícil. Despliega una Odisea de prodigios que no parece admitir otra clave que la alucinación o que el símbolo, y plenamente los descifra mediante un solo postulado fantástico pero no sobrenatural (p. 12).⁹

Antes de pasar a otro tema quisiera subrayar el paréntesis en que Borges destaca el género policial como otro género actual que desmiente la tesis de Ortega sobre la incapacidad de nuestro siglo de "tejer tramas interesantes". Éste es su *last parting shot* contra Ortega. El resto es un elogio de *La invención de Morel*. No podemos examinar aquí la relación de la "poética" que esboza Borges con el texto mismo de la novela de Bioy. Por otra parte, el profesor Alfred MacAdam se ocupa de esto en la ponencia que ha presentado al mencionado Congreso de East Lansing. (Véase la *Memoria* del XVI Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1975, pp. 300-313.) Lo que quiero subrayar antes de pasar adelante es que con este prólogo Borges reafirma su rechazo de la simulación psicológica y realista, y confirma su interés en la narración mágica o fantástica. Los cuentos que él habría de publicar a lo largo de los años cuarenta —recogidos en tres volúmenes sucesivos: *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941), *Ficciones* (1944, que incorpora todos los cuentos de *El jardín*, y agrega otros), *El Aleph* (1949)—, demostrarían en la práctica esa "poética". También numerosos ensayos (que luego compilará en *Otras inquisiciones*, 1952) habrían de ofrecer capítulos dispersos de esa "poética". Es imposible examinar aquí en detalle todo ese vasto corpus. Me limitaré a estudiar un trabajo muy significativo pero que por su naturaleza oral y por la

circunstancia en que fue comunicado no se conoce todavía lo suficiente. Me refiero a la conferencia titulada "La literatura fantástica" que dio Borges en Montevideo, el 2 de septiembre de 1949, en Amigos del Arte.

III

No ha quedado otro registro de esa conferencia que un resumen publicado en un periódico montevideano por Carlos Alberto Passos. Ayudado por una memoria increíble y por copiosas notas tomadas sin ayuda de la taquigrafía, Passos solía reconstruir las conferencias casi *verbatim*. Por eso, el día 3 de septiembre aparecía en *El País*, un valioso resumen de la de Borges¹⁰. Por otra parte, mucho de lo que había dicho Borges era material que él había ya presentado en dos artículos de *La Nación*, de Buenos Aires: "La flor de Coleridge" (septiembre 23, 1945), y "Magias parciales del *Quijote*" (noviembre 6, 1949). (Ambos artículos están ahora en *Otras inquisiciones*¹¹.) Con ese material, y mis propios recuerdos de la conferencia, más el análisis de su propia obra de ficción, compuse el mismo año de 1949 un artículo que publiqué en la revista *Número*, de Montevideo, que entonces dirigía: "Jorge Luis Borges y la literatura fantástica". Allí se examina la teoría y la práctica de la narración fantástica en Borges. Me apoyaré en él, y en los otros textos invocados, para indicar los fundamentos de esa "poética" de la narración que Borges estaba desarrollando entonces.

Lo primero que Borges ataca en su conferencia es la noción popular (errónea por anacrónica) de que "la literatura fantástica es una especie de capricho contemporáneo" y que "la verdadera literatura es aquella que elabora novelas realistas, y que ofrece una verosimilitud casi estadística". Lo contrario es históricamente cierto:

Las novelas realistas empezaron a elaborarse a principios del siglo XIX, en tanto que todas las literaturas empezaron con relatos fantásticos. Lo primero que encontramos en la historia de las literaturas son narraciones fantásticas. (...) Por otra parte, la idea de (que) la literatura coincida con la realidad es una idea que se ha abierto camino de un modo muy lento: así, los actores que, en tiempos de Shakespeare o de Racine, representaban las obras de éstos, no se preocupaban, v. gr., del traje que debían vestir en la escena, no tenían esa especie de escrúpulo arqueológico sustentado por la literatura realista. La idea de una literatura que coincida con la realidad es, pues, bastante nueva y puede desaparecer; en cambio, la idea de contar hechos fantásticos es muy antigua, y constituye algo que ha de sobrevivir por muchos siglos (p. 4).

A continuación, Borges examina los procedimientos de la literatura fantástica que, según él, "pueden reducirse, ciertamente, a unos pocos": a) la obra de arte dentro de la misma obra; b) la contaminación de la realidad por el sueño; c) el viaje en el tiempo; d) el doble. En otros textos impresos, Borges ha hablado de otros procedimientos, o ha calificado estos mismos de otra manera. No podemos seguirlo aquí en el detalle de su análisis. Nos limitaremos pues a considerar con más espacio los cuatro arriba indicados.

El procedimiento de la obra dentro de la obra está ya en el *Quijote*: en la segunda parte, los personajes han leído el primer volumen, de 1605, y lo discuten; está también en *Hamlet*: los cómicos representan ante la Corte una tragedia que tiene gran semejanza con la de Hamlet. Pero es posible rastrearlo antes del barroco. En la *Eneida* (libro I), el héroe troyano contempla en Cartago unas pinturas murales en que se muestra la destrucción de Troya, de la que él acaba de escapar, y se reconoce "mezclado entre los príncipes aqueos". Ya antes, en la *Iliada*, modelo de Virgilio, Helena borda en el canto III un doble manto de púrpura cuyo tema es el mismo del poema; el combate de troyanos y aqueos por la posesión de Helena. En estos ejemplos (y en otros que Borges propone, o pueden proponerse complementariamente) se advierte que la misma obra literaria postula la realidad de su ficción al introducirse como realidad en el mundo que sus personajes habitan.

El procedimiento de introducir imágenes del sueño que alteran la realidad ha sido explotado por el folklore de todos los pueblos; también, magistralmente por Coleridge, en una nota que el propio Borges cita y traduce así:

Si un hombre atravesara el Paraíso en un sueño, y le dieran una flor como prueba de que había estado ahí, y si al despertar encontrara esa flor en su mano... ¿entonces, qué? (*Otras inquisiciones*, pp. 17-18).

La flor de Coleridge, combinada con otro recurso —el viaje en el tiempo— ha engendrado otras ficciones famosas que el mismo Borges apunta. Así, por ejemplo, en *The Time Machine*, de H.G. Wells, el protagonista viaja hacia el porvenir y trae una flor marchita. Borges comenta:

Más increíble que una flor celestial o que la flor de un sueño, es la flor futura, la contradictoria flor cuyos átomos ahora ocupan otros lugares y no se combinaron aún (*id.*, 18-19).

Henry James, que conocía el texto de Wells, propone una versión más fantástica en *The Sense of the Past*, novela que no llegó a concluir pero cuyo argumento total es conocido: un retrato que data del siglo XVIII

representa misteriosamente al protagonista, que fascinado por la tela logra trasladarse a la fecha en que fue pintada y consigue que el pintor, tomándolo de modelo, comience la obra:

James crea así un incomparable "regressus in infinitum", ya que su héroe, Ralph Pendrel, se traslada al siglo XVIII porque lo fascina un viejo retrato, pero ese retrato requiere, para existir, que Pendrel se haya trasladado al siglo XVIII. La causa es posterior al efecto, el motivo del viaje es una de las consecuencias del viaje (*id.*, 19).

Funciona aquí, como se ve, esa "causalidad mágica" de la que hablaba Borges en "El arte narrativo y la magia", aunque en su ensayo sobre "La flor de Coleridge", Borges no establezca el vínculo. Con respecto al último procedimiento, el de los dobles, también éste abunda en antecedentes ilustres. En su conferencia recuerda dos: uno de los cuentos de Edgar Poe que se titula "William Wilson"; una narración de Henry James, "The Jolly Corner", que presenta la sugestiva variante de referirse a un doble que habita no otro tiempo real sino un tiempo posible, que es un fantasma, en fin. En su conferencia, también explora Borges otro aspecto del tema: la supuesta gratuidad, la aparente evasión de la literatura fantástica. Para él, sin embargo, la literatura fantástica se vale de ficciones no para evadirse de la realidad sino para expresar una visión más honda y compleja de la realidad. Toda esa literatura está destinada más a ofrecer metáforas de la realidad —por las que el escritor quiere trascender las observaciones superficiales o pedestres del realismo— que evadirse a un territorio gratuito. De ahí que no cualquier ficción irresponsable pueda valer; de ahí que la literatura fantástica requiera más lucidez y rigor, más auténtica exigencia de estilo que la mera copia de la realidad cotidiana, que ésta sí puede abundar en incoherencias, en arbitrariedades, en el tedio —como el artículo sobre "El arte narrativo y la magia", o el prólogo a *La invención de Morel*, ya han demostrado largamente.

El mismo Borges acerca en su conferencia de 1949 dos ejemplos de esta dimensión trascendente de la literatura fantástica: *The Invisible Man*, de H.G. Wells, y *Der Prozess*, de Franz Kafka. Ambas obras plantean el mismo tema: la soledad del hombre, su incomunicabilidad última, pero utilizan distintos procedimientos narrativos: una es una fantasía científica, contada en términos de minucioso realismo; la otra, es una pesadilla expresionista que conserva su irrealidad, su angustia, sus leyes arbitrarias, a pesar de estar expuesta con detalles de la más penosa o trivial materialidad. Citaré un pasaje de su conferencia en que se refiere a este tema, y dice de *The Invisible Man*:

¿Por qué Wells ha contado esa historia? Porque ese hombre perseguido y solo, de su novela, viene a ser una especie de símbolo de la soledad. Y lo mismo ocurre con los demás temas de la literatura fantástica, porque son como verdaderos símbolos de estados emocionales de procesos que se operan en todos los hombres. Por eso, no es menos importante la literatura fantástica que la realista (p. 4).

De esta manera destruye Borges la falacia que supone que la literatura fantástica es "deshumanizada" (como diría Ortega, y repite el profesor Flores) o "escapista" (como parece creer el profesor Leal). Pero Borges va un poco más lejos. Después de afirmar la importancia de la literatura fantástica frente a la realista, agrega:

Ante dos ejemplos como *Crimen y castigo*, de Dostoievski, y la *Historia de Macbeth*, v. gr., es de creer —afirmó Borges—, que ninguna persona pueda pensar que una obra es menos real y menos terrible que la otra; porque simplemente se trata de convenciones literarias distintas (p. 4).

O dicho de otro modo: la literatura realista es tan "convencional", tan "artificial", tan "ficticia", como la fantástica. Naturalmente que estas afirmaciones hoy no parecerán paradójicas o extrañas a nadie. Pero no hay que olvidar que estos textos de Borges que ahora invoco deben ser situados en el contexto de los años treinta y cuarenta y aun cincuenta en que en Buenos Aires se creía que Eduardo Mallea era un gran escritor, en que toda la izquierda proclamaba unánime el "realismo socialista" (que debe ser llamado rectamente *cosmético estalinista*) y en que los existencialistas a la francesa alimentaban el bostezado si que interminable debate sobre la *littérature engagée*. En ese contexto, las palabras de Borges resonaban en el desierto.

Lo malo no es eso: sino que tampoco eran escuchadas por quienes pretendían invocar los textos de Borges para sustentar una teoría del *Realismo Mágico* que nada tenía que ver con esos textos y que (en el mejor de los casos) era sólo lateral a lo que Borges estaba haciendo en la práctica de sus ficciones y en la "poética" de sus ensayos. En el peor de los casos, como se ha visto por el artículo del profesor Flores, la aproximación conducía a un travestimiento total de la obra de Borges.

Sólo cuando los ensayos de *Otras inquisiciones* y el prólogo a *La invención de Morel* empezaran a ser leídos en Francia (por gente como Maurice Blanchot y Alain Robbe-Grillet, Gérard Genette y Jean Ricardou, Michel Foucault y Philippe Sollers), la crítica latinoamericana habría de advertir qué sentido tenía esa "poética" y hacia dónde apuntaba. Ésa es otra historia, es claro, y la he contado en otra parte¹². Aquí sólo quiero reiterar que con muy contadas excepciones (que no detallaré pero son conocidas) la crítica latinoamericana de Borges debió

esperar a la lectura de los escritores franceses para entender lo que su obra entera venía diciendo por lo menos desde 1932.

Lo que venía diciendo cabe en una fórmula muy simple: todo es ficción y entre la simulación psicológica o realista es preferible el rigor, la lucidez, la causalidad mágica de la literatura fantástica.

Yale University

NOTAS

¹ Cf. *Discusión*, Buenos Aires: Gleizer, 1932, pp. 109-124. Las citas se harán por esta edición.

² Cf. Ana María Barrenechea: *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*, México: El Colegio de México, 1957, 189 pp. Aunque se refiere a "El arte narrativo y la magia", en tres ocasiones (pp. 26, 47-48, 109), en ninguna de ellas analiza Barrenechea dicho texto desde el punto de vista de una poética de la narración. En mi trabajo, "Borges: Teoría y práctica", en *Número*, N° 27, Montevideo, diciembre de 1955, pp. 124-157, hay un breve resumen de las teorías narrativas de Borges. Ver especialmente las pp. 141-143, en que se analizan pasajes de "El arte narrativo y la magia". Este trabajo tiene como base una conferencia de 1954.

³ En un trabajo titulado "Magical Realism in Spanish American Fiction", en *Hispania*, vol. XXXVIII, N° 2, Baltimore, Madison, May 1955, pp. 187-192, el profesor Ángel Flores trata de presentar a Borges como el representante máximo del "realismo mágico". En la ponencia que presenté en el Congreso de Literatura Iberoamericana, en East Lansing, 1973, discuto en detalle el intento del profesor Flores. Ver la *Memoria* de dicho Congreso, pp. 25-37. Aquí sólo me referiré a lo que tiene que ver con las teorías de Borges.

⁴ En sus trabajos, Borges habla indistintamente de argumento o de trama. Se refiere siempre, no al tema (*fábula*, en la definición de los formalistas) sino al desarrollo específico de la acción, al encadenamiento de las partes de la intriga, a la causalidad de la ficción (lo que los formalistas llamaron *sujet*). La palabra *trama* es, en este sentido, más explícita que argumento, ya que ésta se suele confundir coloquialmente con asunto o tema. Pero si se va al origen de la palabra argumento (en el sentido de argumentación que tiene en el discurso), se comprende su valor retórico. Borges nunca olvida la retórica. Una observación complementaria: en su artículo sobre Henry James, en *Le livre à venir*, Paris: Gallimard, 1959, pp. 156-159, Maurice Blanchot lee mal a Borges, y cree que cuando éste habla de "sujets" se refiere a temas, y no a argumentos, o tramas. Tal vez la traducción francesa del texto de Borges lo condujo al error.

⁵ Jean Ricardou: "Le caractère singulier de cette eau", en *Problèmes du nouveau roman*, Paris: Editions du Seuil, 1967, pp. 193-207. Véase también mi artículo: "Borges y la Nouvelle Critique", en *Revista Iberoamericana*, N° 80, Pittsburgh, Pa., julio-septiembre 1972, pp. 376-383.

⁶ *The Encyclopaedia Britannica*, New York: The Encyclopaedia Britannica Company, 1911, vol. XVII, pp. 304-310.

⁷ Jorge Luis Borges: "Prólogo", en *La invención de Morel*, por Adolfo Bioy Casares, Buenos Aires: Losada, 1940, pp. 9-13. En el artículo citado en la nota 2, también me ocupo brevemente de este prólogo.

⁸ Ahora está recogido en un libro de Borges: *Prólogos*, Buenos Aires: Torres Agüero Editor, 1975, pp. 22-24.

⁹ En un reciente trabajo de Ana María Barrenechea -"Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (A propósito de la literatura hispanoamericana)", en *Revista Iberoamericana*, N° 80, Pittsburgh, Pa., julio-septiembre 1972, pp. 391-403-

hay un intento de aplicar a Borges algunas teorías de Tzvetan Todorov en el conocido libro, *Introduction à la littérature fantastique*, París: Editions du Seuil, 1970. Lamentablemente Barrenechea no ha tenido en cuenta este texto de Borges que le hubiera servido para demostrar mejor algunas de las confusiones y errores en que incurre Todorov. La crítica más completa y demoledora que conozco de las "teorías" de este notorio divulgador se encuentra en *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, de Irène Bessière, París: Larousse, 1974. Dicho libro no sólo demuestra la insuficiencia del análisis de Todorov sino que sitúa muy adecuadamente la obra de Borges en el contexto general del relato fantástico. Al situar el género dentro de la poética de lo incierto y no apoyarse exclusivamente en la vacilación del lector o del protagonista del relato (elemento secundario si los hay), Bessière evita caer en el error más grueso de Todorov. Aunque su libro demuestra que Bessière no conoce al detalle la bibliografía crítica sobre Borges, y que se apoya mucho en el *Borgès par lui-même*, publicado por las Editions du Seuil en 1970, en París, su sistematización del problema de la literatura fantástica es muy superior al de Todorov, y a los intentos algo caóticos de Barrenechea.

¹⁰ "Conferencias. Sobre 'La literatura fantástica' disertó ayer Jorge Luis Borges", *El País*, Montevideo, septiembre 3 de 1949, p. 4.

¹¹ Jorge Luis Borges: *Otras inquisiciones*, Buenos Aires: Sur, 1952. "La flor de Coleridge" está en las pp. 17-20; "Magias parciales del *Quijote*", en las pp. 55-58.

¹² Véase nota 5.

CARNAVAL/ANTROPOFAGIA/PARODIA

LAS COMPLEJIDADES y contradicciones de las teorías de Bakhtin sobre la novela no han impedido su aplicación a la crítica de la nueva narrativa latinoamericana. El mero hecho de que sus textos nos han llegado no en el original (accesible sólo a muy pocos), sino en traducciones a distintas lenguas occidentales (sobre todo italiano, francés, inglés y alemán), debiera haber prevenido en cuanto al uso indiscriminado de los mismos. Las traducciones ahondan la ambigüedad y hasta la duplicidad de algunos de sus conceptos decisivos. Ya en la introducción de Julia Kristeva a la traducción francesa de *Problemy Poetiki Dostoïevskovo* (1963) [*La poétique de Dostoïevski*, París: Seuil, 1970, pp. 5-27] se subraya que el vocabulario idiosincrático de Bakhtin es una de las principales dificultades que enfrenta cualquier discusión crítica de sus teorías. Por ejemplo, donde Bakhtin usa la expresión *slovo* (el equivalente en ruso a "palabra"), Kristeva ha sugerido la traducción más adecuada de "discurso", expresión que también está connotada en el uso arcaico de aquella palabra rusa (p. 12). Más tarde, en su libro *Le texte du roman* [The Hague: Mouton, 1970; trad. española, *El texto de la novela*, Madrid: Lumen, 1974], donde Bakhtin se refiere a "dialogismo" y "polifonía", Kristeva propone la expresión y el concepto de *inter-textualité* (pp. 139-176): más abarcador, pero menos específico.

Ni siquiera el canon de las obras de Bakhtin ha sido firmemente establecido. En su introducción al libro sobre Dostoïevski, Kristeva no parece muy segura de que sean de Bakhtin los libros publicados hacia 1930 por dos de sus discípulos, "V. Volosinov" y "Pavel Medvedev" (p. 9). ¿Perteneían realmente estas personas al "círculo de Bakhtin" o se trata solamente de seudónimos usados por un crítico que ya no podía publicar libremente sus trabajos debido a la persecución de los comisarios del realismo socialista? En un reciente y polémico artículo sobre el tema, Flávio Kothe parece creer que tanto Volosinov como Medvedev no sólo son gente real (lo que no está en duda, aunque se ignora cómo murieron, ya que desaparecieron durante las purgas de los años trein-

De *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh), vol. XLV, N^{os} 108-109, julio-diciembre 1979, pp. 401-412.

ta), sino que son críticos originales. En efecto, Kothe demuestra que tanto el primero (en *Marxismo y la filosofía del lenguaje*, 1929) como el segundo (en *El método formal en teoría literaria*, 1926) tienen un punto de vista mucho más marxista y antiformalista que el expresado por Bakhtin en las obras por él firmadas. Por eso, Kothe opone el maestro a los discípulos y llega a la conclusión de que su círculo no era tan circular. (Cf. "A não circularidade do Círculo de Bakhtine", en *Tempo Brasileiro*, N° 51, Rio de Janeiro, octubre-diciembre 1977, pp. 17-33.)

Para Roman Jakobson, sin embargo, no hay duda de que tanto Volosinov como Medvedev eran no sólo discípulos, sino portavoces de Bakhtin, y que las dos obras publicadas por ambos fueron escritas por aquél, aunque retocadas para hacerlas más accesibles al marxismo primario que entonces reinaba en los estudios literarios soviéticos. Las contradicciones que apunta Kothe correctamente entre los textos del maestro y los de los discípulos se deben al esfuerzo por disimular el origen y conseguir la aprobación de la censura de la época. En su introducción a la versión francesa del libro de Volosinov, que se publica ya bajo el nombre de Bakhtin, Jakobson aclara definitivamente el punto. (Cf. *Le marxisme et la philosophie du langage*, Paris: Minuit, 1977.)

Otros problemas de adaptación y lectura de Bakhtin al mundo occidental derivan del esfuerzo de insertar sus puntos de vista, tan originales, en el contexto de una crítica contemporánea de la novela. En un artículo excelente, David Hayman ha probado, por ejemplo, que hace falta una discusión más a fondo del problema de los géneros que está en el centro de las teorías de Bakhtin. Hayman observa correctamente que, en su libro sobre Rabelais (*Rabelais and His World*, 1965, traducción de Hélène Iswolsky [Cambridge: MIT Press, 1968]; ed. esp.: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* [Barcelona: Barral Editores, 1971]), Bakhtin tiende a subrayar sólo el aspecto cómico o "positivo" del Carnaval, reduciendo así su ambivalencia y creando un modelo incompleto. También subraya Hayman que el uso de las máscaras crea una ambigüedad mayor y más honda que sirve para marcar la distancia entre los actores y el público, destruyendo ese nivel de comunicación inmediata que, según el modelo de Bakhtin, correspondería instaurar al Carnaval. Pero el principal argumento de Hayman en su relectura de Bakhtin es que su teoría de los géneros, por sus limitaciones más obvias, no puede hacer plena justicia a las complejidades del Carnaval. En vez de una teoría de los géneros, Hayman propone una teoría de los modos. Su conclusión de que "una clasificación de los modos es posible y tal vez necesaria" lleva la advertencia de que "los grupos modales deben ser construi-

dos de manera distinta a nuestros géneros habituales". (Cf. "Au-delà de Bakhtine. Pour une poétique des modes", en *Poétique* N° 13 [Paris: Seuil, 1973], pp. 76-94.)

En otro estudio interesante, Laurent Jenny ha intentado analizar otras formas del Carnaval que las estudiadas por Bakhtin. Al considerar los textos de Raymond Roussel y su obvia vinculación con el Carnaval tal como éste es practicado en Niza, Jenny ha indicado la necesidad de ampliar la visión algo estrecha (históricamente hablando) de Bakhtin, que insiste en su carácter de rito folklórico del Renacimiento. Jenny no sólo discute el referente cultural del concepto Carnaval, sino también el procedimiento narrativo que Bakhtin ha llamado de "carnavalización"; de esta manera, el Carnaval moderno (que Bakhtin descarta) se convierte en el producto final de un proceso de "espectacularización": en nuestro tiempo, el Carnaval se convierte en "espectáculo", y sus participantes ya no pueden mezclarse y comunicarse en la forma "libre y familiar" que Bakhtin describe. Los contactos se intelectualizan y se formulan en un discurso vacío que preserva los signos (pero sólo los signos) de una situación carnavalesca que ya no existe. (Cf. "Le discours du Carnaval", en *Littérature*, N° 16 [Paris, diciembre de 1974], pp. 19-36.)

Hasta la ortografía del nombre de Bakhtin está en cuestión, como ha demostrado ocurrentemente Paolo Valesio en una conferencia de Yale. El mundo occidental tiene tantos Bakhtines como lenguas a las que ha sido traducido. En tanto que los franceses favorecen la escritura de su nombre, que es la más extendida, "Bakhtine" (la *e* muda al final evita el cambio de sonido, pero es innecesaria en español o portugués, por ejemplo), los italianos prefieren "Bactin", que no da, sin embargo, el sonido más gutural de la *kh* rusa. En español, este sonido puede ser simulado por la *j*, lo que daría "Bajtín": monstruo fonético que convierte al crítico ruso en un personaje de *Las mil y una noches*. Perseguido y silenciado durante años en su patria, súbitamente promovido a la fama por discípulos occidentales más o menos proliferantes, Bakhtin no parece poder escapar (ni siquiera en la cuestión relativamente simple de la ortografía correcta de su nombre) a la carnavalización que sus libros tan persuasivamente proponen.

ANTROPÓFAGOS SURTIDOS

En América Latina, Bakhtin ha sido usado por ahora para explorar nuevas posibilidades de comprensión de períodos "difíciles" de nuestra literatura, como el barroco colonial, o para analizar nuevas formas de la narrativa que caen bajo el membrete de "neobarroco". Con me-

nos éxito ha sido también aplicado para explicar algunos aspectos de la vanguardia brasileña o para ilustrar el uso de la metáfora en el más experimental de los novelistas brasileños del siglo XIX, Machado de Assis. Este último intento es tan poco sistemático que si lo menciono aquí es sólo porque contiene la semilla de un análisis fecundo. (Cf. Dirce Côrtes Riedel, *Metáfora. O Espelho de Machado de Assis* [Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1974].) Desgraciadamente, la falta de coherencia crítica de este trabajo cancela lo que podría haber sido la lectura fructuosa de un novelista que redescubrió el *Tristram Shandy*, de Laurence Sterne, mucho antes de que se hubiera puesto de moda en Europa.

Más decisiva para el discurso crítico brasileño ha sido la aplicación del concepto de parodia (en una línea similar a la de Bakhtin) a la obra de dos de los maestros del modernismo brasileño. Ya en artículos y prefacios escritos a fines de los cincuenta y comienzos de los sesenta, Haroldo de Campos había desarrollado un concepto de parodia. En los años setenta, ese concepto ha sido ampliado para dar lugar a una visión más ecuménica de la teoría de la parodia, incorporando elementos ya indicados por Bakhtin. En su introducción a una reedición de la segunda novela de Oswald de Andrade, la más experimental, *Serafim Ponte Grande* (1933), De Campos subraya la importancia de la noción bakhtiniana de carnavalización para una relectura de esta novela. (Cf. *Obras completas* de Oswald de Andrade, vol. 2 [Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971], p. 107, Nº 11.) Más tarde, en su extraordinario análisis de *Macunaíma*, de Mário de Andrade (1928), De Campos habría de indicar la posibilidad de aplicar y ampliar el concepto de parodia al discutir el canon de la fábula que subyace esta novela, como lo demuestra por una minuciosa aplicación de las teorías de V. Propp. (Cf. *Morfología de Macunaíma* [São Paulo: Perspectiva, 1973], p. 218.)

Todo el movimiento antropofágico de los años veinte, que Oswald teorizó y practicó en sus novelas y que constituye el telón de fondo de la novela de Mário, adquiere así un nuevo sentido en la lectura, a la vez crítica y poética, de Haroldo de Campos. Muestra así tener sus raíces en la "nueva" tradición de la vanguardia (futurismo, cubismo, dadaísmo), así como en la brutal *asimilación* de la cultura occidental, que ocurrió cuando los primeros portugueses desembarcaron en el Nuevo Mundo. La antropofagia fue la respuesta carnavalizada a esa conciencia poética que los modernistas brasileños dieron al falso problema del colonialismo cultural. Al subrayar desfachatadamente que todo proceso de asimilación es canibalístico, los antropófagos no sólo desacralizaron los modelos, sino que también desacralizaron la actividad poética misma. (Para una lectura de este movimiento desde la vertiente hispa-

noamericana, véase mi artículo "The Metamorphoses of Caliban", en *Diacritics* [Ithaca: Cornell University, septiembre de 1977], pp. 78-83.)

Semejante a la labor cumplida por De Campos en el área brasileña, pero aún más explícitamente basado en la obra de Bakhtin, es el estudio publicado por Severo Sarduy bajo el título de "Barroco y neobarroco", en *América Latina en su literatura* (compilación de César Fernández Moreno [México: UNESCO/Siglo XXI, 1972], pp. 167-184). En ese trabajo, así como en la colección de estudios publicados bajo el título de *Escrito sobre un cuerpo* (Buenos Aires: Sudamericana, 1969), Sarduy ha demostrado prácticamente cuán fructuosa puede ser la aplicación de las teorías de Bakhtin y de Julia Kristeva sobre la carnavalización, el dialogismo y la intertextualidad a la literatura latinoamericana. A la zaga de Sarduy, y a veces sin tomarse el trabajo de citarlo, muchos otros críticos han abundado en los aspectos más superficiales de estas teorías. Pocos han sido, sin embargo, capaces de aplicarlas con el rigor que Sarduy (o De Campos) han tenido y tienen.

EL CARNAVAL BARROCO Y NEOBARROCO

Lo que hace que las teorías de Bakhtin (a pesar de sus contradicciones y ambigüedades) sean tan relevantes para una crítica de la literatura latinoamericana es que ellas fueron concebidas en un momento en que la cultura soviética era todavía "marginal" con respecto a la cultura llamada "occidental". Llamando la atención sobre un género *secundario* si no *despreciado* como es la parodia, mostrando que la novela no deriva realmente de la épica, sino de la sátira menipea, es decir, invirtiendo el canon aristotélico, que ni siquiera el marxista Lukács se había atrevido a alterar realmente, Bakhtin ayudó a cuestionar el logocentrismo europeo u occidental. Su revaluación de la sátira menipea, del diálogo socrático, de la parodia y del Carnaval, no sólo ofrecía una lectura diferente y polémica de los géneros que habrían de producir la novela moderna. También invertían el sentido de la orientación del pensamiento marxista de su tiempo. Lo que había sido hasta entonces considerado central (la tradición de la novela realista, burguesa, estudiada sobre todo por Lukács) resultaba ser sólo una fase en un desarrollo mucho más largo y complejo de un género diferente. Por otra parte, lo que había sido considerado marginal, errático y hasta extraño (las novelas paródicas de Sterne, heredero directo de Cervantes, o los folletines hiperbólicos de Dostoievski) era convertido por Bakhtin en el paradigma de una nueva forma de la novela: dialogística en vez de monológica, polifónica y plural. (La implícita polémica entre Lukács y Bakhtin ha sido comentada e ilustrada por Vittorio Strada en *Problemi di Teoria*

del *Romanzo* [Torino: Einaudi, 1976], libro que incluye algunos ensayos casi desconocidos de Lukács y un texto de Bakhtin, redactado en 1938, sobre "Épica y romance". Para este último, véase la traducción publicada en la revista *Eco* [Colombia, 1977], N^{os} 193 y 195.)

En un movimiento típicamente carnavalesco, Bakhtin desplazó el centro a la periferia y probó que las formas "marginales" habían ocupado el centro. Ese movimiento político (en el sentido en que Paolo Valesio define la política como la estrategia del texto) no sólo desplazó a Tolstoi, paradigma del logocentrismo y la novela monológica, sino que instaló a Dostoievski y a toda la literatura rusa en una perspectiva distinta. La misma operación puede ser practicada con la literatura latinoamericana, que ha sufrido hasta hace poco por una crítica demasada preocupada por el logocentrismo de los modelos occidentales. En cierto sentido, y a pesar de la independencia política, los modelos, los valores y hasta el lenguaje latinoamericanos han sido originados en Europa. El colapso de los imperios español y portugués no cambió la situación de dependencia. Como ha sido suficientemente demostrado, esa dependencia ya existía en la época de aquellos imperios, ya que eran a su vez tributarios (económica y culturalmente) de otros imperios europeos. Con la independencia, las metrópolis iniciales fueron sustituidas mayormente por Francia, Inglaterra o Italia como proveedores de modelos culturales. Más recientemente, Estados Unidos y la Unión Soviética han entrado a integrar la lista de "influencias".

Si al nivel de las culturas oficiales la importación de modelos era la norma, al nivel de la cultura no oficial (que incluía no sólo la cultura popular, sino también, y no hay que olvidarse, los experimentos de la "vanguardia"), el proceso era totalmente distinto. Los modelos eran aceptados por la cultura no oficial, pero eran inmediatamente parodiados; las modas eran exageradas hasta lo grotesco; la entronización y la destronización de las ideologías eran practicadas con toda celeridad. En los tiempos barrocos, poetas como Sor Juana Inés de la Cruz o el poeta popular y erudito brasileño Gregorio de Matos llevaron a Góngora hasta sus últimas consecuencias, universalizando sus puntos de vista al llenar sus respectivos versos con puntos de vista contrarios y hasta contradictorios (Sor Juana) o al explorar sus más escatológicas posibilidades tanto en el sentido metafísico (Sor Juana) como en el coprológico (De Matos).

Una operación similar ocurrió durante el modernismo hispanoamericano, que corresponde (en Brasil como en Francia) al simbolismo. Hubo allí una descodificación grotesca de los modelos franceses, tan sofisticados que se puede hablar de una verdadera carnavalización. En tanto que Verlaine estaba meramente burlándose, en complicidad con

sus lectores, tan blasés, en sus *Fêtes galantes*, del falso oropel versallesco, Rubén Darío usaba el mismo repertorio para construir un modelo que no sólo era extranjero para él (y, por tanto, no había perdido el atractivo de lo exótico), sino para el mundo cotidiano de sus lectores. Ya hay en Darío un tono de autoparodia en el juego de ambigüedades con que imita y desacraliza los modelos del simbolismo francés. Más radicales, Leopoldo Lugones y Herrera y Reissig se movieron en la dirección indicada por Lautréamont y Laforgue (por azar también nacidos en este continente) para producir en la primera década del siglo una poesía totalmente paródica y revolucionaria: el *Lunario sentimental* (1909) y *Los peregrinos de piedra* (1910) ya anticipan los modelos que la vanguardia hispanoamericana habría de necesitar para liberarse de la herencia modernista. Por eso en los años veinte les tocó a los brasileños exponer y carnavalizar la musa oficial. A partir de entonces (en la obra de Huidobro y de Borges, de Oswald y Mário) resultó evidente que sólo las distorsiones de la parodia y la violencia de la antropofagia podían hacer justicia al "espíritu" de la literatura latinoamericana.

No fue sólo porque la marginalización de la cultura latinoamericana hizo posible la inversión de los modelos europeos por lo que las teorías de Bakhtin resultaron fructíferas en nuestro campo. Desde los orígenes de nuestra cultura, el proceso brutal de asimilación de culturas ajenas, el choque producido por la violenta imposición de un punto de vista cristiano y feudal del mundo y más tarde la masiva importación de otra cultura ajena (la africana, aportada por esclavos), todo esto llevó a formas extremas de carnavalización. Si Cortés fue visto por los aztecas como un avatar de Quetzalcoatl, la Serpiente Emplumada, y los españoles insistieron en identificar en el Nuevo Mundo el Jardín del Edén o el lugar exacto en el que las perdidas tribus de Israel se habían instalado, esas formas de carnavalización recíproca, motivadas por el conflicto de culturas heterogéneas, se convirtieron en la pauta básica de una cultura latinoamericana.

Muchas décadas más tarde, la siesta colonial sería alterada por insanas disputas teológicas sobre la verdadera (o falsa) aparición de la Virgen de Guadalupe a un pobre campesino mexicano, o por la igualmente demente posibilidad de que uno de los apóstoles haya sido enviado por Cristo para predicar en el Nuevo Mundo antes del descubrimiento de América. (Estos u otros casos similares han sido ilustrados en mi *Borzoi Anthology of Latin American Literature* [New York: Knopf, 1976], vol. I.)

Desde el punto de vista de los colonizadores o desde el punto de vista de los colonizados, el conflicto de culturas y de mitos produjo

versiones igualmente carnavalizadas. En esas versiones, las culturas opuestas y hasta heterogéneas aparecieron inesperada y brillantemente integradas. Los antropólogos ya han estudiado las infinitas variaciones de algunos cultos afrocubanos o afrobrasileños, el sincretismo de culturas que ellos implican, la mezcla y confusión de todo posible "origen" que practican. En el concepto de Carnaval, América Latina ha encontrado un instrumento útil para alcanzar la integración cultural que está en el futuro y para verla no como una sumisión a los modelos occidentales, no como mera corrupción de algún original sagrado, sino como parodia de un texto cultural que en sí mismo ya contenía la semilla de sus propias metamorfosis.

UNA DOBLE TRADICIÓN

Bakhtin tiene probablemente razón al alegar que el Carnaval (tal como era representado en la Edad Media y en el Renacimiento) ya no existe en Europa a partir de la Edad Moderna. Después de Rabelais, ha perdido para siempre sus rasgos principales de ser a la vez un acontecimiento folklórico y popular. Pero en América Latina, el Carnaval está aún vivo: especialmente en el área del Caribe y en el Brasil. El conflicto y la mezcla de culturas (indígenas, europeas, negras) en estas áreas privilegiadas han impedido que el Carnaval se convirtiese sólo en una institución oficial exclusivamente fiscalizada por el Gobierno. En los ritos de la *macumba* y el *candomblé* brasileños, así como en la *ñanguería* cubana, el espíritu del Carnaval está muy vivo aún hoy. Está también vivo en las festividades oficiales, que no sólo llenan las calles de turistas, sino que tienen raíces en una cultura popular capaz de sostener un espectáculo en que la separación entre los actores y los espectadores está eliminada. En la época del Carnaval, todos son uno.

Las consecuencias de esta situación son dobles. Por un lado, el Carnaval mismo continúa enriqueciendo la cultura latinoamericana a todos los niveles. Por otro lado, el proceso de carnavalización no cesa porque hay un permanente intercambio de modelos culturales generados a nivel popular y aquellos generados por los escritores y artistas. El ejemplo mejor de este intercambio a nivel popular que la novela latinoamericana puede ofrecer es la obra del novelista brasileño Jorge Amado, cuyos libros fáciles y agradables (*Gabriela, cravo e canela*; *Donna Flor e seus dois maridos*; *Tenda de milagres*) dependen mayoritariamente del Carnaval y los ritos afrobrasileños en su vertiente bahiana. Lo mismo es obvio, aunque a nivel más sofisticado, en el caso de algunos novelistas cubanos. Los vínculos de Alejo Carpentier con el Carnaval y su subestructura cultural han sido persuasivamente mostrados por

Roberto González Echevarría en uno de los capítulos principales de su libro *The Pilgrim at Home* (Ithaca: Cornell University Press, 1976). Aún más creadora del punto de vista del lenguaje y de la forma narrativa es la obra maestra de Guillermo Cabrera Infante, *Tres tristes tigres* (1967). En esta novela, los elementos folklóricos del Carnaval y los clásicos de una narración europeizada y carnalesca (Petronio, Sterne, Lewis Carroll, Joyce) se combinan para producir un texto totalmente "cubano". En una vena similar, las novelas de Severo Sarduy trabajan a dos niveles, mezclando con suprema habilidad e ironía las lecturas del folclore cubano ya realizadas por su maestro, José Lezama Lima, y la propia mezcla sarduyana de estructuralismo francés y ritmo caribeño para producir una versión carnavalizada (y canibalizada) de ambas culturas.

Menos evidente es el caso de Jorge Luis Borges. La carnavalización en su obra es el resultado de un proceso extremadamente elaborado de parodia de la cultura occidental. Ya en los años veinte intentó (por lo menos diez años antes que Carpentier) una revaloración del folclore del Río de la Plata: las orillas de Buenos Aires eran la matriz donde él encontró los restos corrompidos de una tradición gauchesca (el jinete de la pampa se había convertido en el compadrito o el cuchillero del suburbio); restos que se habían mezclado incómodamente con el ambiente prostibulario del que saldría el tango y su letra, sentimental y cínica a la vez. A uno de esos poetas del suburbio y del tango, Evaristo Carriego, dedicaría Borges (ya en 1930) una biografía curiosamente reticente, pero en la que ya está la coreografía entera de una subsociedad carnalesca. Pero pronto Borges se cansó de este tipo de juego turístico (el tango ya había triunfado en París y había sido desinfectado de su crápula por Ricardo Güiraldes y Rodolfo Valentino). Abandonando los temas, pero no el tono, Borges descubrió que en la parodia podía encontrar una manera de desacralizar tanto los modelos de la cultura occidental como la imitación servil de esos modelos por los escritores del oficialismo (llámense Larreta o Mallea). Una serie de cuentos populares, recogidos en 1935 bajo el título chillón de *Historia universal de la infamia*, iniciaron una revolución total de la narrativa hispanoamericana. La primera de sus historias fantásticas, "El acercamiento a Almotásim", es del mismo año, aunque no fue recogida en aquel libro, sino en otro, disfrazada hábilmente de reseña bibliográfica e insertada en *Historia de la eternidad* (1936), una colección de ensayos de extraña y hasta equívoca erudición. Sólo más tarde Borges la incluiría en su primera colección de relatos fantásticos, *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941), revelando de esta manera el chiste de su primera publicación. *El jardín*, a su vez, sería más tarde incluido en una colección mayor,

Ficciones, 1944, quedando así cancelado como libro. De este modo, Borges lleva los procedimientos paródicos hasta el modo mismo de producción y publicación de sus textos. Hoy, "El acercamiento a Almotásim" ha desaparecido de *Ficciones*, en la edición de *Obras completas* en un solo volumen, y se encuentra sólo en *Historia de la eternidad*.)

A partir de "Almotásim", Borges habrá de escribir varias falsas reseñas o notas necrológicas o ensayos críticos, como los dedicados a "Pierre Menard, autor del *Quijote*", o al "Examen de la obra de Herbert Quain", o a "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", cuentos que están actualmente recogidos en *Ficciones*. El elemento más constante en estas sutiles variaciones sobre un tema es la destronización de la cultura occidental, la carnavalización de su discurso crítico y narrativo. Por una inversión radical de sus modelos, Borges consigue hacer pedazos la centralidad apócrifa de aquella cultura.

Más tarde aún habría de desarrollar una forma aún más insidiosa de parodiar la cultura occidental. En un cuento titulado "El Aleph" (que recoge en el volumen del mismo nombre, 1949), la carnavalización paródica está cuidadosamente escondida. Sólo si se lee entre líneas se puede descubrir en esta trivial y grotesca historia de amor el prototipo altísimo: la *Divina Comedia*. A pesar de que la mujer amada (e indigna) de su cuento se llama Beatriz y de que uno de los tres protagonistas lleva el nombre de Daneri (apócope de Dante Alighieri), Borges continúa insistiendo ante sus entrevistadores que el cuento *no* tiene nada que ver con la ilustre epopeya cristiana y que los vínculos, si existen, son feliz invención de los críticos. Al negar la parodia, Borges sólo consigue dar otra vuelta de tuerca al infinito proceso de carnavalización a que están tan íntegramente dedicados sus cuentos. (Un ensayo que estaba antes en *Otras inquisiciones*, 1952, pero que ha desaparecido misteriosamente ahora de las *Obras completas*, "Encuentro en un sueño", sobre el momento en que Dante ve por primera vez a Beatriz en el Paraíso terrenal, da la clave de su lectura de Dante y de su cuento, "El Aleph".)

Independientemente de Borges, y como si nunca hubiera oído hablar de él, José Lezama Lima había construido, lenta y firmemente, su propia forma de carnavalización. En ensayos y poemas, pero especialmente en su ambiciosa novela, *Paradiso* (1966), hoy completada por una secuela aún más alegórica, *Oppiano Licario* (1977), Lezama ha desarrollado un tipo de barroco que descansa enormemente en la parodia para concentrar un discurso crítico, proliferante y aparentemente disperso. Vista desde el punto de la novela polifónica de Bakhtin, *Paradiso* ya no puede ser leída (como algunos han intentado) como una no-

vela realista y autobiográfica sobre la educación de un joven poeta cubano, una suerte de *Bildungsroman*, estropeado por las digresiones sobre todo y nada: la comida cubana y el folklore, la homosexualidad y una teoría de la androginia, la magia y la religión, la poesía y la poética. El humor elaborado y mortal, la fragmentación deliberada de la narrativa, la proliferación de metáforas y la alegorización de la realidad (que alcanza mágicos momentos en *Oppiano Licario*), todas estas señales deben ser reconocidas como signos de una realidad poética. La novela de Lezama contiene al mismo tiempo una celebración de la religión y la poesía y una destronización de ambas, una epifanía y una blasfemia. El espíritu verdaderamente medieval que la atraviesa y que funda tanto su imaginería como su ideología adquiere otro sentido cuando se le estudia desde el ángulo de las teorías de Bakhtin. La verdadera polifonía paródica que la funda es la fuente de su barroco, que es también gótico, como ha indicado Sarduy. Por eso, en vez de una confusión de estilos, como muchos han reclamado, es una conciliación lo que ambos libros producen. Hasta la prodigiosa metamorfosis del tálamo en el celebrado capítulo octavo de *Paradiso* (que tanto ha escandalizado a las beatas de ambos sexos) puede ser ahora identificado con la visión normal del Carnaval.

Aun la teoría del silogismo poético del sobresalto, que en ambos libros es presentada bajo la forma práctica y teórica del discurso de Oppiano Licario, puede ser leída desde el punto de vista de la parodia y del Carnaval, adquiriendo así un doble significado único. El mismo proceso por el que se corona al loco y los más groseros excesos de la carne son exaltados (la fornicación, la sodomía, pero también la gula y la defecación) en la obra de Rabelais, está presente y activo en las metáforas y en las imágenes de la novela de Lezama Lima. Ellas encuentran un lugar exacto en la versión invertida de la vida que el mundo de su libro y de su secuela, aún más misteriosa, postulan. Hasta las alusiones contenidas en el título de la primera novela al poema de Dante resultan carnalescas, porque este *Paradiso* lezamiano contiene su Infierno. El silogismo del sobresalto que Oppiano Licario enseña a Cemí en el primer libro y que su hermana Inaca Eco Licario practica a nivel pitagórico y sexual en el segundo ya no puede ser visto sólo como una figura retórica: también implica una prueba mortal realizada por la parodia sobre el abismo del mundo (del texto) y sin red ninguna.

En Lezama Lima, así como en Borges y en los modernistas brasileños, una tradición latinoamericana de la carnavalización y la parodia resulta claramente ilustrada. Ella puede documentarse en escritores más jóvenes, como Manuel Puig, o remozados, como Vargas Llosa (decidido desde *Pantaleón y las visitadoras*, 1973, a abandonar el solemne rea-

lismo de sus comienzos en beneficio de un humor obviamente aprendido en *Boquitas pintadas*, 1969), dando lugar así a toda una nueva y hasta novísima narrativa hispanoamericana que algún día habrá que empezar a cartografiar con algún rigor. En el Brasil, y después de los fastuosos experimentos paródicos de un Guimarães Rosa y una Clarice Lispector (sobre todo en los años cincuenta y sesenta), habría que subrayar la aparición, aún fragmentaria, de la obra *in progress* de Haroldo de Campos: esas *Galaxias*, de las que la *Revista Iberoamericana* ya ofreció algunos fragmentos (N^{os} 98-99, enero-junio 1977, pp. 39-49) y de las que se encuentran otros, transpuestos al español por Héctor Olea, en *Avances (Espiral)*, N^o 5 [Madrid: Editorial Fundamentos, 1978], pp. 19-42). Las *Galaxias* llevan hasta límites sólo atravesados por James Joyce en inglés y Julián Ríos en español una parodización del lenguaje mismo (en su semántica y su fonética) que convierte la polifonía de Bakhtin en un ejercicio no sólo intertextual, sino también intratextual.

Manuel Puig, Sarduy, Haroldo de Campos: estos nombres y las obras que los ilustran son suficiente testimonio de que la tradición latinoamericana de la parodia es demasiado importante para sólo ser vista como una línea marginal. Por allí pasa la corriente más fecunda de nuestras literaturas.

Yale University

EL ENSAYO Y LA CRÍTICA EN LA AMÉRICA HISPÁNICA

AUNQUE es un lugar común afirmar que no existe la crítica en la literatura de la América hispánica, o que, cuando existe, funciona en condiciones muy limitadas y no tiene casi repercusión fuera del ámbito de los especialistas, quisiera sostener aquí, en cambio, que la crítica literaria (y el ensayo, más general, que con ella se vincula) es uno de los géneros que no sólo existe actualmente, ha existido en el pasado y (espero) continuará existiendo en la literatura de nuestra América, sino que en todos los tiempos ha demostrado ser poseedora de muy buena salud.

En buena medida la posición de los escépticos o negadores se basa en una confusión muy corriente: tomar como crítica lo que no es tal. Es decir: la gacetilla más o menos anónima que suele publicarse en los periódicos; la reseña, apresurada o malévola, de quienes están más preocupados de su promoción, o de la promoción de una causa que tal vez creen justa, que de ser realmente críticos; el malhumor sistematizado de personas que se sienten realmente "creadores" y que recurren a la crítica (actividad que les parece subalterna) sólo para ventilar fracasos o rencores. Esas formas de la "crítica" empiezan por carecer de la condición fundamental del género: ser precisamente "críticas". O sea: analíticas, documentadas, precisas. Tanto unas como otras abundan en estrategias y escamoteos, en generalizaciones galopantes, en omisión culpable de vastas zonas de la obra, u autores, que se proponen examinar. Ninguna de estas formas merece siquiera el análisis. En la crítica, como género literario, ocupan el mismo lugar que las novelas de Corín Tellado en el panorama de la narrativa de habla española.

Sin embargo, debido a su difusión en periódicos, revistas, radio o televisión, estas formas bastardas suelen ser más leídas o escuchadas que las formas legítimas. De ahí que muchos creadores se refieran a ellas cuando atacan a la crítica, o se quejan de ser atacados por ésta.

De Levy, Kurt L. y Keith, Ellis (eds.): *El ensayo y la crítica literaria en Iberoamérica* del XIV Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana. Toronto: Toronto University, 1970, pp. 221-227.

De ahí, también, que cuando se habla de la inexistencia de la crítica en la América hispánica se ponga el acento en estas formas subalternas, cuya mera existencia decreta aparentemente la inexistencia del género. Pero no conviene fomentar equívocos. Esas formas de crítica *no* son la crítica.

Quiero advertir, por las dudas, que no es imprescindible que la crítica periodística, o televisiva, sea mediocre o malintencionada. Grandes escritores la han practicado, desde Samuel Johnson y Sainte-Beuve hasta nuestro Jorge Luis Borges. Las colaboraciones de este último para la revista femenina, *El Hogar*, publicadas en Buenos Aires hacia 1936, son un modelo de crítica periodística, crítica de gaceta, crítica sobre todo informativa. Pero la existencia de grandes nombres en estas formas secundarias no garantiza su calidad general.

Por eso mismo, quiero insistir en este hecho: la crítica rara vez suele manifestarse en los medios masivos de comunicación. Si alguna vez aparece allí, es por excepción. Los medios masivos se ocupan más de la propaganda (positiva o negativa) que de la función esencial de la crítica: el análisis, la valoración, la re-creación de un modelo intelectual de la obra poética. Esta forma de crítica (la única que merece consideración como género literario) es la que ha sido ilustrada en nuestra América por algunos creadores de singular originalidad.

Ya es evidente la existencia de una tradición crítica hispanoamericana que nace con don Andrés Bello en los años de transición entre el neoclasicismo y el romanticismo, y se prolonga hasta nuestros días a través de figuras tan representativas como Domingo Faustino Sarmiento y Juan María Gutiérrez, dos maestros de la crítica romántica; como José Martí, Rubén Darío y José Enrique Rodó, que ilustran la creación y la crítica del modernismo; como Alfonso Reyes, Jorge Luis Borges y Octavio Paz, que recogen esa herencia y la enriquecen con perspectivas contemporáneas.

La tradición que todos ellos ilustran se inscribe naturalmente en la de las letras europeas de este último siglo y medio. Ninguno de estos escritores reniega de la obra realizada en España y en Francia, en Inglaterra e Italia, por maestros conocidos. Por el contrario, su obra crítica se nutre de esa tradición europea a la que aporta matices americanos, nuevas formas de plantear los temas tradicionales y, sobre todo, una capacidad de sintetizar y armonizar tendencias contrarias, influencias divergentes y fuentes culturales autónomas, que es casi imposible en Europa.

Es así como Bello obedece simultáneamente a una tradición neoclásica que echa sus raíces inmediatas en las letras españolas y las más lejanas en las francesas, al tiempo que se nutre de la filosofía y la esté-

tica británicas. En Rodó la influencia de la crítica francesa (Renan, Taine, Guyau) va de la mano de la influencia de críticos españoles (Menéndez Pelayo, Valera, Clarín) y se integra al mismo tiempo con la obra dejada por algunos latinoamericanos como Bello, Sarmiento y Juan María Gutiérrez. El caso de Borges es igualmente ilustrativo. Formado en la lectura incesante de libros ingleses, pero educado en Ginebra en un colegio francés, e influido por el expresionismo alemán en sus lecturas adolescentes, Borges refleja varias corrientes culturales en su vasta y original obra crítica. Con Octavio Paz se asiste a la conciliación dialéctica de corrientes occidentales (el surrealismo francés, el existencialismo heideggeriano, la tradición hispánica) con fuentes orientales que él ha ido a descubrir en su origen mismo.

Conviene advertir, también, que estos críticos que he elegido como modelo y paradigma son todos ellos creadores, con lo que se disuelve bastante una dicotomía esencialmente falsa. Ya T.S. Eliot había establecido la útil distinción entre el escritor que es sólo crítico ("crítico a secas", ha sido llamado con cierta piadosa ironía) y el que es también creador, o crítico practicante. Este último es el que se ocupa de examinar y muchas veces anticipar con su obra analítica la obra creadora. Si Borges examina desde muchos ángulos la teoría de la ficción, antes de ponerse él mismo a escribir sus *Ficciones*, también Octavio Paz desarrolla paralela y simultáneamente sus investigaciones críticas y poéticas.

Pero quisiera advertir que la distinción entre los dos tipos de críticos que hace Eliot es sólo válida en cuanto al propósito de la función misma. En tanto que el crítico practicante se ocupa casi exclusivamente de los temas que también aborda como creador, el crítico a secas tiende a asumir una mayor latitud o catolicidad. Por otra parte, suele estar menos comprometido en una estética o poética determinadas. La distinción de Eliot no comporta, naturalmente, ninguna discriminación a favor del practicante. Y aquí se toca otra de las confusiones habituales en esta materia.

Se suele afirmar que la función crítica no es creadora porque el crítico trabaja con materiales literarios ya elaborados por otra persona. Se confunde aquí un hecho muy simple: sea cual sea la materia que utiliza el crítico para su labor, es evidente que al escribir, el crítico crea otra obra. La distinción que hace Roland Barthes en uno de sus ensayos sobre la creación del poeta y la creación del crítico me parece muy válida. La segunda es un "modelo" de la primera, pero es también una obra autónoma, y no puede ser confundida con un mero reflejo de la primera. O para decirlo de otro modo: en tanto que el creador trabaja poéticamente su material, el crítico lo trabaja intelectualmente.

En cuanto a la materia prima esencial, tanto el creador como el crítico utilizan la misma: el lenguaje. Ya es hora de archivar la falacia naturalista que hace creer a mucha gente que el creador trabaja con la realidad (y no con las palabras que aluden a la realidad) en tanto que el crítico trabaja apenas con las palabras ajenas, que son también realidad. La única diferencia entre el creador y el crítico es una de instancias: el creador trabaja con el lenguaje *en primera instancia*: él crea un mundo lingüístico que proviene de la realidad pero proviene también de la literatura; el crítico, en cambio, trabaja con el lenguaje *en segunda instancia*. Es decir: crea su modelo lingüístico sobre la obra de otro.

Hecha la digresión, vuelvo al tema central. La crítica literaria en la América hispánica no sólo se concentra en el examen y valoración de la obra poética. También utiliza esa exploración para ir creando una conciencia crítica de la literatura y de la realidad hispanoamericana, una verdadera Idea de América, que subyace todo este esfuerzo analítico de los principales practicantes.

Creo que es posible afirmar que no hay crítica de la literatura hispanoamericana sin crítica de la realidad de nuestra América. Es por eso muy sintomático que todos los escritores arriba mencionados sean, al mismo tiempo que críticos literarios o poetas, críticos de la realidad que los envuelve. En algunos, como José Martí, o aun antes de él, en Sarmiento, esa función analítica de la realidad hispanoamericana se duplica también en acción, en milicia, y hasta en sacrificio e inmolación personal. En otros, como en Bello o en Rodó, la actividad crítica deja lugar, en una suerte de tarea paralela, a la actividad cívica, a la formación y orientación de nacionalidades incipientes o en desarrollo. En otros, como en Reyes, Borges y Octavio Paz, es sobre todo la visión nacional o hispanoamericana, la que impregna muchos de sus más notables trabajos. Lo mismo puede decirse de críticos puramente críticos (como Baldomero Sanín Cano, o Pedro Henríquez Ureña, indiscutido maestro de la historiografía literaria), en que el ejercicio de la crítica va íntimamente unido a la visión de América.

A este tipo de crítico, o ensayista, habría que sumar el de aquellos escritores en quienes la actividad puramente crítica está subordinada claramente a la actividad de forjar una conciencia americana. Como ejemplos notables habría que señalar a José Carlos Mariátegui y a Ezequiel Martínez Estrada. Ellos, así como algunos de los ya indicados, son forjadores de una visión de la América hispánica, o de sus respectivas nacionalidades, que trasciende los límites de la actividad literaria. Son fundadores de América, sobre todo.

Esta doble tradición (literaria y visionaria) ha sido recogida en nuestros días por críticos de las dos últimas promociones. No corresponde

esbozar aquí un panorama completo del género en estos últimos treinta años pero sí se pueden señalar rápidamente algunos rasgos definitorios. Si hacia los años cuarenta y cincuenta la crítica literaria hispanoamericana se ocupó de elucidar, sobre todo, el problema del compromiso político del escritor, del arte dirigido contra el arte libre, del realismo socialista y de las crisis de las vanguardias, ese análisis fue hecho por grupos que a la vez que cuestionaban la herencia anterior trataban de poner al día sus propias perspectivas críticas y nacionales.

Un grupo que tuvo características particularmente notables fue el grupo argentino que se ha llamado de los "parricidas". Aparecidos durante la década del cincuenta, en momentos en que la realidad argentina hacía crisis por obra y gracia del peronismo, estos jóvenes se volvieron contra sus maestros, a quienes consideraban sobre todo "padres", para efectuar una tarea profunda y polémica de revisión, condenación o rescate. Los maestros más cuestionados fueron principalmente tres: Ezequiel Martínez Estrada, Jorge Luis Borges, Eduardo Mallea. Se reprochó a estos maestros no estar a la altura de los tiempos, perderse en vaguedades metafísicas, escapar por la vía de la creación pura, olvidar un análisis detallado de la realidad concreta.

Con la perspectiva de los años, buena parte de los furores parricidas parecen de escasa importancia. Además, en gran medida, la obra creada por estos jóvenes (que ahora ya no lo son tanto) es sostenidamente mediocre, o no alcanza la de sus maestros. Pero lo que interesa apuntar ahora no es el aspecto negativo (la intemperancia polémica, la voluntad de no entender sino algunas cosas, la propia incapacidad para advertir los límites del método crítico que manejaban) sino, por el contrario, el aspecto positivo. El furor parricida tuvo un mérito: airear el ambiente argentino que había llegado a la sofocación por el establecimiento de una crítica blanda y cómplice; exigir a los responsables un análisis más ahondado de la realidad y de la respuesta poética a esa realidad; despejar el camino de algunas reputaciones infundadas. Desde este punto de vista la obra de los parricidas fue crítica y abrió el camino para el establecimiento, o restablecimiento, en la Argentina de una verdadera crítica.

En esta última década, y gracias al impulso polémico e ideológico de la Revolución Cubana, escritores y críticos han vuelto a considerar el problema del arte comprometido y de la vanguardia en términos mucho más agudos y dramáticos. Ya no se trata de seguir modas o directivas que llegaban de Francia y amparadas por la irradiación carismática de Jean-Paul Sartre, como pasó en los años cuarenta y cincuenta. El problema literario se debate ahora en un contexto político que la creciente radicalización de la lucha interna en la América Latina, y la misma lucha internacional, vuelve muy urgente.

Al margen de toda reglamentación y oficialización de la crítica (sea practicada por burócratas de uno u otro bando, tenga financiación en dólares o en rublos), es evidente que la mejor crítica, como la mejor creación poética, estuvo y está comprometida en una tarea esencial. En primer lugar, se ha visto la necesidad ineludible de llegar a un cuestionamiento general y profundo de los géneros literarios, así como de la relación que hay entre los mismos. Se ha atacado el concepto de obra cerrada, de obra concluida, de obra definitiva. Apoyándose en teorías ajenas, o en la práctica propia, gente como Julio Cortázar o Guillermo Cabrera Infante, han destruido el fundamento mismo de la narración, han creado estructuras narrativas de índole profundamente crítica, o han pretendido narrar sin novelizar.

En otro nivel, narradores y críticos más jóvenes (como Manuel Puig o Severo Sarduy) han atacado el fundamento mismo del arte literario, y han ido a buscar en el lenguaje la base desde la cual partir para sus exploraciones poéticas. En el campo de la poesía, a las luminosas exploraciones de Octavio Paz han sucedido, por un lado, los trabajos de un crítico y poeta tan especialmente dotado como Guillermo Sucre. La vanguardia ha sido examinada y reexaminada no ya con el fervor polémico y proselitista que pusieron en su hora Borges y Neruda y Huidobro, sino con una conciencia crítica de sus fabulosas posibilidades y de sus evidentes limitaciones.

En otro orden de experimentos, el impacto de las comunicaciones de masas ha producido una poesía crítica que encuentra su mejor expresión, tal vez, en la llamada "poesía concreta", principalmente de extracción brasileña. Todo este cuestionamiento de la literatura, del lenguaje, de la vanguardia, ha llevado a no aceptar que una época de revolución tenga una literatura que no sea (estéticamente) revolucionaria. El choque con los burócratas, los funcionarios, los comisarios, ha sido inevitable, como lo ilustra en Cuba el caso Padilla. Pero ese mismo choque dice, bien a las claras, que hay ahora una conciencia crítica y no sólo una crítica profesional.

Aunque no todo lo que se produce actualmente en la crítica hispanoamericana es valioso (hay mucha mistificación estética y también bastante mistificación política), ya existe un grupo importante y coherente de trabajos como para postular, con cierto optimismo, la realidad de una crítica literaria en nuestra América: una crítica que sirve realmente de lugar de reunión, discusión y examen de las obras literarias, el ámbito intelectual sin el que la literatura no puede existir, como ha observado penetrantemente Octavio Paz. Porque existe esa crítica, a pesar de las amenazas de troyanos y troyanos, es por lo que existe también (como un cuerpo vivo y actuante) la literatura hispanoamericana.

LA MUERTE Y LAS VIDAS DE APARICIO SARAVIA

TRES VERSIONES DE UN MISMO HEROÍSMO

ÉSTA ES una historia en tres partes y la contaré al revés porque así parecerá más sorprendente.

Una. La primera parte tiene que ver con dos biografías de Aparicio Saravia que se publicaron en 1942. Fuera del ámbito rioplatense, Aparicio Saravia no es demasiado conocido. Para ubicarlo, bastará decir que fue el último caudillo gaucho de una zona que ha producido otros caudillos más famosos: Facundo Quiroga y Juan Manuel de Rosas en la Argentina; José Artigas y Fructuoso Rivera en el Uruguay, para nombrar sólo a los más notables. Pero Saravia tuvo la distinción de ser no sólo el último de una ilustre stirpe sino de representarla en una variante poco conocida aún por los especialistas en el mundo gaucho: la que tiene su centro en la vasta región agreste situada entre el Uruguay y el Brasil, y que se conoce como Rio Grande do Sul (del lado brasileño) y Cerro Largo (del uruguayo). Aparicio Saravia había nacido en el Uruguay pero su padre era brasileño y se apellidaba Saraiva. El patronímico marcaba esa dualidad que no sólo era lingüística y cultural sino que era también la dualidad de su destino. Iniciado por su hermano mayor en la revolución *farroupilha* de los gauchos riograndenses, consigue allí deslumbrar a todos con su capacidad de maniobra y alcanza el grado de General. Pero Aparicio se radicará definitivamente en el Uruguay donde conducirá varias revoluciones contra el gobierno colorado hasta la última guerra gaucha de 1904 que lo enfrenta con el presidente Batlle y Ordóñez.

Un caudillo de esa violenta frontera del Uruguay con el Brasil, anacrónico en su revuelta de lanzas y caballos contra un gobierno que ya poseía ametralladoras, cañones y ferrocarriles, ¿por qué habría de despertar el interés del popular novelista e historiador argentino Manuel

De Jaque (Montevideo), 27 de abril de 1984, pp. 6-7.

Gálvez? En 1942, el exitoso autor de tanto novelón naturalista y de una serie de relatos históricos sobre la Guerra del Paraguay, suma a las cuatro biografías de hispanoamericanos ilustres que venía publicando hacía un tiempo (Fray Mamerto Esquiú, Hipólito Yrigoyen, Juan Manuel de Rosas, Gabriel García Moreno) una quinta obra: *Vida de Aparicio Saravia*. Para él, es Saravia el "más original de los caudillos guerreros que conmovieron las comarcas del Río de la Plata" (Prólogo, p. 12). En trescientas catorce implacables páginas, se dedica a demostrar ese punto de vista, llevando a Saravia desde sus oscuros orígenes de hijo de un brasileño radicado en el Uruguay hasta su muerte trágica en la batalla Masoller. Bibliografía épica que no disimula la adulación del héroe, su *Vida* es una defensa de un tipo de americano, hondamente enraizado en el terruño y que Gálvez quiere exaltar en oposición a los prototipos europeizantes que proponía entonces el oficialismo literario argentino. El último capítulo del libro, "La muerte del águila blanca", lo dice con todas las letras:

Con Aparicio Saravia han muerto el valor legendario, la independencia indomable, la vieja alma oriental. Batlle y Ordóñez seguirá gobernando, y después de Batlle gobernarán sus discípulos, o mejor dicho, él mismo por medio de sus discípulos. Ellos quieren "civilizar" al Uruguay, engrandecerlo materialmente, y a fe que estas cosas son muy buenas. Pero con ellas entran la manía europeizante, que tarde o pronto lleva, a las pequeñas naciones de la América Hispana, a la entrega al extranjero de sus riquezas, de su soberanía y aun de la independencia moral. Saravia se fue a tiempo. ¿Qué podría haber hecho él, entre problemas de salarios, entre cuestiones por centavos? ¿Y qué podría haber hecho él, ya que no le era posible arrastrar nuevos ejércitos y echarlos, entre esos destructores de tradiciones y descolgadores de crucifijos? (p. 307).

Aunque lo que dice Gálvez aquí tiene un contexto puramente local —el presidente Batlle, que era masón, había hecho retirar los crucifijos de los hospitales públicos (lo que motivó un panfleto, *Liberalismo y Jacobinismo*, de Rodó, que era liberal)—, su visión de Aparicio Saravia como último caudillo gaucho, preservador de tradiciones americanas que se oponían al extranjerismo y al modernismo europeos, tiene un alcance que va más allá del ámbito uruguayo, se proyecta sobre todo el Río de la Plata y alcanza la América entera. En la misma serie en que se incluye esta *Vida de Aparicio Saravia*, Gálvez proyectaba entonces no sólo un Sarmiento sino, muy especialmente, un Bolívar y un Miranda. La biografía de Saravia resulta, pues, en manos de Gálvez un panfleto no sólo histórico sino principalmente político. Ese mismo año de 1942 en que se publicó verá poco a poco emerger del anonimato militar la figura del coronel Juan Domingo Perón, que habrá de re-

presentar en la Argentina de este siglo un papel similar al de Rosas en la Argentina del siglo pasado.

El libro de Gálvez debe ser leído, también en este contexto. Aunque aquí lo soslayaré por completo.

Dos. En esta reconstrucción rápida de una historia compleja, voy a proponer leer este libro en un contexto diferente y más personal. Porque el mismo año en que Gálvez lo publicó, un tío mío, José Monegal, publicó su versión de la *Vida de Aparicio Saravia*. De hecho, el libro de mi tío precedió en algunos meses al de Gálvez, hecho que éste reconoce en el Prólogo (p. 9), que contiene un agradecimiento a la colaboración prestada por mi tío en el acopio de materiales documentales y hasta en el punto de vista sobre algunos incidentes. Cuento esta historia de familia porque tiene relevancia en lo que sigue.

Mi tío Pepe había nacido (como más tarde yo mismo) en la misma región donde Saravia tenía sus campos, ese departamento de Cerro Largo que linda con el Brasil y cubre la frontera noreste del país. Aunque él sólo tenía ocho años cuando murió Saravia, es posible que Pepe lo haya visto pasar alguna vez montado en su impecable caballo por las calles de Melo, capital del departamento. Aun sin haberlo visto con sus ojos, era obvio que la leyenda y la imagen de Aparicio Saravia se le había quedado grabada muy fijamente en la imaginación, a partir de testimonios orales que pudo escuchar de niño.

Poco antes de su muerte, me contó que Saravia solía venir al pueblo, llegarse hasta la casa de nuestra familia y, sin apearse del caballo, golpear en la ventana para preguntarle a mi abuelo, Cándido Monegal (que era jefe de correos y colorado), qué noticias había traído el telégrafo desde la capital lejana. Esa anécdota de mi tío Pepe que se me hizo gráfica medio siglo después de contada por mi abuelo a él y transmitida por él a mí, se inscribía en mi memoria sobre otras imágenes que Pepe había acumulado y que yo había recibido por su intermedio.

Recuerdo que cuando era muy chico (yo tendría siete u ocho años), Pepe pasó una temporada en la casa de la familia en Montevideo, pintando un enorme cuadro que mostraba a Aparicio Saravia, a caballo y con poncho blanco sobre un fondo de lanzas negras y tierra negra, avanzando veloz como el viento, el águila blanca de que habla Gálvez en su libro. Los chicos entrábamos respetuosamente en aquel cuarto anormalmente vacío en que sólo había un enorme caballete con el cuadro, y mi tío Pepe, sucio de pintura, feliz con ese encargo de un club blanco que le aseguraba una pequeña entrada. Fue siempre bohemio hasta que encontró a los cuarenta largos, una hada madrina con la que se casó,

en la que engendró cuatro hijas hermosas y se asentó en un empleo público decentemente remunerado. Pero en la época, ahora remota, en que pintaba a Saravia, el tío Pepe y su impecable orden de maestra primaria estaban muy lejanos. Lo que había en aquel cuarto en que trabajaba mi tío era el olor a trementina, el caos de trapos y papeles en el suelo, y nosotros, los niños, que le pedíamos que nos dejase pintar un poquito. Armados de pinceles, asaltábamos el cuadro pero para evitar desastres, mi tío Pepe nos dirigía hacia las partes más negras del cuadro, aquellas que no era posible estropear con nuestra entusiasta impericia.

En la biografía de Saravia, el dibujo de la tapa también es de tío Pepe y ofrece una variación (negro sobre fondo zapallo) de aquel cuadro, para mí todavía mitológico.

El libro de Pepe ofrecía una versión romántica de la biografía de Saravia. Sus modelos eran más obsoletos que los de Gálvez (que, al fin y al cabo, había leído a Ludwig, a Maurois, a Stephan Zweig). Pepe citaba con encanto a Carlyle y a Emerson. Creo que también había leído a los biógrafos más modernos pero su Saravia estaba cortado en el paño de los héroes. Era una biografía acrítica pero realizada con enorme documentación. Había interrogado personalmente a los sobrevivientes de Masoller y otras gestas heroicas, había consultado el archivo del General, había leído todos los papeles. Era, también, un hombre de campo que conocía perfectamente la vida a caballo. De modo que su biografía realmente anticipaba y completaba la de Gálvez.

Como Gálvez, Pepe creía en el hombre americano que Saravia representaba. Su carrera posterior había de acentuar esta convicción. Se convirtió en narrador gauchesco, de enorme popularidad local. Colaborador semanal de *El Día*, importante periódico montevideano que, por ironía, fue fundado precisamente por aquel enemigo acérrimo de Saravia, el presidente Batlle, todos los domingos, Pepe contaba por escrito relatos orales que había oído en el campo y que se publicaban ilustrados por él mismo con unos dibujos *naïfs*, de indudable arrastre popular.

Tres. Cuando salió su libro sobre Saravia, mi tío Pepe me dedicó un ejemplar muy cariñosamente. Yo era entonces un adolescente muy metido en Proust, Joyce, en Kafka y Borges. Agradecí el libro, lo hojeé, pero no lo leí ni creí que iba a leerlo algún día. Pepe era uno de los ídolos de mi infancia, el tío que sabía pintar y dibujar, contar cuentos y cantar canciones, que había viajado por América y Europa, y que siempre se dejaba olvidado en casa algún libro fascinante. El biógrafo de Saravia no me interesaba mucho. Yo era socialista y creía (creo aún)

que la solución para nuestros países no estaba en los caudillos, del color que fueran. Unos años después me vería obligado a reconsiderar el problema.

La ocasión fue un cuento de Borges, "La redención", que apareció en el suplemento literario de *La Nación*, de Buenos Aires, un domingo que no olvidaré. Allí no sólo se hablaba de Aparicio Saravia y de la batalla de Masoller sino que hasta se me incluía a mí como personaje muy secundario. Publicado más tarde con el título "La otra muerte", en la colección *El Aleph* (1949), el cuento me ha hecho famoso por una carta que nunca escribí a una persona que no conozco.

Para Borges, Saravia y la batalla de Masoller en que muere el último caudillo gaucho es sólo el marco histórico en qué situar un relato fantástico: el del entrerriano Pedro Damián que muere dos veces, en la batalla, combatiendo heroicamente, y en su cama de anciano, unos cuarenta años más tarde. El argumento teológico-alegórico del cuento deriva de Dante y de un tal Pier Damián, personaje evocado en el "Paradiso". Pero las circunstancias precisas vienen de la tradición criolla rioplatense. En el cuento, mi papel es mínimo: sirvo de enlace entre Borges y un coronel Dionisio Tabares. Escribo una carta de presentación para que aquél pueda hablar con éste, y así investigar el misterio de la doble muerte.

Al margen de su estupendo valor literario, siempre me preocupó el cuento por la inclusión de mi nombre en él. Al principio, pensé que se trataba de una broma amistosa; luego pensé que Borges había usado mi nombre porque sabía que yo había nacido en Cerro Largo y necesitaba, por razones de verosimilitud, un nombre de aquellos pagos. Después pensé que era una forma de agradecer una atmósfera gauchesca que tal vez yo le transmitía sin saberlo. En el cuento, Borges afirma que los uruguayos somos más simples y elementales que los argentinos. Tal vez, yo le confirmaba ese juicio (o prejuicio). Somos (cree él) más gauchos.

Un día me puse a conjeturar sobre la fecha de 1942 en que Borges declara haber conocido a Pedro Damián. De repente recordé que tanto la biografía de Gálvez sobre Saravia como la de mi tío Pepe, habían salido aquel año. Descubrí (creí descubrir) que en su cuento, Borges había usado una vez más el recurso del desplazamiento: insertar mi nombre en una pesquisa imaginaria iniciada en 1942 era aludir sin mencionar los dos libros de 1942, uno de los cuales había sido escrito por un Monegal. Me quedé contento de mi deducción, como si los manes de Auguste Dupin y Jacques Lacan me hubiesen inspirado. Por un último escrúpulo erudito, y antes de revelar al mundo mi conjetura, hablé con Borges del asunto.

Esta conversación es reciente y ocurrió en Nueva York a principios de octubre de 1982, en un largo intervalo matutino en que Borges descansaba de múltiples apariciones en conferencias, recitales, banquetes y otras ordalías públicas. Nos quedamos las horas charlando en el elegante departamento que había puesto la Universidad de Nueva York a su disposición, protegidos por la presencia casi invisible de María Kodama. En medio de una charla que iba y venía sin plan alguno, le pregunté a Borges si conocía las biografías de Saravia escritas por Gálvez y mi tío Pepe. Me dijo que no las había leído y que ni siquiera sabía que yo tuviera un tío Pepe. Me dijo que había conocido a mi otro tío, Cacho Monegal, poeta modernista y (dos veces) diputado del Partido Blanco.

Me quedé pasmado. A la sorpresa de oír que Borges había conocido personalmente a Cacho (qué intrincada la selva de relaciones del Río de la Plata), sucedió la sorpresa mayor de saber que no había leído ninguna de las biografías más conocidas de Saravia. "Y de dónde sacó la información tan precisa sobre el caudillo y sobre Masoller", no tuve más remedio que preguntarle. "Me lo contó mi tío Luis Melián Lafinur, que era uruguayo", fue la tersa respuesta.

Creo que hay aquí una lección para todo biógrafo. Las fuentes escritas que nos preocupaban tanto, por impecables que parezcan al investigador, no bastan. En la memoria del joven Borges (como en la de mi tío Pepe cuando era niño, y hasta en la mía) la imagen de Aparicio Saravia, cargando a caballo en su poncho blanco contra las tropas del gobierno colorado, había sido formada por la tradición oral: apenas una imagen que le transmitió su tío Melián Lafinur sirvió para coagular el mito y hacerlo reaparecer, tantos años después, como centro de un relato de muertes, heroísmos y cobardías. El cuento de Borges, resume así, mejor que los otros textos, la verdad y mentira de nuestras guerras gauchas. Por encima de las epopeyas de Sarmiento y Hernández, de Gálvez y hasta de mi tío Pepe, queda la magnífica ambigüedad de su texto.

El erudito tenaz que hay en mí quiere poner un *footnote* aquí. Tal vez la fecha de 1942 tenga para Borges una significación privada que es irre recuperable. Tal vez sea sólo reflejo del hecho que en 1942, las principales librerías de Buenos Aires mostraban en sus vidrieras el libro de Gálvez, con la elocuente fotografía del caudillo blanco, el águila que habría de morir en Masoller atravesado por una lluvia colorada de balas. ¿Cómo probar que Borges (que en aquella época todavía veía y era asiduo visitante de las librerías de la Calle Florida) no se detuvo siquiera un momento para mirar esa tapa y ese libro? Pero también:

¿cómo probar que se detuvo? Y de todos modos: ¿a qué santo querer probar algo?

Basta que el relato oral de su tío Melián Lafinur haya desencadenado la serie de imágenes que culminarían en "La otra muerte", como los relatos orales, los dibujos y las pinturas de mi tío Pepe desencadenaron en mí las imágenes que ahora he traído a estas páginas.

1. EN LOS MISMOS cursos de preparatorios volvía a encontrarme con Carlos Maggi y Maneco Flores, que fueron mis condiscípulos en el Lycée Français de 1933. Maggi y Maneco eran una pareja brillante, alegre, y muy enterada de todo el mundo literario. Yo los veía y oía opinar y me sentía estimulado y no era capaz de imaginarme emulándolos siquiera. Sabía que andaban por sacar una revista literaria cuyo título era *Apex*. La revista estaba impresa en papel de envolver fideos y recogía colaboraciones de gente muy joven a excepción de Juan Carlos Onetti. Para Maneco y Maggi, éste ya se había convertido en maestro. Yo los veía con su revista y sus anécdotas de Onetti, y aunque tuvieron la gentileza de invitarme a colaborar, no tuve coraje. La timidez me vedaba toda ficción, la crítica que sentía fuertemente, me parecía trivial cuando yo trataba de convertirla en palabras. Así que me hice el avestruz y dejé pasar la oportunidad.

Pero seguía fascinado el desarrollo del grupo. Se solían reunir tarde en la noche en el Café Metro de la Plaza Libertad. Era un café de aquellos a la española, cavernoso, con espejos oscuros y una atmósfera de cigarrillos exhaustos y ceniza en las solapas. Creo que fui un par de veces para mirar a Onetti de lejos. Yo no fui nunca fanático del café,

*Sabido que la ambulancia llegaría a buscarlos de un momento a otro, Emir insistió en dictar estas líneas anticipando un texto más extenso que desarrollaría con menos urgencia a su regreso en New Haven. Creo que no hubo un "segundo" Onetti. Pensaba incluirlo en *El taller de Saturno*, el segundo tomo de sus *Memorias*, dedicado a evocar el universo de Marcha. En una entrevista que concedió en Montevideo (Ruben Cotelo = *Jaque*, Montevideo, 7-11-85), Emir le manifestó su vivo deseo de que se publicara en Montevideo ese volumen que atendía "no estrictamente a las cuestiones literarias, que traté en *Literatura uruguaya del medio siglo* (1966) sino en las personas y figuras de Quijano y Real de Azúa, de Martínez Moreno, de Alsina, de Benedetti, y de todos los extranjeros que haciendo yo la página literaria pasaron entonces por Montevideo, como Bergamín, Camus, Juan Ramón Jiménez, Borges, Neruda, Barea". Atendiendo, de alguna manera a ese deseo, aquí se publica. (L.B. de Behar.)

De *Homenaje a Emir Rodríguez Monegal*. Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura, 1987, pp. 143-144.

además me gustaba volver a casa antes de medianoche, para asegurarme un par de horas de buena lectura. Tampoco bebía, o casi no bebía, de modo que la idea de quedarme charlando hasta la madrugada, me parecía una pérdida de tiempo.

Esto no impedía que como la luciérnaga, me muriese de ganas de acercarme a aquella luz sombría que emanaba de Onetti.

Por esa época, descubrí que Alsina conocía a Onetti y así se formó otro eslabón que casi sin querer, se iba tejiendo a mi alrededor. Aunque a la distancia, y en forma vicaria empezaba a sentir que me acercaba al cogollito de la vida literaria montevideana. Anécdotas de Onetti completaban la leyenda. Parece que se quedaba hasta la madrugada en el café y que al cierre se iba a una amueblada con algunas de las muchachas que no tenían cliente. Caridad bien entendida. Mucho más tarde, en *Dejemos hablar al viento*, encontraría confirmación escrita de este episodio como la historia de las mellizas.

2. Un día de 1943 el encargado de la sección literaria de *Marcha*, Danilo Trelles, que era cineasta, me invitó a colaborar con reseñas bibliográficas. La avestruz dijo que no. Pero al fin fue persuadida a sacar la cabeza al aire. Escribí varias. La más importante tal vez, sobre la tercera novela de Onetti *Para esta noche*. Cuando la escribí, no sabía en qué avispero me metía. Mi punto de vista era estrictamente literario. Había leído *El pozo* (1939) y *Tierra de nadie* (1941) y hasta conocía fragmentos de novelas inconclusas o descartadas por Onetti. Me puse a analizar no el libro mismo sino sus técnicas de representación de la realidad. Me interesaba en particular la insistencia en aislar un objeto —la mano del protagonista, por ejemplo— y convertirla en expresión de un todo. Hoy hablaría de metonimia. Entonces hablé de Faulkner porque usaba ese procedimiento. Yo sabía que Onetti era un gran admirador del narrador sureño. Es más: el primer Faulkner que leí, *Santuario*, fue en la versión cubana de Lino Novás Calvo que había publicado Espasa-Calpe en Madrid en una colección de Hechos Sociales (1934). En ese contexto, la delirante novela gótica de Faulkner parecía un documento real sobre la venta clandestina de licores en el sur de los Estados Unidos. Había un solo ejemplar del libro en Montevideo y estaba en la Biblioteca del Centro de Choferes. Gracias a Roberto Ares Pons, que tenía algún contacto con el gremio, conseguí el libro que Onetti no se cansaba de elogiar.

Mi crónica bibliográfica llamó la atención en el pequeño charco montevideano porque no era frecuente que los autores nacionales fuesen analizados literariamente, y menos en sus recursos formales. Esto quedaba para la estilística. La reacción de Onetti fue muy curiosa y me llegó a través de una larga carta de Alsina que desde Buenos Aires me

comunicaba la curiosidad de saber quién era ese pedante. Parece que le preguntó a Carlos Martínez Moreno, encargado de la sección Teatros de *Marcha* y que Carlitos le contestó: "Es un joven efebo, amigo de Alsina". Entonces, yo tenía veintidós años. Me vestía generalmente con traje gris acero. Me creía horrible. No me aguantaba en el espejo. Hubiera querido parecerme a Leslie Howard en *Pygmalion*, y lo que veía reflejado era una versión acriollada del *Latin Lover*, un Valentino de suburbio.

Onetti se quedó con la última palabra. Le dijo a Carlitos Martínez: "Bueno, ahora me voy a leer unas páginas de Faulkner así puedo seguir escribiendo". De esta manera carnavalizó mis opiniones.

3. Una de las consecuencias más felices de la reseña sobre Onetti, fue que una tarde, Martínez Moreno me dijo que Onetti estaba en Montevideo y que quería conocerme. Me armé de valor y con Carlitos fuimos hasta el viejo Tupí-Nambá hasta la Plaza Independencia y allí estaba el gran hombre. Casi en seguida y sin mucho preliminar nos dijo: "Ustedes son unos relojeros suizos". Traducción: Su literatura era vida; nuestra crítica, un artificio. Hubo una pausa. Yo me animé a indicarle que él no andaba muy lejos del relojito. Un hombre que conocía a fondo a Dostoievski, a Céline, a Faulkner, no era un *naïf*, expendedor de entrañas. Onetti no dijo nada pero tampoco dejó caer la máscara de Juntacadáveres. Nos despedimos amablemente porque sabíamos que aquella reunión había sido una charada. Así fue que conocí mi primer Onetti.

EL MAESTRO DE LA BELLE ÉPOQUE*

EN EL DORADO crepúsculo de la *Belle Époque* —damas de enormes sombreros emplumados y ceñidísimos vestidos, caballeros de guantes y pecheras immaculadas, de bastones, galeras y polainas—, la palabra de José Enrique Rodó, difundida desde *Ariel* (1900), aportó a todo el mundo hispánico el mensaje que estaba esperando. El pequeño libro, que marca el comienzo de un magisterio americano, que se difunde y multiplica por todo el continente y aun por España, va a expresar el anhelo común de la élite intelectual de habla española. El hermoso discurso de Próspero (máscara transparente que asume Rodó) enseña las grandes verdades: esperanza renovada en la juventud, necesidad de integrar armoniosamente la propia personalidad, conciliación superior de la ética y la estética. Pero es también un discurso polémico, y hasta político.

Porque allí Rodó se atreve a indicar otros rumbos a la juventud que los de la meditación desinteresada. También pasea su mirada sobre esa hora caótica de América, ve el poderío de Estados Unidos (representantes, para él, del predominio anglosajón) y ve la desunión crónica de la América Latina; asiste a la creciente vulgarización de la vida democrática en nuestros países, descubre los males del mercantilismo como doctrina económica e impuesta desde fuera a estas tierras. Por todo ello, el joven maestro sufre. Como a los españoles del 98, con quienes tiene tanto en común, a Rodó le duele su patria americana, la Magna Patria que canta en una de sus más conocidas páginas.

Este pensador exquisito, educado en una imagen de Grecia que inventaron Taine y Renan en la Francia burguesa del siglo diecinueve; este sincero demócrata que teme a Calibán y no quiere renunciar a los privilegios arielistas de la élite; este visionario que sueña despierto con una América armoniosa, aparece conmovido profundamente por la

*Al referirse a la muerte de J.E. Rodó, Emir consideraba que la fecha —el 1º de mayo de 1917— resultaba al cabo simbólica. El 1º de mayo de 1986 se realizaba en la American Society de Nueva York, el homenaje que dio origen a esta publicación. Ahora el símbolo cobra un sentido más. (L.B. de Behar.)

De *Homenaje a Emir Rodríguez Monegal*. Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura, 1987, pp. 147-149.

realidad americana. Pero aun en medio del sufrimiento y la angustia, prefiere colocar el punto de mira más alto y más lejos.

En vez de ofrecer (como tantos otros escritores, antes y después de *Ariel*) una panacea para los problemas inmediatos del continente, señala lo que hay que salvar siempre: un alto sentido del ideal, una esperanza en la vida futura de estos pueblos, un espíritu de armonía y conciliación. Las profundas raíces hispánicas y latinas de Rodó fueron hondamente conmovidas por la guerra hispano-estadounidense de 1898. Pero como era un escritor que medía sus palabras (conocía el valor de cada una de ellas), quiso expresar su emoción en una forma clásica:

Habría que decir todo esto: habría que decir todo esto, bien profundamente, con mucha verdad, sin ningún odio, con la frialdad de un Tácito.

Éstas son las palabras con que confía su proyecto a Víctor Pérez Petit, amigo y futuro biógrafo, en las vísperas de *Ariel*. Por eso, su hermoso discurso apenas si contiene un par de alusiones a la contienda entre España y Estados Unidos por la posesión de Cuba, y prefiere centrar su crítica a la poderosa nación del Norte en otros aspectos. Por eso va a utilizar el símbolo de *Ariel* para proclamar contra los anglosajones una visión esencial del triunfo del espíritu sobre la materia, del genio del aire sobre el oscuro Calibán.

El discurso fue leído y admirado, aplaudido y copiado, reproducido en sus propias palabras o en pálidos facsímiles que intentaban competir con un estilo cuyo secreto reside en lo más hondo de la personalidad de tímido de Rodó. La palabra de *Ariel* se convirtió en evangelio. La élite intelectual de América hispánica encontró en esa palabra una justificación para su vida de hermosos ideales, para el sueño de una Grecia rediviva, para su ejercicio, un poco abstracto, de la democracia parlamentaria, para la imitación imposible de Europa.

Pocos de sus primeros lectores siguieron leyendo a Rodó después de *Ariel*. Él mismo solía quejarse pudorosamente a sus íntimos de que su obra más ambiciosa, *Motivos de Proteo* (1909), apenas si había sido abierta y hojeada. Con resabios pedagógicos solía detener a alguno que lo felicitaba por dicho libro, y lo interrogaba sobre tal o cual pasaje. Pocos pasaban el examen, y la convicción de Rodó de ser mal leído se acentuaba. Si *Ariel* había corrido como fuego sobre el mundo de habla española, el destino de *Motivos de Proteo* —esa larga, vacilante, recurrente meditación sobre las metamorfosis de la personalidad— fue más sedentario: fue el destino de los libros que se compran para ostentarlos en la biblioteca privada, que se suelen dejar (semiabiertos) sobre las mesas de trabajo, que se citan a menudo pero se leen poco, o nada. *El mira-*

dor de Próspero (grueso volumen de estudios misceláneos de 1913), que recogía trabajos medulares sobre América, sobre el trabajo obrero, sobre una esperanza religiosa soterrada pero muy real, apenas si fue comentado. La *Belle Époque* estaba conforme con *Ariel* y no quería seguir a Rodó en sus posteriores iluminaciones. En tanto que se continuaba explorando, agónica, existencialmente, las contradicciones de la personalidad para encontrar la fórmula de una secreta armonía ("Reformarse es vivir"), sus lectores aplaudían pero no trataban de llevar a la práctica sus enseñanzas: seguían tomando el sol en hermosos jardines (una sombrilla protectora, un libro, tal vez *Ariel*, cómodamente sostenido por una mano ociosa); seguían acudiendo a importantes reuniones y asumiendo graves decisiones económicas que comprometían el destino de América en una ruta que no era precisamente la aconsejada por el idealista de *Ariel*.

La paradoja es obvia: *Ariel* fue para Rodó sólo un punto de partida. El punto exacto en que comienza su meditación americana en voz alta, un aclararse las ideas sobre los propósitos esenciales de América antes de iniciar la marcha. El joven de veintinueve años (había nacido en 1871) está en 1900 al borde de la acción. Esa marcha que allí inicia significaría para él sacrificios personales, la lucha parlamentaria, la actividad política desde las trincheras de un diario, el desaire de los poderosos. En vez de los renovados viajes a Europa de sus lectores, los viajes cotidianos a la redacción del periódico; en vez de los veraneos en las hermosas quintas de los alrededores de Montevideo, la redacción (lentísima, sacrificada, galeótica) de *Motivos de Proteo*; en vez de la literatura como entretenimiento y somnífero distinguido, la lucidez del que advierte que el mundo, su mundo, corre vertiginosamente hacia la destrucción.

Porque la otra, paradoja detrás de la imagen embellecida por el tiempo de aquella hora feliz y dorada es que toda la *Belle Époque* estaba al borde del colapso. La guerra de 1914 enfrentaría brutalmente a Europa con la conciencia de que las civilizaciones también son mortales (como diría más tarde Paul Valéry), que la Paz Europea había concluido con el pistoletazo de Sarajevo, que la sangre propia también tiende a derramarse y empapar suelo propio. Durante cuatro años, esa Francia que Rodó y los latinoamericanos tanto amaban, habría de convertirse en tierra de nadie, en hediondo cementerio. En 1914 se entierra la *Belle Époque* en Europa. En América Latina dura un poco más. Pero Rodó fue de los primeros en descubrir la sentencia de muerte escrita en todas las paredes del mundo occidental.

Sus lectores, no. Sus lectores siguieron repitiendo frases de *Ariel* (muchas veces fuera de contexto y sólo como fórmulas incantatorias),

siguieron haciéndose en aquella hermosa, entonada, noble prosa. Pero Rodó sí había visto y entendido. Él, que siempre creyó que era misión del maestro predicar el entusiasmo —la pluma blanca del pájaro negro es lo único que se ve en el cielo, como dijo en famosa metáfora—; que siempre practicó un estoicismo de la voluntad (*La pampa de granito*), sintió entonces flaquear varias veces su fuerza, gritó y lloró en alguna página íntima y secreta, dejó traslucir en los *Nuevos motivos de Proteo* (que no llegaría a publicar), esas crisis y perplejidades de su alma.

El destino fue piadoso con él. Le permitió un último viaje a la anhelada Europa, cuando todavía no se había derrumbado todo, lo dejó recorrer por algunos meses, a partir del 1º de agosto de 1916, aquellas tierras con las que había soñado de niño, lo llevó de la mano (en un lento proceso de enfermedad, aniquilamiento gradual, muerte por nefritis), hasta su tumba de Palermo. Era el 1º de mayo de 1917. La fecha también resulta al cabo simbólica. Porque Rodó muere en el día elegido para celebrar universalmente el movimiento obrero: ese día que marca la iniciación de un nuevo calendario. El mundo burgués, el mundo de la cultura de élite, al que había pertenecido Rodó será suplantado a partir de la Primera Guerra Mundial por un mundo de revoluciones sociales, un mundo del despertar de los grandes continentes adormecidos por el colonialismo económico, como América Latina, o profundamente dormidos, como Asia, África, Oceanía. Por eso parece poéticamente justo que Rodó haya muerto en 1º de mayo. Él vio venir la gran marea obrera, él descubrió en el Montevideo finisecular que empezaba a examinar en los cafés y en los incipientes sindicatos los programas sociales traídos por inmigrantes italianos, él pudo ver las primeras huelgas, las primeras reivindicaciones proletarias, llegó a discutir en el Parlamento uruguayo las primeras reducciones de la jornada de trabajo. Vio el estallido de la Revolución Mexicana. Pero murió poco antes de iniciarse la Rusa. Murió antes de que Lenin fuera algo más que un agitador expatriado. Murió antes de que empezara realmente el siglo veinte.

LITERATURA URUGUAYA DEL MEDIO SIGLO (Fragmento)

UNA NUEVA GENERACIÓN

NO ES NECESARIO ser fanático del método generacional para aplicarlo en este caso. El examen de la realidad nacional revela muy claramente la emergencia de un grupo hacia 1945. Ese grupo tiene indudable gravitación, casi de inmediato, y continúa teniéndola hasta hoy en que ya hace por lo menos cinco o seis años que está presionando con toda su fuerza un nuevo grupo. Si el hecho es evidente a la observación más superficial, también lo es a una observación predominantemente literaria como la que motiva este libro y que a partir de este momento se centra naturalmente en la generación literaria. Algunos estudiosos se han dedicado a determinar aspectos de esa generación literaria. Hay coincidencia en casi todos con respecto a lo que puede llamarse fecha de iniciación del grupo. Esa fecha es 1940, es decir a sólo medio año de la fundación de *Marcha*. Tal fecha básica —que marca el comienzo del período de gestación del grupo, es decir: el momento en que irrumpe en la vida literaria y comienza a polemizar con la generación anterior para hacerse sitio— fue indicada ya en un artículo de 1952 sobre *La nueva literatura nacional* (*Marcha*, diciembre 26), fue adoptada también por Carlos Real de Azúa, *Un siglo y medio de cultura uruguaya*, relatorio para los cursos internacionales de verano (Montevideo, 1958), por Ángel Rama (*Testimonio, confesión y enjuiciamiento de 20 años de historia literaria y de nueva literatura uruguaya*, artículo que publicó *Marcha* en julio 3 de 1959) y por Mario Benedetti en un trabajo (finalmente titulado *La literatura uruguaya cambia de voz*) que empezó a publicarse oralmente en enero de 1962 y alcanzó su versión definitiva en el libro *Literatura uruguaya siglo XX* (Montevideo, 1963) de su autor.

El punto de partida coincide por otra parte con el apuntado por historiadores de literaturas vecinas, como la chilena o la argentina, o por recopiladores de la historia de la Literatura Hispanoamericana,

como Enrique Anderson Imbert en su célebre tratado (que empieza a publicarse en 1954 y ya anda por la quinta edición de 1965). Esa fecha inicial también coincide con los cálculos de Ortega y Gasset, divulgados y ordenados por su discípulo Julián Marías en un libro, *El método histórico de las generaciones* (Madrid, 1949), que ha servido de base a todos. En la serie de generaciones que traza el maestro español hay una cuyo ciclo de gestación empieza precisamente en 1940. Aunque no hay un paralelismo muy estrecho entre las generaciones europeas del siglo pasado y las de América hispánica, en este siglo la distancia ha empezado a acortarse, lo que justifica la utilización (con ciertas caute- las, es claro) de los análisis de Ortega y Marías.

Si hay un acuerdo casi total en cuanto a la fecha de iniciación, ese año de 1940, en que *Marcha* tiene seis meses, no hay acuerdo sin embargo en cuanto al nombre que corresponde a la generación. En uno de los primeros estudios que hice la bauticé de Generación del 45 y el nombre ha sido repetido. Ha quedado ya incorporado al repertorio de lugares comunes de la terminología literaria nacional aunque ha encontrado opositores enconados que nunca pueden mencionar esa generación sin poner comillas. Se ha propuesto llamarla Generación del 40 (por la fecha de iniciación) o Generación del 50 (cuando ya estaban muy activos todos sus integrantes). De hecho el asunto resulta trivial, y de ponerse algunos muy cejijuntos o coléricos puede resultar cómico. El nombre de una generación no depende nunca de un cálculo matemático exacto. Así, por ejemplo, la generación española de 1898, tiene como fecha inicial 1895 y como fecha central del período de gestión, 1902. Lo mismo exactamente pasa con la generación uruguaya del 900 que es estricta coetánea de la española. Pero resultaría muy pedante cambiar nombres que se han impuesto. Por otra parte, si lo que se busca es la precisión tampoco habría que llamarla Generación del 40 o del 50, sino Generación del 47, por ser ésta la fecha central del período de gestación. Estos cálculos tan simples muestran, creo, la inutilidad de discutir más el nombre. La Generación del 45 es la Generación del 45 hace ya mucho tiempo.

La fecha misma tiene una significación muy especial. Ese año marca el final de la Segunda Guerra Mundial, el comienzo de la Guerra Fría y la entrada (primero subrepticia, luego cada vez más visiblemente) del hombre en la era atómica. En la cuenca del Plata algunos de estos hechos habrán de tardar un poco en ser evidentes y se verán en cambio crecidos y deformados otros tal vez menos importantes. Se inicia en 1945 una rivalidad muy explícita aunque encerrada en el terreno económico más que en el político, entre el viejo imperialismo británico y el más reciente norteamericano. Muy cerca del Uruguay, Perón está ya en el poder e inau-

gura una gritada política antiyanqui que tiene curiosos avatares; esa política habrá de arrastrar a nuestro país a posiciones antagónicas, muchas veces de escaso sentido. En el terreno económico el Uruguay pasa por un falso período de prosperidad por lo que se ha ganado y acumulado sin mayores posibilidades de gasto durante la guerra. La subsiguiente contienda de Corea habrá de extender una moratoria a esa falaz prosperidad que la milagrosa recuperación europea y la revolución industrial del automatismo contribuirá en pocos lustros a convertir en ceniza. Pero en 1945, el Uruguay parece haber salido ya del oscuro período de Terra, ha restablecido el respeto exterior por las instituciones, el gobierno colorado se alinea en el bando de las democracias vencedoras, tiene créditos en el extranjero y está a punto de ser dirigido por un elenco político más joven que el de los hombres que empezaron la guerra y restauraron la normalidad en 1942. Los nuevos líderes son hombres de la Generación del 32 (o Generación del Centenario de 1830, como se les ha llamado) para quienes este año de 1945 marca el punto casi central de su período de gestión, es decir, de dominio.

Como los poderes públicos disponen de dinero, hasta sobra para la cultura. La generación anterior aprovecha esa prosperidad para fomentar una alegre connivencia con el oficialismo colorado: se gestionan apoyos a instituciones como la AUDE (Asociación Uruguaya de Escritores); se busca aumentar los premios estímulo del Ministerio de Instrucción Pública; se prepara la creación de la Facultad de Humanidades (1946) y la fundación de la Comedia Nacional (1947). Desde la Biblioteca Nacional (dirigida a partir de 1948 por un escritor vinculado a la nueva generación aunque algo mayor) se fomenta discretamente el libro nacional por medio de compras que constituyen homeopáticas contribuciones. Casi todas estas iniciativas y realizaciones tienen su origen en hombres de la generación anterior (como Justino Zavala Muniz, creador de la Comedia Nacional) o aun más viejos (como Vaz Ferreira, inspirador y orientador de la Facultad de Humanidades).

También este año de 1945 es central para los escritores de la nueva generación. Onetti tiene ya, a los treinta y seis años, tres libros en su haber: *El pozo*, novela corta de 1939; *Tierra de nadie*, novela de 1941; *Para esta noche*, novela de 1943, además de algunos cuentos importantes y novelas inéditas o fragmentarias. Ya se han revelado hace algún tiempo los adelantados líricos: Liber Falco y Juan Cunha y hasta algunos escritores muy precoces (como José Pedro Díaz y su mujer Amanda Berenguer). De 1943 es el primer libro de Carlos Real de Azúa: *España de cerca y de lejos*, tan importante para fijar una posición personal y hasta confesional. En 1944, Carlos Martínez Moreno gana su

primer concurso de cuentos, organizado por *Mundo Uruguayo* con *La otra mitad*, título que reaparece en su bibliografía pero para identificar una novela que está muy lejos del relato original. El año de 1945 tiene algunos libros fundamentales como *Historia de la República Oriental del Uruguay*, que publica Juan E. Pivel Devoto, con su esposa, la profesora Alcira Ranieri; Arturo Ardao entrega entonces el primer volumen de un estudio de las ideas en este país, que titula *Filosofía preuniversitaria en el Uruguay*. En poesía, Clara Silva (una reservista de la generación anterior o una adelantada de ésta, según es posible definirla doblemente) se revela con un libro de versos, *La cabellera oscura*, que prologa Guillermo de Torre. Dos escritores importantes de la generación publican sus primeros libros: *La víspera indeleble*, que muestra un Mario Benedetti todavía despistado, y *La suplicante*, que presenta una Idea Vilariño llena de pasión por la vida.

En el semanario *Marcha* hace ya un tiempo que colabora como crítico teatral Carlos Martínez Moreno; Homero Alsina Thevenet y más tarde Hugo R. Alfaro se encargarán entonces de la página cinematográfica; Mauricio R. Muller hará la crítica de música y escribirá sobre otros temas; yo me hago cargo de la página literaria (en la que colaboraba desde 1943) también en ese año de 1945. Se forma así un equipo que desde la importante tribuna que ya entonces era *Marcha*, certifica una actitud generacional y los fundamentos de una estimativa. De aquí nace un estilo que generalmente ha sido caricaturizado por sus rasgos más exteriores, como el uso de paréntesis o la predilección por la lucidez expositiva pero que tiene elementos más importantes. Toda una escuela de periodismo literario encuentra aquí sus orígenes. Ese equipo, al que se incorporan en distintos momentos Mario Benedetti, José Enrique Etcheverry, Carlos Ramela, Sarandy Cabrera, Carlos María Gutiérrez y Mario Trajtenberg (estos dos, notoriamente más jóvenes), o incluso gente que a primera vista parece venir de otros campos como Carlos Maggi, Manuel Flores Mora, Ángel Rama y Arturo Sergio Visca, tiene a pesar de mucha discrepancia de detalle y hasta de algún fervor polémico que no cesa, importantes coordenadas comunes. Buena parte de esto ocurre hacia 1945.

Una de las características más notorias del equipo que irrumpe en *Marcha* hacia 1945 es la comunidad intelectual. Aunque hay grandes diferencias de estilo vital, y hay notorias diferencias de intereses y hasta especializaciones —por ejemplo, Alsina Thevenet parece sobre todo un fanático del cine como hecho cultural válido por sí mismo, en tanto que Martínez Moreno, más allá de la crónica teatral está muy abierto al hecho político— hay un sentido comunitario en la tarea periodística de este primer grupo de la Generación del 45, un respeto por la obra

crítica objetiva, una desconfianza de los presupuestos emocionales de la creación, una reserva frente a las palabras y los sentimientos mayúsculos, una reticencia a creerse escritores. Se usa mucho entonces la palabra cronista para definir los límites de una actividad voluntariamente asumida en el nivel periodístico y sin falsos oropeles. Como pasa con toda palabra, el abuso la convierte en manera y hoy hasta los más orgullosos se autodefinen de cronistas. En uno de los primeros ataques a este equipo, publicado naturalmente en *Marcha*, Carlos Maggi, que era amigo de algunos sentó una discrepancia que tenía poca base crítica pero que revelaba sobre todo una gran tensión afectiva. Su crónica, "Bueno, yo les dije", uniformaba actitudes que reconocían divergencias, pasaba por alto el aspecto emocional de las posiciones que atacaba, y convertía en caricatura para consumo público una posición que tenía su sentido. Se pusieron entonces en circulación, y como motivo de unas réplicas que de inmediato escribieron los atacados (las peores réplicas fueron orales), dos epítetos que intentaban definir opuestas actitudes literarias, y tal vez vitales; lúcidos (el equipo de *Marcha*) y entrañavivistas. Hubo otros nombres menos hermosos que ha registrado el folklore local y que hasta han llegado a la letra de molde. A la distancia (la nota de Maggi es de junio 25, 1948; las respuestas de Alsina y Rodríguez Monegal de julio 2) esta polémica y otras de aún más rebajada calidad, parecen meramente confusas. Ni los lúcidos eran tan lúcidos como se ve ahora por las obras entrañables que han escrito desde entonces, ni los entrañavivistas eran tan poco intelectuales, como documentan sus producciones. Era una disputa de familia que tenía sentido, si lo tenía, en el plano de un distinto ejercicio del rigor literario, pero que revela otra cosa: una lucha estratégica de posiciones por el dominio de la única tribuna realmente importante en aquel momento, o para decirlo con las palabras tradicionales del análisis generacional, una lucha por la jefatura.

Porque una de las cosas que se vio bien claro desde los comienzos de esta generación es que la comunidad de planteos no llevaba para nada a la comunidad de soluciones. De ahí el tono tan violento y alacrancesco de la polémica intergeneracional: polémica que empieza por discutir la existencia de la generación, pasa a discutir algún grupo particular, polemiza sobre los maestros vivos (Borges, Jiménez, Bergamín, Neruda) o por los maestros muertos (Rodó, sobre todo), reparte diatribas y elogios, y todavía hoy demuestra que hay fuego en las cenizas. El punto culminante de la polémica no estaba, sin embargo, en una oposición estética sino en la jefatura de la página de *Marcha*. Un jefe casi indiscutido pudo haber sido Onetti, que creó la sección y que contaba con la adhesión temprana de gente tan distinta como Maggi y

Alsina, Martínez Moreno y Flores Mora. Pero Onetti se va a Buenos Aires poco después de fundada *Marcha* y queda como figura, que, hasta hoy, es respetada y aplaudida por hombres de los más diversos bandos, colores políticos y tendencias literarias. Desde el momento que la página literaria de *Marcha* queda en manos de ese equipo que fue llamado de los lúcidos, es decir: desde ese año crucial de 1945, las polémicas se suceden por los motivos más triviales y abarcan no sólo lo que la letra de imprenta soporta sino muchas furibundas llamadas telefónicas, cartas reales o imaginarias, encuentros sumamente tensos en el claustro de la Biblioteca Nacional, explicaciones airadas en el Café Sportman, y hasta en algunos centros de reunión. Todo esto es materia de la crónica menuda que escapa al tema de este libro. Acá basta decir que la página literaria de *Marcha* fue la arena donde se debatió la jefatura de la generación. El que haya permanecido, con dos breves interrupciones, en manos de la misma persona desde 1945 hasta fines de 1957 indica algo que no se ha subrayado todavía: la vinculación de esa página con un movimiento generacional y con un equipo que simultáneamente trabajaba en esa y en otras páginas del semanario: el equipo de las secciones de arte.

Otra consideración que debe volver a hacerse, aunque ya ha sido indicada en otro contexto: había una diferencia generacional entre ese equipo y la dirección de *Marcha*. En 1945, Quijano tenía cuarenta y cinco años en tanto que todos los redactores de la sección de arte tenían menos de treinta años y el director de la página literaria tenía sólo veinticuatro. Esa diferencia de edad marcaba también una diferencia de cultura. Quijano se había formado en un Uruguay con resabios literarios de la *Belle Époque*, un Uruguay arielista y afrancesado. Es cierto que su viaje a Francia en los años veinte y su especialización económica le permitieron dar el salto que muchos en el país no lograron dar, pero literalmente quedó enquistado en una visión hostil o indiferente y hasta impaciente con respecto a la renovación experimental de los ismos, a la novela y el teatro de vanguardia de los *twenties*. Todavía resuenan en mi cabeza las palabras con que solía saludarme en 1945: nada de Proust, de Joyce ni de Huxley. Su actitud no traducían un fervor hispanoamericanista porque yo escribía ya sobre Onetti o sobre Borges o sobre Martínez Moreno o sobre Pedro Henríquez Ureña, sino revelaba un desinterés por la literatura más experimental de este siglo. La prosa periodística de Quijano (que es excelente como vehículo de sus ideas y de gran vigor estilístico) pertenece sin embargo a una forma de transición entre la oratoria arielista y la más nueva. También su actitud hacia la cultura anglosajona marcaba la diferencia insalvable de edades: aunque Quijano puede leer libros técnicos en inglés, las obras

literarias le están vedadas. El nuevo equipo de *Marcha* reflejaba en 1945 las transformaciones estilísticas del período entre ambas guerras y la influencia cada día creciente de las letras anglosajonas: influencia que, por otra parte, se ejercía también en Europa, lo que demuestra que no tiene nada que ver con el colonialismo. El equipo nuevo había leído y hasta copiado a Borges y a Neruda, se había nutrido en la prosa exquisita de Proust y de Gide, había estudiado los experimentos de Joyce, de Kafka, de James y de Faulkner, había frecuentado a Valéry, a Rilke, a Vallejo, a Machado, a Lorca y a Eliot. En literatura uruguaya ya había instalado a Onetti en su papel de gran adelantado. Esta diferencia de hora literaria entre la dirección y el equipo de las páginas de arte fomentó el establecimiento de una curiosa rivalidad y a veces hasta de una lucha interna (a menudo sorda pero también pública) que revelaba ya en la mejor época la existencia de dos grupos generacionales y hasta de dos *Marchas*. Así, en la experiencia diaria, o semanal, esa lucha se traducían en ataques pintorescos que renovaban algunos lectores (no siempre analfabetos) y que la dirección publicaba sin mostrar antes a sus redactores y con algo que, subjetivamente, podría calificarse de fruición. De esta manera se ejercía un castigo de *la main gauche* que comprometía la seriedad del semanario a los ojos del lector. Con el tiempo, esta práctica suicida fue abandonada.

No se ha estudiado bastante este aspecto de una discrepancia que es, sin embargo, importantísima. Balances parciales y visiblemente implicados que han aparecido por ahí omiten este hecho. Es una lástima. La grandeza del semanario y la originalidad de Quijano como periodista y como director no dependen felizmente de piadosas tergiversaciones. Por el contrario, debe felicitarse a un hombre nacido en 1900 por haber tenido la imaginación y la audacia de rodearse siempre de gente más joven. Pero esa misma discrepancia en un plano cultural muy profundo ha tenido otras consecuencias: la más evidente es la separación gradual del equipo de 1945 de una dirección que iba envejeciendo sin cambiar sus postulados culturales. Los Idos de *Marcha* empiezan a llamarse Alsina Thevenet en 1953, Rodríguez Monegal en 1960; Carlos Martínez Moreno y Mario Benedetti son tal vez los dos nombres más importantes de estos últimos años. Conviene advertir, sin embargo, que esa discrepancia cultural y hasta personal con la dirección de *Marcha* casi nunca se extendió a la posición política del semanario. En este sentido sería fácil documentar que muchos de los Idos seguían presentando sus firmas para los numerosos manifiestos antiimperialistas o terceristas que ha continuado haciendo circular el semanario. En este sentido, dentro o fuera de *Marcha* ha seguido existiendo una comunidad general de posiciones.

Dada la posición estratégica que tuvo en esa época el semanario y su sección literaria, tal vez no sea inútil evocar lo que allí se dijo en un artículo de 1952 titulado "Un programa a posteriori". Se trazaban entonces varias líneas de conducta, se postulaba una exigencia crítica, idéntica para el producto nacional como para el extranjero, se subrayaba la importancia de la literatura considerada como literatura y no como instrumento, se insistía en la necesidad de rescatar el pasado nacional útil, de estar muy alerta con la literatura que se producía en toda la América hispánica, y de permanecer en contacto con las creaciones que el ancho mundo continuaba ofreciendo. El artículo estaba en contra del nacionalismo literario, en lo que éste tiene de limitación provinciana y resentida, de desahogo de la mediocridad. Con una perspectiva más amplia que en julio 4 de 1952, es posible advertir ahora que la sección literaria buscó desde sus comienzos reflejar la realidad hispanoamericana. No sólo se escribió sobre Borges, como fingen creer ciertos censores que saben bien lo que callan, sino que se escribió sobre los autores de la América hispánica y de España que estaban entonces vigentes. También se dedicó mucho espacio al estudio de la realidad cultural rioplatense y se publicó el primer estudio largo de conjunto sobre la nueva generación literaria argentina (1955-1956). Esa perspectiva americana iba acompañada de una curiosidad por reseñar y difundir la obra de los escritores más creadores del período al mismo tiempo que no se perdía de vista la realidad nacional, desde su pasado histórico que examinaron con toda autoridad Pivel Devoto, Ardao y Real de Azúa, para citar tres de los más constantes colaboradores, hasta su tradición literaria. Extensos trabajos sobre algunos clásicos (como Acevedo Díaz, Rodó, Julio Herrera y Reissig) fueron publicados por diferentes colaboradores. En el terreno de la literatura actual se empezó a trazar las coordenadas de la nueva literatura al tiempo que se examinaba la política literaria de la generación anterior, se denunciaba el oficialismo, se buscó explicación a la ausencia de una actividad editorial, se intentaba restaurar la crítica y fomentar la obra de otros grupos cercanos, o no, a la página. Buena parte de esta actividad estaba dirigida en contra de la generación anterior y no es casual que hacia la página literaria de *Marcha* dirigieran tanto tiempo sus fuegos los hombres de la AUDE. Para fomentar la actividad de los nuevos se organizaron concursos de cuentos (1946, que permitió la revelación de Luis Castelli, Manuel Flores Mora, María Inés Silva Vila), de poesía (1948, en que se revelaron José Enrique Etcheverry y Mario Benedetti), de ensayo (1952, con la revelación de Roberto Ares Pons, sobre todo). La fecha de este último concurso, sobre los Problemas de la Juventud Uruguaya también podría dar un mentís a quienes han creído que ciertas preocupaciones de

la generación más reciente fueron descubiertas por ellos casi una década después. Además se intentó, ya tempranamente, recopilar y ordenar la nueva literatura. Hay un primer balance en diciembre de 1952; una serie de cuatro largos artículos sobre la nueva poesía uruguaya en 1955; una antología con panorama crítico del cuento uruguayo en 1956. Ninguna otra publicación uruguaya pudo realizar y ni siquiera intentó realizar en ese mismo período un examen tan sostenido y abarcador de la realidad cultural del país, de la América hispánica y del vasto mundo. Esa tarea estaba coordinada con la que realizaban desde secciones como la cinematográfica, la teatral y musical, la Rosa de los Vientos, otros integrantes del equipo del 45. Fue la obra de unos cuantos y contó con muy buenos colaboradores. Sirvió para fundar una estimativa e imponer a una generación.

La tarea también se prolongó en otras dimensiones. A través de la clase llegó hasta los estudiantes; por medio de conferencias se vertió en un público más general; en las nuevas revistas que se fundan por entonces también se amplía la prédica. Así Carlos Martínez Moreno, Carlos Maggi, Manuel Flores Mora y Carlos Real de Azúa participan con Julio Bayce y con Hugo Balzo en la fundación de *Escritura* (1947), revista algo ecléctica que preside invisiblemente la sombra tutelar de Fernando Pereda; con Idea Vilariño y Manuel Arturo Claps, fundé en 1949 la revista *Número*, a la que se incorpora Sarandy Cabrera como director gráfico y más tarde Mario Benedetti, llegando a cinco el número de sus directores a partir de 1950. Otra publicación que prolonga la acción del equipo básico de *Marcha* es la revista cinematográfica *Film*, que funda Homero Alsina Thevenet en marzo de 1952 con el auspicio de Cine Universitario del Uruguay. Dura hasta marzo de 1955.

Con respecto a *Número* conviene decir ahora algo, sin perjuicio de lo que corresponda más adelante al reseñar las revistas del período en forma más detallada. Entre 1950 y 1955 (en que se publica el último *Número* de la primera época) el director de la página literaria de *Marcha* y el director responsable de *Número* son la misma persona. El equipo que colabora en ambas publicaciones es sustancialmente el mismo; el punto de vista general y la estimativa coinciden naturalmente, los temas se solapan más de una vez. Esto no ha sido señalado antes y hasta un estudioso serio como Carlos Real de Azúa (a pesar de haber colaborado entonces en ambas publicaciones) lo ha olvidado. Es importante sin embargo porque no se puede entender bien el alcance de *Marcha* o de *Número* si se las aísla artificialmente y se las estudia por separado. Es cierto que ambas publicaciones tienen características muy definidas y un muy distinto radio de acción, como corresponde a un semanario político y una revista trimestral de literatura. En tanto que

la página literaria de *Marcha* se ocupó entonces en divulgar ampliamente ciertos puntos de vista y difundir algunos valores entre un público más general y por lo tanto menos preparado, *Número* se especializó en estos mismos temas y los encaró con un mayor rigor científico. Se orientaba, naturalmente, a un público más fogueado. Cualquiera que se tome el trabajo de recorrer las dos publicaciones en el período indicado reconocerá sin esfuerzo el mismo sistema de valores y las mismas exigencias críticas y creadoras.

La labor de este equipo de *Marcha* que empieza a actuar hacia 1945 y que tiene tal vez su punto más intenso entre 1948 y 1958, permitió fundar una nueva estimativa y consolidó polémicamente por lo mismo el triunfo de la Generación de 1945. Ese triunfo fue increíblemente rápido en la captación del lector aunque resultó naturalmente lento en la conquista de las posiciones de poder. Para poder entender este doble aspecto del proceso generacional, hay que empezar por ampliar un poco la perspectiva y examinar el mundo cultural que había heredado la nueva generación.

EL ANQUILOSAMIENTO DE UNA CULTURA

Hacia 1900 ocurrió un hecho insólito en el Uruguay. Junto a escritores fomentados por el oficialismo aparecieron en esta latitud algunos escritores profesionales. La generación del Ateneo había producido figuras importantes que eran abogados, políticos y parlamentarios que, además, escribían. Los hombres del novecientos, en cambio, tenían un sentido más profesional de la actividad creadora y como tal la encararon centralmente. Eran poetas que, como Herrera y Reissig, prefirieron vivir a costa de su familia antes que ser poetas laureados de un régimen que repudiaban; narradores que, como Horacio Quiroga, se hundieron en la selva real de Misiones o en la metafórica del periodismo antes que depender vitalmente de ministros o diplomáticos; críticos que, como Rodó, aceptaron la nada glorificada labor periodística antes que tolerar la tutela intelectual de algún omnipotente de la hora; dramaturgos que, como Florencio Sánchez, se apoyaron siempre en su capacidad inventiva o en su éxito público para imponer un nombre. Esos cuatro escritores, tal vez los más originales de la generación que se revela a fines del siglo XIX, cuentan entre las eminencias de esta tierra de colinas. Pero lo que ahora importa subrayar no es su mérito (harto reconocido hasta por el oficialismo) sino su actitud literaria: esa postura de peleado inconformismo y de crítica, de independencia y libertad creadora. Si conoció algún desfallecimiento

en la historia menuda de estos hombres no la conoció en la línea general de su conducta, en lo que cabe llamar su política literaria.

Cada uno de ellos fue, en su peculiar estilo de vida, un rebelde. Esto que parece obvio si se contempla a Herrera y Reissig (sus posturas anárquicas, sus decretos terroristas, son todavía citados con regocijo por quienes no toleran hoy ni terrorismos ni anarquías); eso que resulta tan obvio si se examina a Horacio Quiroga, el salvaje, o Florencio Sánchez, el bohemio, es cierto aunque menos evidente con respecto a Rodó. Con su aspecto tan urbano y académico, Rodó se opuso tenazmente a todo mecenazgo. Cultivó una elevada moral intelectual (aunque no escribió ningún folleto sobre el tema) y vivió su existencia de escritor al margen de los halagos que ya el oficialismo ofrecía a otros más dóciles. Es bien conocida la anécdota de su postergación frente al candidato gubernamental en la delegación que concurrió a celebrar el Centenario de las Cortes de Cádiz, en 1912; es bien conocida la circunstancia de su viaje a Europa en 1916 como corresponsal de la revista argentina *Caras y Caretas*. De esta manera (y a pesar de cierta blandura de su crítica epistolar y prologuística) Rodó preservó una independencia que lo enaltece porque le habría sido fácil claudicar ante el jefe de su partido y haberse convertido en cabeza literaria del batllismo. Prefirió ser (hoy resulta evidente) sólo un escritor y de esa manera alcanzó la jefatura espiritual de su generación.

El grupo del novecientos llevó el inconformismo al seno mismo de la generación. Su vida literaria fue agitada y polémica; se traficó a menudo con el insulto más rebuscado y con la injusticia; se cometieron toda clase de excesos. Pero esa misma violencia era una señal extrema, absurda, de una actitud exigente. Y esto es lo que importaba no perder entonces. El escándalo sirvió muchas veces para sostener la tensión, para subrayar la autocomplacencia, para afirmar la posición personal contra algo. Fue estimulante aunque hoy, a más de medio siglo de distancia, parezca en gran parte estéril.

Las dos generaciones siguientes aprovecharon largamente el prestigio nacional e internacional de los rebeldes y los creadores del novecientos. Como casi todos murieron jóvenes (Herrera y Sánchez a los 35 años, en 1910; Delmira Agustini cuando tenía 28 en 1914; Rodó antes de cumplir los 47 en 1917; María Eugenia Vaz Ferreira a los 50 años, en 1924; Javier de Viana, más viejo, a los 58 años, en 1926), sólo les sobrevivió el impacto de su obra. La herencia quedó casi entera en manos de los que vinieron después. La generación inmediata —que se manifiesta hacia 1910 y tiene como fecha central del período de gestación el año de 1917, en que muere Rodó— puede ser justamente llamada de los epígonos. Sus mejores figuras fueron en general dóciles se-

guidores y se limitaron a ampliar y perfeccionar la obra creadora de la constelación del novecientos. No supieron, sin embargo, asimilar la lección política que habían dejado los rebeldes. No advirtieron que la esencia de la actitud de sus mayores no estaba en el arrebatado gesto olímpico (tan fácil de imitar) sino en el radical inconformismo. Se apresuraron a reemplazarlos (Juana de Ibarbourou cubría la plaza de una Delmira Agustini más libre y más clara, Emilio Oribe la de un Rodó que también fuera poeta metafísico) pero sólo supieron ampararse al calor del oficialismo. No entendieron que había que seguir siendo guerrilleros. Se respaldaron anchamente en una cultura oficial que en el mejor de los casos puede ser conservadora o transmisora, y nunca creadora; creyeron tal vez sinceramente que el aparente socialismo de Estado que Batlle estaba implantando desde lo alto era la respuesta adecuada a todos los problemas del país. No advirtieron que era sólo la máscara del paternalismo. Parecieron aceptar que ese socialismo liberal lograría automáticamente el milagro de una cultura creadora por el simple expediente de declarar la gratuidad total de la enseñanza. La Literatura empezó a concebirse hacia 1925 con mentalidad y perspectivas jubilatatorias; los escritores empezaron a parecer, melancólica y vergonzantemente, empleados públicos. Perdieron el impulso y la tensión creadora, se adocenaron pronto. Aunque no todos cumplieron la ambicionada transformación en burócratas, incluso aquellos que supieron mantener un relativo decoro personal no impidieron (por simple omisión, por el silencio) que la literatura uruguaya se empobreciese, se convirtiera en rutina desmayada, perdiera toda jerarquía crítica y todo contacto con el público. Los mejores se encerraron en sus refugios de papel produciendo una creación cuidada y repetida, siempre igual a sí misma, sin contactos con la realidad de un país que se transformaba no sólo económicamente sino culturalmente. Lavaron y volvieron a lavar sus manos de toda impureza, de todo tráfico fenicio, pero dejaron que se siguiesen cometiendo venalidades, que se usase y abusase de sus nombres para disimular la mercadería dudosa. En el mejor de los casos, construyeron morosos nirvanas particulares, refugios inaccesibles, sin comunicación.

La generación siguiente —cuya fecha central de gestación es 1932— fue más polémica y hasta cierto punto resultó sacrificada por las circunstancias políticas. A ella correspondió absorber la crisis económica de los años treinta que en el Uruguay se objetiva en el golpe de Estado del presidente Terra (marzo 31, 1933), la agitación internacional de la lucha antifascista y la organización de los Frentes Populares de orientación izquierdista, la catástrofe emocional y política de la guerra de España, el estallido de la Segunda Guerra Mundial. Fue una generación que llevó el compromiso político en algunos casos hasta el riesgo per-

sonal y que aun cuando no saliera de su esfera de actividad literaria o periodística quedó marcada para siempre. A esa generación pertenece naturalmente Carlos Quijano, así como el novelista Enrique Amorim (también nacido en 1900), el primer escritor importante que abraza en el Uruguay la causa comunista. A 1932 pertenece también Víctor Dotti que es tal vez el ejemplo más notorio de un escritor devorado por la faena política. Nacido en 1909, Dotti revela pronto sus condiciones de narrador fuerte y duro con un libro de cuentos, *Los alambreadores* (1929), pero casi de inmediato lo desvía y absorbe una actividad que habrá de confinarlo a la agitación anticomunista de sus últimos años. Aunque llega a publicar, en 1952, una edición ampliada del mismo libro de cuentos, a su muerte (en 1955), resulta obvio que Dotti había malgastado su tiempo creador.

Desde el punto de vista estrictamente literario, esta generación (que cuenta con algunos escritores muy importantes, como Morosoli, Hernández y Espínola, además de los ya nombrados) deja poca obra creadora. Lo que es más grave, casi no modificó los hábitos literarios sólidamente implantados por la generación anterior, aceptando sin mayor discusión una ética al fin y al cabo destructora. Cuando al fin el país vuelve a la normalidad de sus instituciones democráticas con el contragolpe de 1942, los agitadores políticos de la década anterior entran suavemente en los cuadros creados por el oficialismo, se burocratizan insensiblemente, o aceptan esa situación sin buscar modificarla. Hasta los comunistas, tan revolucionarios en materia verbal, viven del presupuesto, aceptan cargos públicos, perpetúan el error. Tanto exilio doloroso, tanto manifiesto encendido, tanta asamblea y tanto discurso, tanta AIAPE (Asociación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores), sirvió literariamente de muy poco. La rebeldía no había alcanzado el fundamento mismo. Hubo excepciones aisladas pero ellas no bastaron para alterar la situación general. Así por ejemplo, Fernando Pereda se negó siempre, y continúa negándose, a una confusión entre la creación literaria y la acción política, a un abandono del rigor, a una complicidad de los mediocres. Pero por su mismo soberano aislamiento, Pereda no habrá de influir en su generación sino en la inmediata. Un hecho que ocurre hacia 1930, que debió haber parecido alarmante y fue, sin embargo, aceptado por la mayoría con alivio, facilita una clave importante de ese período gris de nuestras letras. El único crítico responsable que produjo la generación de 1917, el único que asumió la reseña periódica de libros nacionales con la conciencia de los riesgos que implica y la responsabilidad social que arrastra, fue acallado en circunstancias que hoy no parecen claras. Una acusación de plagio (la traducción de un autor francés apareció como texto original suyo) sir-

vió para que perdiera la confianza del periódico en que colaboraba y para que, colmado tal vez el vaso, Alberto Zum Felde se retirara de su combate cotidiano. No es ésta la ocasión de examinar documentalmente el hecho. Lo que ahora cuenta no es el detalle anecdótico, con sus ribetes de pequeño escándalo pueblerino, sino otra cosa. Esa supresión de una actividad crítica exigente y comprometida consigo misma, fue aceptada por todos (incluso el crítico) sin mayores protestas. Hasta con alivio. Desde entonces se toleró en este país —licencia que corrompe más las costumbres literarias que cualquier otro tipo de libertinaje— tener abiertamente dos opiniones opuestas sobre la misma materia. Una, oral, que se practica en la mesa de café, al margen de los textos, y que puede permitirse destruir reputaciones y hasta incursionar victoriosamente en la vida privada; otra, escrita, en que el mismo maldiciente envía a su víctima de hace apenas minutos una cartita en que la compara con Homero, enredándose con ella en un tráfico recíproco de elogios que encuentra publicidad en las columnas de la prensa y que se prolonga hasta la náusea. Esta duplicidad, tan típica de los hábitos de la política criolla, tan reveladora de la ética de un país que vive sólo para la fachada, había alcanzado a la literatura.

La ausencia total de una crítica literaria responsable y orientadora, el ejercicio incesante de aquella maledicencia oral y esta cobardía escrita, corrompieron totalmente desde 1930 un ambiente ya deteriorado por el oficialismo o la vana torre de marfil. En una página de *La crítica en la edad ateniense* (México, 1941), Alfonso Reyes denunció oportunamente esa abismal diferencia de valores entre la crítica oral y la escrita. Lo que el polígrafo mexicano dice del ambiente intelectual de Atenas en el siglo V a.C., o del Madrid de este siglo, puede aplicarse casi sin modificaciones a ese desdichado período de nuestras letras. Si se atiende únicamente a la crítica epistolar de entonces, podría creerse que los uruguayos de 1930 y tantos viven al pie del monte Parnaso; pero apenas se asoma uno al café (cualquier café) descubre que esta tierra de llanuras es un páramo cultural habitado sólo por el chisme.

Se llegó tan bajo que pudo confundirse la opinión con el juicio, las palabras que emite cualquier hablante con el resultado meditado de una lectura, de una asimilación, de una reflexión, de un análisis, expuesto coherentemente por escrito. La opinión del Sr. A. valía la del Sr. B. porque ninguna opinión valía. Corrompida así totalmente la función crítica, adulterado el sentido de la función social del juicio literario, el vate criollo obtuvo patente de corso. Y la usó sin vergüenza, la usó hasta destruir por completo lo que quedaba de la obra crítica de la generación del novecientos. Por un lado, rompió así la continuidad de la cultura nacional ya que no puede haber transmisión responsable

de cultura sin crítica; por otro lado, perdió todo contacto con un público que carecía de orientadores. Al abandonar la crítica y entregarse al Estado, el escritor había cambiado la relación natural entre el creador y el consumidor de cultura, convirtiendo al Gobierno en su patrón. Los escritores triunfantes en 1930 confundieron al Olimpo particular de cada uno con la Literatura, continuaron exigiendo sacrificios a un público que les daba la espalda, dejaron acumular el polvo sobre sus ediciones príncipes, casi siempre únicas, casi siempre adquiridas por organismos oficiales. Fueron dioses sin culto, enormes figurones obsoletos. El anquilosamiento de la cultura uruguaya había llegado a ser total.

INTRODUCCIÓN GENERAL A OBRAS COMPLETAS
DE JOSÉ ENRIQUE RODÓ
(Fragmento)

NO PUEDE decirse que Rodó haya sido enemigo del modernismo poético. Pero muchas de sus manifestaciones (tanto públicas como privadas) estuvieron enderezadas polémicamente contra ese modernismo. Parece necesario, sin embargo, reiterar un distingo importante: muchas, casi todas, las objeciones de Rodó no afectan sino a una zona de este movimiento literario: la del decadentismo. En realidad, no siempre distinguió Rodó entre decadentismo y modernismo. El concepto de decadentismo, contra el que tan a menudo se alza desde 1897, no constituye sino una de las formas que abarca el concepto mucho más vasto de modernismo. Es indudable que Rodó siempre rechazó el decadentismo; en su momento de mayor fascinación, pudo comprender y tolerar sus expresiones más puras, pero jamás pudo compartirlas. Distinta es su actitud frente al modernismo. En un momento capital de su carrera literaria se sintió incorporado a él; más tarde, después de algunas experiencias personales, intentó orientar el modernismo por una vía ideológica, por el camino de la acción americana. Dentro del modernismo, asentó su prédica y se fue alejando (cada vez más) de la mera actitud esteticista, del regodeo sensual de las formas.

A la luz de esta distinción es posible advertir mejor el alcance de muchas de sus declaraciones antimodernistas, de muchas de sus objeciones, esparcidas en su correspondencia con amigos y discípulos. En cartas a Miguel de Unamuno (particularmente una de 20 de marzo de 1904), a Alejandro Andrade Coello, en Quito (25 de diciembre de 1909), a Luis Enrique Azarola Gil (de 27 de septiembre de 1909), a Hugo D. Barbagelata, y refiriéndose a Alcides Arguedas (de 3 de diciembre de 1909), a Pedro Henríquez Ureña (12 de mayo de 1910), explana Rodó reiteradamente su esperanza en la renovación del ambiente literario "que se anuncia (escribe a este último) por una declinación muy visible de la frivolidad y la trivialidad decadentistas, y por

De *Obras completas*. (2ª ed.). Editadas con introducción, prólogo y notas de Emir Rodríguez Monegal. Madrid: Aguilar, 1967, pp. 96-118.

una tendencia muy simpática a la reflexiva seriedad del pensamiento y a la transparencia y firmeza de la forma". En la misma carta apunta su confianza en que la renovación del contenido no deje de afectar a la forma: "... siempre he pensado que la literatura americana llegará a existir como real energía social, cuando adquiera un firme sentido idealista y lo exprese reivindicando y renovando la hermosura genial del idioma cuyo mantenimiento futuro nos está confiado". Hay aquí algo más que la propaganda de una literatura de ideas; hay también la convicción, hondamente sentida y nunca desmentida, de la necesidad de una literatura estéticamente válida.

Si se hace, pues, el descuento de la cuota decadentista del modernismo (que siempre repelió a Rodó) ¿qué queda de su antagonismo frente a la nueva corriente literaria y artística? Queda, evidente y única, esta objeción: el modernismo no concibe adecuadamente la función intelectual y social del artista. Rodó no difiere del Darío de *Prosas profanas* en su actitud creadora; difiere en su actitud ideológica. Rodó cree que el artista americano debe estar vinculado a la milicia de América, que en él debe descansar esta misión de porvenir, de creación del continente. Así lo apunta en el borrador de una carta a Andrés González Blanco (19 de junio de 1909):

Creo que la tendencia que ganará terreno cada día en las letras contemporáneas es la que las mueve a interesarse en ideas y propósitos sociales, de alta y noble educación humana, y creo también que el sentido de esa tendencia puede y será optimista, afirmativo, viril; de franca reconstrucción idealista, en armonía con direcciones filosóficas que cada vez se definen más clara y enérgicamente en todas partes donde se piensa con originalidad. Todo esto, sin mengua del arte, desde luego. No concibo la obra literaria sin estilo, y creo que en este terreno tenemos mucho que hacer, procurándonos una forma de expresión moderna, amplia, flexible, pero que mantenga los fueros del idioma y aproveche sabiamente la riquísima virtualidad. El *modernismo* agitó el ambiente, ensanchó los moldes de la expresión, hizo más clara la noción del individualismo literario y de plena libertad que hoy identificamos con nuestro concepto del arte. Pero la obra a que, en mi sentir, debemos aplicarnos ahora es la de expresar artísticamente un ideal constructivo, de trascendencia social, buscando apoyo en el fondo psíquico de la raza, pero con horizontes sobre el porvenir, sobre las esperanzas humanas...

Con la misma nitidez se expresa en carta a Ramón V. Catalá (10 de enero de 1911):

El movimiento modernista americano, que, en la relación de arte, fue en suma oportuno y fecundo, adoleció de pobreza de ideas, de insignificante interés por la realidad social, por los problemas de la acción y

por las graves y hondas preocupaciones de la conciencia individual. La independencia del arte literario respecto de fines ulteriores a la realización de belleza es dogma en que todos comulgamos; pero no es inconciliable con él la afirmación de que en el frecuente contacto con el fondo de ideas e intereses superiores que constituyen la viva actualidad de una época, hay, para el arte y la literatura, una fuente de vitalidad que no pueden desdeñar sin empobrecerse y perder en calor humano. Pues bien: esa verdad tiende a recobrar su imperio. O mucho me equivoco o llegamos en América a tiempos en que la actividad literaria ha de manifestar clara y enérgica conciencia de su función social.

Podrían invocarse otros testimonios (el reportaje publicado en *La Acción*, en 2 de junio de 1911, o la carta enviada en 1912 a F. García Godoy para agradecerle su libro *Alma dominicana*). Pero los ya invocados son suficientes para apuntar la única diferencia esencial entre Rodó y los artífices del modernismo: la actitud frente al artista como ideólogo y como ser social.

Curiosa y tal vez inesperadamente, tampoco Darío mantuvo toda su vida esa actitud ajena y desdeñosa que, con tanta soberbia aristocrática, expuso en las "Palabras liminares" a *Prosas profanas*. Ya en 1904 sus *Cantos de vida y esperanza* (que parcialmente dedicó a Rodó) albergan temas hispanoamericanos actuales. Darío ya no abandona a Whitman el mundo de hoy; Darío escribe contra Teodoro Roosevelt; Darío saluda a las naciones hispánicas con acento (y metro) épico. El puro poeta decadente de la primera hora, el nostálgico exiliado de París o de una Grecia afrancesada y de un Oriente de bazar, sin dejar de ser modernista, aparece comprometido también en la milicia de América.

De aquí que las palabras de Rodó contra el decadentismo ya no puedan caerle al poeta y sólo correspondan a los epígonos, a los mediocres que difunden y abaratan todas las invenciones del espíritu, a esos mismos que él denunció, desde 1889, en su estudio sobre Darío. Y por eso, el último texto suyo que hay que invocar ahora es el que compuso a la muerte del poeta en 1916:

El gran poeta que hoy lloramos fue de esos bienvenidos a la realidad del mundo. Llegó a la hora que su portentosa fuerza personal podía realizar obra más oportuna y conquistar fama más excelsa. En días de poesía apasionada o de poesía tribunicia; en días como los de Ricardo Gutiérrez o de Andrade su numen se hubiera amenguado en la violenta adaptación a tonos que no eran los suyos; o bien, cediendo a lo espontáneo de su instinto o permaneciendo solo, hubiera quedado sin correspondencia ni eficacia. Vino cuando la necesidad temporal, en poesía de habla española, era la tendencia a la selección, al refinamiento; la reacción contra la espontaneidad vulgar y la abundancia viciosa;

el predominio de lo que en la poesía hay de arte sobre lo que hay en ella de confesión sentimental o de energía de propaganda y de combate. Apareció cuando era necesario que repercutiese, en lengua de Góngora y Quevedo, un movimiento de liberación y aristocracia artística que había triunfado en casi todo idioma culto. Y nunca se vio tan preciso acuerdo entre las condiciones de la obra que había de cumplirse y la natural disposición del llamado a ejecutarla. Jamás hubo poeta americano que como él anticipase los caracteres propios de un ambiente de cultura multisecular; que tuviera como él el sentido de lo precioso y exquisito; que manejara el oro de los ritmos con tal sutil primor de artífice, que concibiera y dibujara y colorease la imagen con tal delicadeza y tal entendimiento del matiz... Grande es el poeta por su obra personal; pero el agitador en el campo del arte y propagador de formas nuevas, el pontífice lírico, el César de dos generaciones subyugadas por la extraordinaria simpatía de su imaginación, vincula aún, si cabe, mayor prestigio de triunfo y maravilla. Ninguna otra influencia individual se había propagado en América con tal extensión, tal celeridad y tan avasallador imperio. Durante veinte años, no ha habido, de uno a otro confín del Continente, poeta que no llevase más o menos honda en el alma la estampa de aquella garra innovadora. Su dominio trascendió más allá, y por vez primera, en España, el ingenio americano fue acatado y seguido como iniciador. Por él la ruta de los Conquistadores se tornó del ocaso al naciente. Y esta soberanía irresistible es tanto más excepcional y peregrina cuanto que fue alcanzada por la virtud del arte puro, sin la fuerza magnética de un ideal de humanidad o de raza, de esos que convierten el canto del poeta en verbo de una conciencia colectiva.

Al alcanzar Rodó tan sazónada visión de Darío, tan justa y hermosa valoración de su obra y de su proyección, es todo el modernismo literario o poético, lo mejor de ese modernismo, lo que enjuicia. Este texto no sólo cierra la visión rodoniana del modernismo; cierra, en realidad, la trayectoria entera de su carrera literaria.

EL AMERICANISMO

I

El sociólogo francés Roger Caillois señaló, ya en 1941, los cinco elementos que dan a la América hispánica su unidad —unidad no desmentida por las variedades regionales que determina su geografía, por las rivalidades que recogen y perpetúan sus historias nacionales, por los tipos étnicos en que se divide su población. Esos elementos son: 1) todo el hemisferio recibe de un solo golpe la tradición europea (*id est*: la civilización griega, la civilización romana, la civilización cristiana, la noción de honor que es herencia de los bárbaros); 2) la independen-

cia americana es un fenómeno continental y que se produce simultáneamente; 3) la fiesta en que se conmemora el descubrimiento de América determina una vida supranacional que no existe en Europa; 4) hay una comunidad lingüística a pesar de la coexistencia de varios idiomas; 5) América fue poblada por emigrados en los que la idea de nación se encuentra por completo desprendida de todo carácter tradicional y hereditario.

A este análisis de Caillois ha sumado Pedro Henríquez Ureña otra circunstancia básica: "Ciertos fenómenos sociales y políticos ocurren en América Latina con una identidad cronológica sorprendente". De esta séxtuple raíz nace la conciencia de comunidad hispanoamericana: la conciencia de América, para usar una fórmula reciente de Leopoldo Zea. Bolívar dio un impulso enorme, una extraordinaria difusión a ese estado de conciencia. Y aunque haya fracasado en el plano de las realidades políticas, no fracasó en el de los ideales. Junto a Bolívar, Andrés Bello fue el primero que formó y orientó la visión cultural de nuestro continente hacia una conciencia general americana, el primero que echó las bases sólidas de un americanismo cultural. Su *Alocución a la poesía*, escrita y publicada en Londres (1823), es el manifiesto prematuro de la independencia literaria de América. Es, también, el manifiesto de una conciencia propia expresado en términos poéticos y asentado en la contemplación de nuestras realidades básicas: el paisaje, las ciudades, los hombres que forjaron y forjan las nuevas naciones. Toda la obra posterior de Bello está enderezada —en Londres hasta 1829, en Santiago de Chile hasta su muerte en 1865— a posibilitar en la acción cotidiana esa conciencia. Después de Bolívar y de Bello, todos los grandes americanos no han cesado en esa obra de construcción y mantenimiento de una conciencia americana: la primera generación romántica, con Juan María Gutiérrez y Domingo Faustino Sarmiento; la segunda (ya coetánea del realismo), con Zorrilla de San Martín y Eduardo Acevedo Díaz; Martí, con su obra fulgurante y su apasionada declaración condensadora: "De América soy hijo: a ella me debo... América, a cuya revelación, sacudimiento y fundación me consagro".

En esa línea americanista se inscribe la porción más perdurable de la obra de Rodó, desde sus artículos de la *Revista Nacional* (1895-1897) hasta *El mirador de Próspero* (1913) y pasando por su libro continental: *Ariel* (1900), el libro que por el impacto que produce y por su difusión lo incorpora de inmediato al rol de grandes varones americanos. Ya en su segundo artículo (dedicado a "Juan María Gutiérrez" y publicado en 20 de marzo y 5 de abril de 1895), resulta evidente la orientación del joven crítico hacia las realidades literarias de América. En una época en que sus coetáneos se volcaban hacia las novedades

del último correo parisiense, Rodó aparece de espaldas, vuelta la mirada hacia el pasado inmediato del Río de la Plata, hacia las raíces de la cultura nacional americana. (No ignoraba, es claro, a los nuevos modelos europeos; pero no se desvelaba sobre ellos.) En su ensayo aparecen algunos elementos que luego desarrollaría en la madurez de su pensamiento americano: el cariño por el pasado literario de América, el valor de las tradiciones de la cultura colonial, el mérito de cualquier esfuerzo americano hacia la originalidad, el concepto de que está por realizarse la magna obra de crítica de la literatura hispanoamericana. En otro artículo del mismo año (que más tarde refundiera con el anterior en el ensayo sobre "Juan María Gutiérrez y su época", 1913), estudia Rodó el *Americanismo literario* con una óptica predominantemente rioplatense (no menciona a Bello); su valor principal radica en el planteo, en el intento de abarcar con una sola mirada la vasta y desperdigada literatura de América, en mostrar sus constantes por encima de las variedades de lugar y de ambientes.

Otros artículos de esta época aportarán elementos fundamentales para esta concepción americanista que se está gestando en Rodó. Ninguno de ellos recoge toda la doctrina, pero entre todos es posible recomponerla en sus elementos básicos. En una carta a Manuel Ugarte (publicada en la *Revista Nacional* en 25 de abril de 1896), aplaude su obra de difusión de la cultura americana, su esfuerzo por acabar el actual desconocimiento de América por América misma. Se asocia a esa obra (cuyo precursor, dice, es Juan María Gutiérrez), y le dedica sus mejores esfuerzos. Queda ya en evidencia el sentido de su acción americana; queda también en evidencia su esperanza enorme. Pero esta esperanza no se funda en el desconocimiento de la realidad. Rodó sabe que estas sociedades americanas son "forzosamente inhospitalarias para las manifestaciones desinteresadas del espíritu" (como escribe en 1895 a propósito de Juan Carlos Gómez); Rodó conoce "la tristeza infecunda de nuestra presente vida literaria" (según apunta en un artículo sobre "Arte e historia", de 1897). Pero esta misma escasez, esta intemperie a que se ve expuesto el artista americano, fortalecen en él la misión civilizadora, fortifican su intuición de una América culta y una.

En sus artículos de la *Revista Nacional* está todo en germen. Incluso llega a fijar en uno (*El Iniciador de 1838*, 1896) una fórmula que, concebida para expresar la unión literaria de los pueblos del Río de la Plata, habría de ampliar en sus implicaciones político-sociales a todo el continente: "una sola y gran patria literaria". El americanismo de Rodó está íntegro aquí, con su asiento en la raíz hispánica (de origen latino), con su culto de la tradición, con su respeto por la originalidad, con su denuncia de la influencia sajona, que se personifica para él en

los Estados Unidos. Está todo, pero en germen. La labor de los próximos veinte años consistirá en desarrollar, madurar y completar este ideario.

En su correspondencia mejor que en sus artículos es posible seguir la evolución de su conciencia de una literatura americana, como ha demostrado José Enrique Etcheverry en un minucioso estudio de 1950 sobre la *Revista Nacional*. Un borrador de carta a Aurelio Berro (24 de febrero de 1896) muestra a Rodó encerrado aún dentro de una visión nacional de la literatura uruguaya: "La redacción de la *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales*, de la que formo parte, aspira a hacer de esa publicación el fiel reflejo de la intelectualidad de nuestra tierra, y conceptúa un deber que le impone ese propósito audaz pero bienintencionado que la anima, el ofrecer las páginas de la *Revista* a todos aquellos que por sus talentos probados honran y dignifican el pensamiento nacional en cualquiera manifestación de su actividad". El mismo año, y en 9 de marzo, escribe a Manuel Ugarte con una visión rioplatense:

Retribuyendo el galante ofrecimiento que de las páginas de su interesante *Revista Literaria* hizo usted a los redactores de la *Revista Nacional*, y aprovechando la oportunidad en que ésta se dispone a poner término a su tomo primero con un número en el que procurará que figuren las más conocidas y mejor conceptuadas firmas de la literatura del Río de la Plata, me es grato dirigirme a usted solicitando para ese número su valiosa colaboración.

Otro borrador, de una carta a Rafael M. Merchán (8 de abril de 1896) muestra el término americano de la evolución de Rodó:

Realizado ya el principal objetivo que se tuvo en vista al fundarla [a la *Revista*], por cuanto el movimiento literario de esta República tiene en ella su más fiel y exacto reflejo, nuestra atención y nuestro interés se contraen desde ahora a esa otra vehemente aspiración de nuestro espíritu ["el acercamiento intelectual y moral de los pueblos de la América Española"]. El más seguro medio de alcanzarla nos ha parecido el de dirigirnos a aquellas personalidades cuyo valer y significación en la literatura de América pueden hacer de su nombre una bandera prestigiosa cuando se le inscribe entre los de los colaboradores de una publicación que lleva los propósitos de la nuestra.

En el mismo sentido, puede citarse este fragmento del borrador de una carta a Rufino Blanco Fombona (noviembre de 1897):

Yo creo que en el arte, en la literatura, es donde principalmente puede contribuirse, hoy por hoy, a estrechar los lazos de esa nuestra unidad casi disuelta. Y creo que son las generaciones jóvenes las que mejor

pueden y deben esforzarse en tal sentido. Por eso yo anhelo la amistad de aquellos que como usted tienen derecho a influir, e influyen, efectivamente, en la marcha de nuestra generación.

Los textos citados son suficientemente elocuentes del proceso operado en el pensamiento de Rodó en un lapso breve. Ese año de 1896 fue suficiente para que el joven crítico comprendiera la necesidad de inscribir la literatura uruguaya dentro de la rioplatense y ésta dentro de la americana general; ese año de 1896 bastó para que Rodó ascendiera a una perspectiva de la cultura americana como totalidad, a una visión de América como una. Los frutos de esta meditación habrían de ser cosechados, ordenadamente, en *Ariel*.

II

En esta nueva obra, que recoge el trabajo de unos cinco años, se encuentra estructurada y proyectada hacia toda América una doctrina que empezó como reflexión sobre la literatura nacional, se amplió hasta abarcar el Río de la Plata y, luego, todo el continente hispánico, y concluyó (ahora) por inscribir el problema cultural dentro del marco de una perspectiva general americana. El ensayo que publica en 1900 escapa al orbe literario y se asienta en una visión total. En él alcanza Rodó los términos de una sociología cultural americana. Tal es su sentido esencial.

Aunque todo el discurso se refiere al tema de América, algunos pasajes iluminan más concretamente los distintos problemas que el joven ensayista considera fundamentales. Así, por ejemplo, al referirse (en la primera parte de su discurso) al papel que corresponde a la juventud en la vida de las sociedades, reflexiona sobre la necesidad de que ella asuma la iniciativa audaz, la genialidad innovadora. Rodó sabe que el momento en que escribe no es propicio para que la juventud haga ejercer su influencia, pero al mismo tiempo siente que "América necesita de su juventud" y por ello reflexiona:

Quizá universalmente, hoy, la acción y la influencia de la juventud son en la marcha de las sociedades humanas menos efectivas e intensas [de lo] que debieran ser. Gastón Deschamps lo hacía notar en Francia, hace poco, comentando la iniciación tardía de las jóvenes generaciones en la vida pública y la cultura de aquel pueblo, y la escasa originalidad con que ellas contribuyen al trazado de las ideas dominantes. Mis impresiones del presente de América, en cuanto ellas pueden tener un carácter general, a pesar del doloroso aislamiento en que viven los pueblos que la componen, justificaría acaso una observación parecida. Y, sin embargo, yo creo ver expresada en todas partes la necesidad de una activa revelación de fuerzas nuevas; yo creo que América necesita grandemente de su juventud.

Casi en el pórtico del discurso magistral muestra Rodó la índole del mismo: la meditación general, la reflexión filosófico-pedagógica que podrían haberse hecho en cualquier tierra y en cualquier tiempo, va a estar apoyada en la observación de la realidad presente de América, va a sustentarse en una consideración de sus carencias y de sus necesidades, va a existir como profecía de su futuro. La reflexión humana general se condensa en la fórmula particular americana. El discurso está enderezado, sí, a la juventud, pero a la juventud de América.

Donde se ve mejor esta orientación es en los capítulos dedicados al estudio de la democracia y del ejemplo utilitarista de los Estados Unidos. Después de haber planteado en términos generales el problema de la democracia y de haber considerado las críticas de su maestro Renan, entra Rodó a examinar el problema desde el punto de vista de las condiciones de la vida en América. Señala entonces el riesgo que implica el crecimiento de estas democracias por la incesante agregación de una enorme multitud cosmopolita (son sus palabras).

...la afluencia inmigratoria, que se incorpora a un núcleo aún débil para verificar un activo trabajo de asimilación y encauzar el torrente humano con los medios que ofrecen la solidez secular de la estructura social, el orden político seguro y los elementos de una cultura que haya arraigado íntimamente, nos expone en el porvenir a los peligros de la degeneración democrática, que ahoga bajo la fuerza ciega del número toda noción de calidad; que desvanece en la conciencia de las sociedades todo justo sentimiento del orden; y que, librando su ordenación jerárquica a la torpeza del acaso, conduce forzosamente a hacer triunfar las más injustificadas e innobles de las supremacías.

El problema inmigratorio queda allí planteado, desde la perspectiva rodoniana, en sus términos más nítidos. El desarrollo que se le da —después de considerar la famosa fórmula de Alberdi (“Gobernar es poblar”)— es leal con su doctrina filosófica general. En las palabras con que él mismo resumió esta parte de su discurso, puede decirse que el verdadero concepto de la igualdad democrática no excluye el dominio de los mejores (por la inteligencia y la virtud). De aquí que concluya con una afirmación categórica: “La democracia bien entendida es el ambiente más propio para la cultura intelectual”. Semejante reflexión, y en un discípulo de Renan, indica claramente su origen americano. Lo que hace del aristocrático Rodó un defensor de la democracia calificada es, precisamente, su origen americano. En él se confunden el refinamiento intelectual y moral con una visión política que sólo parece concebir una forma de civilización. Por eso llega a decir: “... el espíritu de la democracia es, esencialmente, para nuestra civilización, un

principio de vida contra el cual sería inútil rebelarse”. En esta convicción alienta, segura e irrefutable, su conciencia americana.

Al llegar a la quinta parte del discurso el tema americano se evidencia por sí solo: Estados Unidos es alzado como muestra de los peligros del utilitarismo, como advertencia para las jóvenes naciones del Sur, demasiado dóciles a la imitación de la grandeza externa, contaminadas de nordomanía. Aquí más que en parte alguna de *Ariel*, alienta su sentimiento hispanoamericano, y alienta confuso y hasta virulento. Rodó teme entonces la influencia moral de los Estados Unidos (no la penetración de los capitales o la presión política) y contra ella se alza en un tono que altera por completo la marcha normal del discurso. Se vuelve panfletario. Olvida que su retrato de los Estados Unidos es caricatura; ahueca la voz y condena. Pero lo que interesa subrayar ahora es la preocupación americana que tal actitud revela, lo que hay de angustiada conciencia de América en este ataque desenfocado. Desnuda aquí Rodó su esperanza, y su profecía, aunque turbia, no carece por ello menos de calor y de fuerza comunicativa.

Es en esa parte de la obra que explana su fe en la herencia colectiva de la América hispánica:

Falta tal vez, en nuestro carácter colectivo, el contorno seguro de la “personalidad”. Pero en ausencia de esa índole perfectamente diferenciada y autonómica, tenemos —los americanos latinos— una herencia de raza, una gran tradición étnica que mantener, un vínculo sagrado que nos une a inmortales páginas de la historia, confiando a nuestro honor su continuación en el futuro. El cosmopolitismo, que hemos de acatar como una irresistible necesidad de nuestra formación, no excluye ni ese sentimiento de fidelidad a lo pasado, ni la fuerza directriz y plasmante con que debe el genio de la raza imponerse en la refundición de los elementos que constituirán al americano definitivo del futuro.

Ese principio casi místico de raza, invocado como panacea o como bandera, debe ser entendido (es claro) en sus términos culturales. Es una “gran tradición étnica” la que Rodó exhuma: la gran tradición grecolatina. Para su concepción general (y esto ha de verse luego) lo que importa precisamente es este sentido de una tradición, de una herencia multiseccular que reciben los pueblos de América.

Rodó sabe que esta lección que predica a los jóvenes de su momento no es de aplicación inmediata (“No aspiraréis, en lo inmediato, a la consagración de la victoria definitiva, sino a procuraros mejores condiciones de lucha”); Rodó sabe que es a las generaciones que nacerán de estas que lo escuchan ahora que habrá que pedir la realización de este ideal. Por eso alza la confianza en el porvenir como última bande-

ra de su discurso: "Todo el que se consagre a propagar y defender, en la América contemporánea, un ideal desinteresado del espíritu —arte, ciencia, moral, sinceridad religiosa, política de ideas— debe educar su voluntad en el culto perseverante del porvenir". Ésta es la última nota de su mensaje americano.

III

A partir de *Ariel*, Rodó reitera en toda ocasión favorable su credo y lo ilustra con nuevos desarrollos. Pero su americanismo no se agota en sí mismo, no es sólo una fórmula para proyectar el futuro de las naciones hispánicas de América. Su americanismo hunde las raíces mucho más hondo y más lejos que en América misma y se proyecta sobre todo el mundo occidental, en su doble dimensión espacial y temporal. En el borrador de una carta a Rufino Blanco Fombona (fechado en noviembre de 1897) señalaba ya la dirección de su ideal:

Yo profesaré siempre el lema *americanista* que una vez escribí y que tan grato ha sido a usted; pero nos diferenciamos en que su americanismo me parece un poco belicoso, un poco intolerante; y yo procuro conciliar con el amor de nuestra América el de las viejas naciones, a las que miro con un sentimiento filial.

En realidad, su americanismo descansa en el concepto (más universal) de tradición. Desde 1895, y en sus artículos de la *Revista Nacional*, manifestaba su conciencia de la tradición no como la sujeción supersticiosa a un conjunto de reglas absolutas, sino como una fuerza que sostiene al hombre en su marcha hacia el futuro. Al escribir sobre Juan Carlos Gómez (20 de mayo de 1895), expresaba su punto de vista:

Lucio Vicente López, en una oración universitaria que merece eterno recuerdo, señalaba hace pocos años como suprema inspiración regeneradora, en medio del eclipse moral que veía avanzar en el horizonte de América, la obra patriótica de fortalecer en la mente y el corazón de las generaciones que se levantan el amor a la contemplación de aquellas épocas en que el carácter, la individualidad nacional de nuestros pueblos y las fuerzas espontáneas de su intelectualidad vibraban con la energía que hoy les falta, y con el sello propio de que les priva el cosmopolitismo enervador que impone su nota a la fisonomía del tiempo en que vivimos. El sentimiento de la tradición, el culto del pasado, es una fuerza insustituible en el espíritu de los pueblos, y la veneración de las grandes personalidades en que se encarnan sus porfías, sus anhelos, sus glorias, es la forma suprema de ese culto.

Se apunta aquí una primera visión del significado nutricional de la tradición, del elemento prospectivo de la misma.

Otros textos permiten matizar mejor este concepto de tradición. Así, por ejemplo, en una de sus intervenciones parlamentarias (de 26 de junio de 1902) señala Rodó que la "tradición por sí sola es un argumento poco decisivo en tiempos en que la ciencia y los métodos de la enseñanza, en todas partes del mundo, se modifican bajo poderosos impulsos de innovación que llegan a abolir, sin temor alguno, prácticas y costumbres que se consideraban definitivamente consagradas". No es, pues, el elemento conservador y rutinario de la tradición lo que puede atar a este espíritu ávido de porvenir.

Lo que Rodó ve en la tradición es el elemento vivo y fecundo que une el pasado de estos pueblos de América con su futuro, todavía inseguro. En un trabajo de 1903 ("La tradición intelectual argentina", recogido luego en *El mirador de Próspero*), comenta la obra crítica de Juan María Gutiérrez y señala la importancia de sus trabajos de historia literaria rioplatense.

Desde entonces nadie ha renovado, con tenacidad y amor suficientes para continuar tan luminosas huellas, el estudio de los orígenes del pensamiento argentino y de su desenvolvimiento, paralelo al de las energías de la vida activa y del progreso material, hasta la definitiva constitución de la nacionalidad. Nadie ha mostrado gran empeño porque, en este campo de las producciones del espíritu, más fácil de cuidar que los de aquellas actividades que no son, como él, patrimonio de unos pocos, se mantenga la continuidad, el espíritu informante de la tradición, ya perdido y disuelto en otras manifestaciones de la vida, descaracterizadas en toda esta parte de América, por un cosmopolitismo sin crisol y sin norte. La tradición podría ser, sin embargo, y limitándonos ahora a lo que se refiere a la actividad del pensamiento, una fuente de inspiraciones fecundas, que, armonizadas con las influencias legítimas de innovación, darían por resultado el mantenimiento de una originalidad nacional dotada de fuerte energía asimiladora, con la que imprimiría sello propio a todo lo nuevo y extraño que adquiriera.

La tradición vista como continuidad; la tradición complementada por la facultad de asimilar lo nuevo; la tradición como sustento de la originalidad nacional: éstos son los elementos que el análisis de Rodó arroja. El crítico uruguayo no ignora el concepto retrógrado de tradición. Por eso, en un ensayo de 1910 ("Rumbos nuevos", sobre el libro de Carlos Arturo Torres), apunta con precisión los dos significados opuestos de la tradición:

Los partidos conservadores se adhirieron a la tradición y a la herencia española, tomándolas, no como cimiento ni punto de partida, sino como fin y morada; con lo que, confirmándolas en su estrechez, las sustrajeron al progresivo impulso de la vida y cooperaron a su descrédito.

Cimiento y punto de partida; fin y morada: he aquí expresados los términos extremos del concepto. También queda en esa frase enunciada sintéticamente la intención de Rodó: devolver a la tradición (y a la herencia española, como se verá) el valor prospectivo que tienen; reintegrarlas, para usar sus palabras, al progresivo impulso de la vida, restaurar su crédito.

Uno de sus difundidos trabajos, "La tradición en los pueblos hispanoamericanos", reitera precisamente este concepto y muestra el grave error en que han incurrido los pueblos de América al querer cortar, artificialmente, los lazos que los unían a un pasado que era también de América. El mismo ensayo muestra que no es incompatible el sentimiento de un porvenir abierto y prometedor, ilimitado, y la conciencia de una tradición como vínculo y continuidad. La fuerza esencial de su análisis de la tradición es que se apoya en un agudo sentimiento de futuro.

IV

De su concepto de la tradición cobra fuerza y empuje su visión americana. Rodó contempla el pequeño panorama cultural uruguayo dentro del marco más vasto de la realidad rioplatense, la que (a su vez) integra el mundo hispanoamericano, y a través de él se incorpora al orbe hispánico y latino. Las etapas de este proceso —el mundo nacional uruguayo, el rioplatense, el hispanoamericano, el hispánico, el latino— pueden señalarse fácilmente en su obra, como si el crítico fuera ascendiendo paulatinamente a una visión cada vez más general y abarcadora del mundo en que vive. La concepción del Plata como "una sola y gran patria literaria" puede datarse ya en 25 de agosto de 1896; en 8 de octubre de 1905 ese concepto aparece enriquecido por una visión americana total:

Alta es la idea de la patria; pero en los pueblos de la América Latina, en esta viva armonía de naciones vinculadas por todos los lazos de la tradición, de la raza, de las instituciones, del idioma, como nunca las presenté juntas y abarcando tan vasto espacio la historia del mundo, bien podemos decir que hay algo aún más alto que la idea de la patria, y es la idea de la América; la idea de la América, concebida como una grande e imperecedera unidad, como una excelsa y máxima patria, con sus héroes, sus educadores, sus tribunos; desde el golfo de Méjico hasta los hielos sempiternos del Sur.

Y estas palabras, pronunciadas en Montevideo al ser repatriados los restos de Juan Carlos Gómez, encuentran su eco, amplificado y resonante, en el discurso que pronuncia en el Congreso de Chile, durante las fiestas del Centenario de la Independencia, en 17 de septiembre de

1910. Desde esa tribuna continental expresa su concepto de una Magna Patria que abarca no sólo a las naciones de habla española, sino también al Brasil. La solemnidad de la ocasión y el tono fervoroso de Rodó se unieron para dar a sus palabras todo el significado de una profesión de fe.

España no podía estar excluida de esta visión, porque España (o Iberia) se confundía con la tradición, con la lengua y con la raza. Ya en un trabajo de 1910 denuncia Rodó la confusión de los forjadores de la independencia al rechazar, junto con la dominación española, los elementos que constituían el fundamento mismo de las nuevas nacionalidades. En una página de 12 de octubre de 1915 (que se reproduce entre los *Escritos misceláneos* bajo el título "El genio de la raza"), confirma y amplía, con un elemento básico, ese punto de vista:

La emancipación americana no fue el repudio ni la anulación del pasado, en cuanto éste implicaba un carácter, un abolengo histórico, un organismo de cultura, y para concretarlo todo en su más significativa expresión, un idioma. La persistencia invencible del idioma importa y asegura la del genio de la raza, la del alma de la civilización heredada, porque no son las lenguas humanas ánforas vacías donde pueda volcarse indistintamente cualquier sustancia espiritual, sino formas orgánicas del espíritu que las anima y se manifiesta por ellas.

El desvelo por el lenguaje, como elemento básico de una tradición heredada y no como mero instrumento poético, aparece expresado aquí en términos rotundos.

Pero no es sólo una aceptación de la herencia española lo que se advierte en Rodó; hay, asimismo, la concepción cálida de una España viva y eternamente ligada a América. En un ensayo de 1911 ("La España niña", recogido en *El mirador de Próspero*), se expresa la visión de una España que ha transfundido su vida al nuevo mundo y en la que se custodia el solar original de la raza; una España que conserva energías como para producir, dentro de sí misma, una perpetua renovación. El amor de Rodó por España se expresa en esa página con una fuerza incontenible. Se palpa allí lo que ella significa para este americano: no el pasado vuelto al pasado, sino el pasado que se convierte, siempre, en futuro. De ahí que su ensayo concluya con una nota de esperanza porvenir:

Soñemos, alma, soñemos un porvenir en que a la plenitud de la grandeza de América corresponda un milagroso *avatar* de la grandeza española, y en que el genio de la raza se despliegue así, en simultáneas magnificencias, a este y a aquel lado del mar, como dos enredaderas, florecidas de una misma especie de flor, que entonasen su triunfal acorde de púrpuras del uno al otro de dos balcones fronteros.

A través de su amor por Francia, de su veneración por el genio francés, se expresa su amor por lo latino, como él mismo dijo en su discurso de homenaje a Anatole France (16 de julio de 1909):

Cuando se habla de Francia, no podemos hablar como extranjeros. En el raudal de sus ideas hemos abrevado, de preferencia, nuestro espíritu; con los ejemplos de su historia hemos retemplado constantemente nuestra admiración del heroísmo y nuestra pasión de la libertad. Nos hemos habituado —con justicia, sin duda— a representar en su nombre cuanto hay de más noble en la criatura humana: la claridad de la razón, el sentimiento del derecho, la belleza del arte, la generosidad del sacrificio. Vemos en ella la suprema florecencia de esta alma latina que vela, en los siglos, sobre el mundo, para mantener, sobre los desbordes de la fuerza y sobre los incentivos de la utilidad, la enseña augusta del ideal desinteresado. En nuestro culto de la historia, en nuestra figuración del porvenir, en lo mejor de nuestro pensamiento, en lo más íntimo de nuestro corazón, vive y alienta el alma de Francia: musa, sacerdotisa, conductora inmortal, vibrante de simpatía como Antígona, bella y fuerte a la vez como Atenea Victoriosa.

Rodó ve la realidad americana con ojos enriquecidos por la historia, y la historia es, para él, una línea de tradición que viene desde la lejana y ejemplar Grecia, a través de la Roma Imperial, del Cristianismo, a través de Castilla, descubridora y civilizadora, a través de la gesta de nuestra independencia, hasta la hora actual de América. En esa visión integradora nada falta. Ni siquiera las rivalidades de nuestros caudillos. Ellos también integran la tradición; ellos también, de manera oscura y a veces negativa, enriquecen esa tradición. Todo cabe en esta visión. Todo cabe porque todo se integra en la fuerza viva del pasado que actúa sobre el presente para crear el futuro.

En esa visión optimista de la grandeza americana y de la grandeza de su destino no faltaban, es claro, las notas de lúcida crítica. En *Ariel* resuenan, sobre todo, las que se refieren al utilitarismo que empieza a prender en las naciones latinas; su peligro está delicadamente señalado al tratar de Buenos Aires. Pero había otros males, casi endémicos en estas naciones. A uno de ellos, el caciquismo, se refirió en artículo periodístico que por primera vez se incorpora a un volumen de sus escritos. Es de 29 de abril de 1912 y está firmado con el seudónimo, revelador, de *Calibán*. Rodó pasa revista en él al espectáculo político de América y se lamenta de la barbarie que todavía predomina y justifica el juicio europeo despectivo. Es una página dura y sin concesiones, en que nada falta: ni el desenfreno revolucionario de México que suscita la “deprimiente intervención yanqui”; ni la matanza de revolucionarios en Quito; ni las sucesivas revoluciones paraguayas, que dan pie al

retruécano; ni la ejecución de obreros en Perú (“cuyo único delito consistía en la protesta contra el rudo trato de los caporales y la mezquina retribución de un jornal irrisorio”); ni el caciquismo autonómico de los estados brasileños; ni las agitaciones civiles que penden, como amenaza, sobre países más organizados, como Argentina y el mismo Uruguay. En este artículo Rodó demuestra la nitidez con que percibe la realidad americana coetánea, una nitidez que muchos detractores no le reconocen.

También sabía Rodó que en América, fuera de la cuenca del Plata, estaba el indio como elemento no asimilado por esa cultura occidental de la que él era campeón. En el ensayo sobre Montalvo (1913) hay una página sobre el indio que revela hasta qué punto era consciente de esa enorme zona inactiva de nuestra cultura, de ese vacío que sólo ahora empieza a sentirse como injusticia y como deber. El indio (“que también es carne y alma de América”, como escribió en otra parte) surge como uno de los más graves problemas de la cultura americana. Rodó no vio la manera de integrarlo; pero apunta su existencia, la injusticia a que está sometido, y dejó constancia de su inasimilación.

Otro problema, éste específicamente creador, es el de la inmadurez del artista americano. En un capítulo de los *Motivos de Proteo* (LXXVII) lo señala con toda precisión:

Una de las raíces de la inferioridad de la cultura de nuestra América para la producción de belleza o de verdad consiste en que los espíritus capaces de producir abandonan, en su mayor parte, la obra antes de alcanzar la madurez. El cultivo de la ciencia, la literatura o el arte, suele ser en tierra de América flor de la mocedad, muerta apenas la Naturaleza comenzaba a preparar la transición del fruto. Esta temprana pérdida, cuando la superior perseverancia de la voluntad no se encrespa para impedirla, es la imposición del hado social, que prevalece sobre la espontánea energía de las almas no bien se ha agotado en ellas el dinamismo de la juventud: ese impulso de inercia de la fuerza adquirida cuando somos lanzados de lo alto a la escena del mundo. Muere el obrero noble que había en el alma, y la muerte viene para él, como en la antigua copla, *escondida*:

Ven, muerte, tan escondida...

Se extenúa o se paraliza la aptitud, a imitación de esas corrientes perzosas que, faltas de empuje y de pendiente, quedan poco a poco embebidas en las arenas del desierto, o se duermen, sin llegar a la mar, en mansos estanques. El bosquejo como forma definitiva, la promesa como término de gloria: tales han sido hasta hoy, en pensamiento y arte, las originalidades autóctonas de América.

Pero esa misma conciencia de los problemas y de las limitaciones originales de la cultura americana no atenúan su confianza en Améri-

ca. Rodó sabía que tras esos defectos se encontraba una fuerza viva a cuyo empleo no quería renunciar. No sentía la comezón iconoclasta de tantos por abolir el pasado y lanzarse a la aventura sin plan; buscaba, por el contrario, la realización cabal de la verdadera aventura americana: la creación de una América original sobre la herencia europea. En esos términos veía el destino de América y del ser americano.

Su gran labor fue ésta: recordar siempre que para la obra del futuro hay que apoyarse sólidamente en la obra del pasado; impedir que en su juvenil inconsciencia esta América destruyese su continuidad con el pasado, con la tradición viva de Occidente.

Enfocados así, se comprenden mejor el alcance y la permanencia de su acción americanista; se comprende por qué su palabra no traía solución para los mil problemas inmediatos de América, sino para el problema de la cultura americana. No era una panacea para los males de nuestra realidad. Lo que traía Rodó era una enorme visión de América para alzar y mantener como modelo mientras se enfrentaban (y resolvían) los pequeños y grandes problemas cotidianos. Traía un evangelio para la creación de un continente.

Casi todas las objeciones que se han hecho a su teoría americanista descansaban en el equívoco de no advertir la naturaleza verdadera de su mensaje. En su pensamiento el problema era, y es, uno: ¿América se resignará a continuar siendo un caos de pequeñas naciones divididas o asumirá su misión continental? Para ese problema Rodó conocía una sola respuesta.

EL PENSAMIENTO FILOSÓFICO

I

Su visión crítica de América no se conformaba con la observación minuciosa del pasado y del presente, con la inquieta profecía del futuro. Rodó también buscó elucidar lo eterno del hombre a través de los signos de su historicidad; también fue pensador general. Buena luz arroja sobre la naturaleza de su intento este párrafo del ensayo sobre Montalvo (1913):

¿Fue pensador Montalvo? Para llenar cabalmente el concepto faltóle, sin duda, no sólo la superior serenidad que pone su atalaya por encima del tumulto y clamor de las pasiones, sino también la condición, más esencial, de interesarse en las ideas por sí mismas, y no principalmente como tema oratorio o como arena de una justa: faltóle aquel pertinaz afán con que se entra por las reconditeces de una idea, hasta iluminar lo más entrañado y secreto, con que se la apura y exprime hasta verla soltar su más espesa sustancia.

Si aplicamos a su pensamiento esta medida con que midió a Montalvo, parece evidente que Rodó sí fue un pensador, un pensador cabal y entero. Aunque no quepa hablar en su caso de un filósofo.

Su especulación filosófica es tributaria del pensamiento europeo del siglo XIX; sus raíces se encuentran en el positivismo de la segunda mitad del siglo y en la reacción espiritualista que le sucedió. Él mismo, en su *Rubén Darío* (y en frase ya aprovechada en este estudio), declara su filiación filosófica: "...yo pertenezco con toda mi alma a la gran reacción que da carácter y sentido a la evolución del pensamiento en las postrimerías de este siglo; a la reacción que, partiendo del naturalismo literario y del positivismo filosófico, los conduce, sin desvirtuarlos, en lo que tienen de fecundos, a disolverse en concepciones más altas".

Pero donde se encuentra expresado con mayor claridad el origen de su meditación filosófica es en el ensayo sobre *Idola Fori*, de Carlos Arturo Torres (1910), que inserta bajo el título de "Rumbos nuevos" en *El mirador de Próspero*. Realiza allí Rodó un breve y sustancioso análisis del positivismo y de su herencia, subrayando particularmente qué parte de esa corriente arraigó en América. "Fue éste un empirismo utilitarista de muy bajo vuelo y de muy mezquina capacidad, como hecho de molde para halagar, con su aparente claridad de ideas y con la limitación de sus alcances morales y sociales, las más estrechas propensiones del sentido común." Un poco más adelante, define la posición filosófica que las nuevas generaciones americanas han sostenido:

El positivismo, que es la piedra angular de nuestra formación intelectual, no es ya la cúpula que la remata y corona; y así como en la esfera de la especulación reivindicamos, contra los muros insalvables de la indagación positivista, la permanencia indómita, la sublime terquedad del anhelo que excita a la criatura humana a encararse con lo fundamental del misterio que la envuelve, así, en la esfera de la vida y en el criterio de sus actividades, tendemos a restituir a las ideas, como norma y objeto de los humanos propósitos muchos de los fueros de la soberanía que les arrebatara el desbordado empuje de la utilidad. Sólo que nuestro idealismo no se parece al idealismo de nuestros abuelos, los espiritualistas y románticos de 1830, los revolucionarios y utopistas de 1848. Se interpone, entre ambos caracteres de idealidad, el positivismo de nuestros padres. Ninguna enérgica dirección del pensamiento pasa sin dilatarse de algún modo dentro de aquella que la sustituye. La iniciación positivista dejó en nosotros, para lo especulativo como para lo de la práctica y la acción, su potente sentido de relatividad: la justa consideración de las realidades terrenas, la vigilancia e insistencia del espíritu crítico; la desconfianza para las afirmaciones absolutas; el respeto de las condiciones de tiempo y de lugar; la cuidadosa adaptación de los medios a los fines; el reconocimiento del valor del hecho mínimo y del esfuerzo lento

y paciente en cualquier género de obra; el desdén de la intención ilusa, del arrebató estéril, de la vana anticipación. Somos los neoidealistas, o procuramos ser, como el nauta que yendo, desplegadas las velas, mar adentro, tiene confiado el timón a manos firmes, y muy a mano la carta de marear, y a su gente muy disciplinada y sobre aviso contra los engaños de la onda.

Nada cabría agregar a un resumen tan acertado, a una ubicación filosófica tan precisa. El neoidealismo es el título que mejor conviene a la corriente en que se inscribe la obra de Rodó. Es una corriente que anticipa o preanuncia muchas de las más interesantes conquistas de la filosofía contemporánea. Ya Pedro Henríquez Ureña ha vinculado su pensamiento con el (mucho más desarrollado y personal) de un Bergson: "Su base filosófica [de *Motivos de Proteo*] es una especie de ética de la renovación, muy en armonía con la doctrina entonces nueva de la 'evolución creadora' de Henri Bergson". En un escrito anterior ya había señalado, con su habitual agudeza, el mismo crítico:

La grande originalidad de Rodó está en haber enlazado el principio cosmológico de la *evolución creadora* con el ideal de una norma de acción para la vida. Puesto que vivimos transformándonos, y no podemos impedirlo, es un deber vigilar nuestra propia transformación constante, dirigirla y orientarla. La *persistencia indefinida de la educación*: he ahí la verdad que no debe olvidarse.

Coincidiendo con este punto de vista, ha podido hablar Emilio Oribe de una *Paideia* rodoniana. Por su parte, Arturo Ardao (en uno de los trabajos más sintéticos y completos sobre el pensamiento de Rodó) ha apuntado sus relaciones con la axiología que habría de dominar la escena contemporánea: "Su idealismo se presenta entonces como una axiología; una axiología que, al mismo tiempo que fundamenta su filosofía de la acción, se relaciona íntimamente con su visión metafísica del ser".

José Gaos (según testimonia su discípula Vera Yamuni Tabush) ha llevado algo más lejos esta aproximación del pensamiento rodoniano con la filosofía contemporánea. Piensa que su idea de la vida como transformación continua y creadora procede de la idea de la vida como evolución creadora de Bergson, pero en tanto que éste entiende la vida en sentido "biológico" Rodó la entiende en sentido "biográfico" y esto significa un paso desde Bergson hacia las filosofías de la vida más recientes, incluso la existencialista, que conciben la vida o la existencia en sentido humano o biográfico.

La determinación erudita de las fuentes del pensamiento de Rodó exigiría una investigación que todavía no ha sido realizada cabalmente. Existe, es cierto, una obra que pretende cumplir con el tema: *Rodó's Main Sources*, por Clemente Pereda (San Juan de Puerto Rico, 1948). Pero es insuficiente. En primer lugar, el autor no siempre distingue entre escritores que (como Renan o Taine) alimentaron largamente su pensamiento y otros que sólo sirvieron para inquietarlo un instante (Amiel, por ejemplo) o fueron usados como lujosos ejemplos de algún desarrollo (Gracián). Tampoco distingue, entre los pensamientos reflejados por las páginas de Rodó, aquellos que eran patrimonio cultural del novecientos o lugares comunes de todos los tiempos, y otros que provenían de fuentes que el pensador había consultado largamente. Pereda puede escribir por eso:

We find another interesting coincidence in the idea sustained by both writers [Rodó y Juan Valera] that the best symbol of nations may be found in their greatest writers,

como si la idea de que los mayores escritores de una nación constituyen su mejor símbolo fuera de aquellas cuya paternidad merece investigarse.

Si bien Pereda no ignora que Rodó pertenece a la gran tradición intelectual de Occidente en su doble caudal franco-español, y que su obra entera debe examinarse a la luz que mana de dicha tradición, al compulsar aisladamente cada fuente, ordenándolas por nacionalidades, no logra integrarla en el cuadro cultural vivo al que corresponde, no recrea el *habitat* en que estaba sumergido intelectualmente Rodó. La imagen que presenta al cabo de su largo proceso es (inevitablemente) la de un ávido lector que en las obras más dispares recoge una azarosa cosecha que trasvasa a sus páginas, verdaderos mosaicos. Cuando, en realidad, el proceso de integración, o mejor dicho de creación, de su *habitat* fue en Rodó —como en los grandes americanos— de importancia capital. A tal punto que su obra sólo acusa el impacto ajeno después de un lentísimo proceso de asimilación y de incorporación a la sustancia ya laborada. En un capítulo de *Motivos de Proteo* (CXIII) ha quedado apuntado el sentido de este proceso:

Pasa, en más amplio terreno, como mientras componemos un libro, que cuanto vemos, pensamos y leemos, se relaciona con la idea que preside a la obra de nuestra fantasía, y de uno u otro modo la enriquece y va abriendo campo para ella.

Para llevar a cabo su tarea ha seguido Pereda tres caminos. Uno lo facilita el propio Rodó con sus citas, explícitas o implícitas de autores

y obras. Es cierto que no acostumbraba citar textualmente y, menos aún, indicar con precisión las referencias bibliográficas (hay tres en *Ariel*, algunas más en "Juan María Gutiérrez y su época", y eso es casi todo); prefirió casi siempre proceder por alusiones bastante elaboradas. Una de ellas, en "El que vendrá", indujo a Pereda a creer que hablaba de Dante y su *Vita Nuova* cuando se refería a Comte. El segundo camino lo facilita la misma obra, con las vinculaciones que una lectura comparada puede revelar y las indicaciones que otros críticos han sembrado. Así, la influencia de Platón es visible, apunte o no Rodó su lectura de los mismos textos; o la huella de Emerson, para poner otro ejemplo.

Su biblioteca (que se encuentra, dividida, en la Biblioteca Nacional y el Museo Histórico Nacional, de Montevideo) facilita una última pista. Es claro que no se conserva como en vida de Rodó. Falta en ella, por ejemplo, el *Caliban* de Ernesto Renan, que había leído y poseía; por testimonio de Pérez Petit se sabe que este libro le fue obsequiado por Rodó. Pero ¿de cuántos otros no se conoce el destino? Por otra parte, tenía mucho libro que ni había abierto (o que sólo había cortado en la página en que se hablaba de él) y, como todos, había leído y estudiado mucho libro que no poseía. De manera que su biblioteca, que Pereda pudo revisar en 1929, constituye un testimonio parcial.

Más valiosa, y base de toda investigación sobre las fuentes, es la consulta del Archivo Rodó. Pereda no pudo determinar si el crítico había leído directamente a Montaigne o sólo lo conocía a través de la exposición de Sainte-Beuve en *Port-Royal*; creyó que de los grandes autores rusos del siglo XIX sólo le era familiar Tolstoi; ignora si tuvo acceso a alguna obra de Bergson. Una consulta de los cuadernos preparatorios de *Proteo* permite contestar estas preguntas. Rodó leyó y extractó directamente a Montaigne y a Bergson: en el cuaderno *Cartelero* hay un resumen, con notas, de los *Ensayos* libro II, cap. 1º; en el *Garibaldino* (por el color de las tapas) dedica ocho páginas a extractar, con comentarios, el *Essai sur les données immédiates de la conscience*, 1889. Leyó también a Dostoievski, uno de cuyos libros le sugiere este comentario: "Una de las obras que me producen opuesto efecto según las lea en el estado Glauco [*id est*: de plenitud apolínea] o en el normal es la *Casa de los muertos*...".

En esos cuadernos se encuentran las verdaderas fuentes de su obra: los psicólogos contemporáneos (principalmente franceses), que estudió para documentar internamente su *Proteo*; Nietzsche y Baudelaire, que lo ilustraron sobre el estado dionisiaco o sobre las transformaciones que producen el vino y el *haschich* en la personalidad; Schopenhauer al que acude sobre el tema del dolor; Hartmann, que desarrolla una *Filosofía del inconsciente*, 1869, etc., etc. Recorriendo esos cuadernos,

puede verse que no sólo Taine, Renan o Guyau alimentaron su largo cavilar; que para hablar de las fuentes de Rodó hay que hundirse en una bibliografía copiosa y variada, en una labor de años.

III

La obra más ambiciosa de las que proyecta Rodó, su *Proteo*, es inicialmente un intento de sistematizar una reflexión de carácter filosófico. Su *Proteo*, aclaro, y no los *Motivos de Proteo*, que publicó en 1909, y que explícitamente rehuyen desde una nota liminar toda sistematización:

La índole del libro (si tal puede llamársele) consiente, en torno de un pensamiento capital, tan vasta ramificación de ideas y motivos, que nada se opone a que haga de él lo que quiero que sea: un libro en perpetuo "devenir", un libro abierto sobre una perspectiva indefinida.

Pero el propósito aquí declarado es indudablemente posterior. El primer proyecto de *Proteo* es, sin duda, el de un libro orgánico y completo sobre la personalidad. Así parece indicarlo un sumario de la obra que se encuentra entre los papeles inéditos de su *Archivo*. Dice así:

PROTEO

INTRODUCCIÓN: La complejidad personal. El conocimiento propio.

LIBRO I: Las vocaciones.

LIBRO II: Los agentes de transformación moral.

LIBRO III: Proceso de las transformaciones morales.

LIBRO IV: La transformación genial.

LIBRO V: Evolución de la personalidad y las ideas.

Este plan no lleva fecha pero por las palabras liminares que acaban de citarse se advierte que es anterior a la preparación de aquel volumen. En efecto, dicho plan o sumario supone una distribución del material en forma de tratado. Al decidirse por la publicación de un fragmento, Rodó ha hecho algo más que anticipar un torso de su magna obra; ha elegido la exposición asistemática y fluida (menos rigurosa pero más sugestiva) de un libro en perpetuo devenir. Rodó renuncia a su plan, o (por lo menos) renuncia a la primitiva arquitectura. De su proyecto inicial sólo quedan hoy las ruinas: ruinas fastuosas, a veces. Esta derrota aceptada frente a la obra sistemática, pensada totalmente en cada una de sus partes y articulada minuciosamente, da la clave de su organización intelectual.

Rodó no podía pensar con rígida continuidad filosófica; su pensamiento desconfiaba íntimamente de la sistematización que canaliza el

fluir natural de la vida; aunque intelectual, no era meramente razonador y se apoyaba en un sentido intuitivo de la vida como realidad superior. Se hallaba en la línea finisecular de reacción contra la inteligencia deshumanizadora.

De ahí que su reflexión tendiera al fragmentarismo del ensayo y eludiera la totalidad del tratado, a los *Motivos de Proteo* y no a *Proteo* mismo. Esta característica se manifiesta en todos los aspectos de su obra, que no produce sino opúsculos y ensayos. Sus dos grandes libros (*Motivos de Proteo*, *El mirador de Próspero*) son en realidad colecciones de fragmentos, vinculados sí por una continuidad espléndida de pensamiento y de estilo, pero esquivos a la organización sostenida. Este rasgo, que sus contemporáneos no entendieron, y que asoma como reproche en las entrelíneas amistosas de una carta de Reyles (le escribe en 23 de abril de 1907, que la lectura de *Liberalismo y Jacobinismo* aumenta e irrita "aun más los deseos y esperanzas que abrigo hace tiempo de leer una obra suya que nos dé la esencia y la medida de su peregrino talento de escritor"), este rasgo tan suyo que le permite inaugurar, al decir de Alfonso Reyes, un nuevo tipo de obra: la fragmentaria, es el primero de su personalidad intelectual que hay que relevar.

¿Cuáles son las otras notas? Ante todo, una: el individualismo. De ahí la preocupación dominante por la personalidad, su estudio detenido de la misma y de los elementos que la transforman en el curso de la vida (temas cuyos ecos resuenan en *Proteo*). En una página encontrada por sus hermanos entre sus manuscritos inéditos e insertada caprichosamente en el libro póstumo que editaron en 1932, glosa Rodó la impresión que dejó en su espíritu infantil la lectura de *Robinson Crusoe*, a la que llama "la *Ilíada* del esfuerzo individual, el lábaro de la conquista de uno mismo". Robinson es, en más de un sentido, el símbolo de esta personalidad consciente de Rodó, y el símbolo de una obra centrada en el incesante perfeccionamiento de sí mismo, en la conquista de la individualidad genial, en la autoeducación orientada. De los extremos a que llega Rodó en su individualismo da fe esta declaración, pronunciada en la Cámara de Diputados en 18 de junio de 1904:

Propendo, por natural tendencia de mi espíritu, a un individualismo, quizá exagerado, en materia de opiniones: formo las mías procurando apartarme de las influencias del ambiente en cuanto ellas puedan traer consigo sugerencias de pasión; y las enuncio tal como sinceramente las concibo, sin preocuparme nunca de volver la mirada para ver si de parte de lo que yo pienso está la opinión que representa el mayor número o está una parte de la opinión, o estoy yo solo.

El cultivo de la individualidad es, pues, su negocio fundamental. No es extraño que al tema dedicara su obra más importante. En ella, la

fórmula *Reformarse es vivir* sintetiza el ideario. Con más detalle, examino en el prólogo de *Motivos de Proteo*, su desarrollo; ahora sólo quiero apuntar el sentido profundo de este pensamiento. Contra lo que han opinado hasta sus discípulos (Hugo D. Barbagelata, por ejemplo) y han repetido contradictores superficiales, Rodó no concibe la *transformación* en el sentido de mera *renovación*. Y no se trata de una cuestión de palabras. Rodó era sumamente cauteloso y si dijo *reformarse* y no *renovarse* fue intencionalmente. Este rehacer de la personalidad, cuyo símbolo es Proteo, ese cambio incesante e inevitable, no es una mera comezón de lo *nuevo*, la frivolidad de lo inédito. Es una transformación hacia adentro, la obra de un espíritu sobre sí mismo, intentando todas sus posibilidades —hasta las más escondidas e insospechadas conscientemente—, infatigable en su anhelo de plenitud y perfección. Y la conquista (no sólo el descubrimiento) de la vocación, en que centra gran parte del libro, es precisamente la fijación de esa plenitud, lograda después de ardua busca. En su libro se alza contra quienes sólo aspiran a la conmoción del cambio, los denuncia con severidad, traza su retrato sin contemplaciones. Y frente a ellos alza en cambio el de quien (como escribe en LXXXI) se esculpe y retoca a sí mismo. En unas notas de sus cuadernos preparatorios, y como previendo lecturas frívolas o erróneas, apunta: "Fórmula de J.E.R.: Modificarse y ampliarse [intercala, arriba: crecer] sin descaracterizarse: tal ha de ser la ley de transformación". Y en el mismo cuaderno *Garibaldino* confirma: "Renovarse, pero no perder el hilo de continuidad de la personalidad".

Como nota complementaria, y tal vez sobresaliente, debe apuntarse el heroísmo. En *Liberalismo y Jacobinismo* mejor que en parte alguna ha señalado Rodó su concepción del heroísmo que, aunque tributaria de Carlyle, no deja de tener acentos propios. Todo el opúsculo (nacido al calor de la polémica religiosa) es una defensa de la "misión histórica y la originalidad de las grandes personalidades". En una página condensa su pensamiento:

La personalidad del genio es un elemento irreducible y necesario en la misteriosa alquimia de la historia. Hay algo de inexacto, pero hay mucho de verdadero, en la teoría de los héroes de Carlyle. La fatalidad de las fuerzas naturales; la acumulación de las pequeñas causas; la obra oscura de los trabajadores anónimos; la acción inconsciente de los instintos colectivos, no excluyen el dinamismo peculiar de la personalidad genial, como factor insustituible en ciertos momentos y para ciertos impulsos; factor que puede ser traído, si se quiere, por la corriente de los otros, fuerza que puede no ser sino una manifestación o concreción superior de aquellas mismas fuerzas, tomando conciencia de sí, acelerando su ritmo y concentrando su energía; pero que, de cualquier modo

que se la interprete, responde a una necesidad siempre renovada y tiene significado sustantivo.

Y en nota cita a Nietzsche, a Carlyle y a Emerson.

A estas palabras de 1906 cabría sumar otras que se encuentran esparcidas en toda su obra posterior, particularmente en el libro que dedica a las transformaciones de la personalidad. Pero es en un ensayo sobre Garibaldi (de 1904 y recogido en *El mirador de Próspero*) donde sintetiza expresivamente su definición del héroe.

Mi concepto del *Héroe* no se identifica con el de hombre superior por su voluntad y su brazo; no porque exprese siempre, dentro de este género, una mayor intensidad y grandeza, sino en razón de una *calidad* distinta. El Héroe es, para mí, el *iluminado* de la acción. La acción heroica es la que toma su impulso en aquellos abismos insondables del alma, de donde vinieron el demonio de Sócrates, la convulsión de la sibila, la visión del extático; en donde se engendra todo lo que obra de un modo superior a la razón: la palabra que avasalla, el gesto que electriza, el golpe que abate o levanta por instantánea y portentosa fuerza. Bolívar es *Héroe*; San Martín no es *Héroe*. San Martín es grande hombre, gran soldado, gran capitán, ilustre y hermosísima figura. Pero no es *Héroe*. Falta para que lo sea, a su alrededor, la aureola deslumbradora, el relámpago, la vibración magnética, el misterioso soplo que, ya se le tome en sentido sobrenatural, ya en sentido puramente humano, pero instintivo e inconsciente es, de todas maneras, algo que viene de lo *desconocido*.

Al dibujar Rodó la personalidad de Bolívar en su famoso ensayo, convierte su trabajo en una apología de la acción heroica.

IV

Este pensamiento filosófico no actúa en el vacío. En su vida y en su obra Rodó aparece inmerso en la realidad circundante, y esa realidad, en la América de su tiempo, se llama democracia. De ahí que haya que consultar también su pensamiento político-social para completar este esbozo de su actitud filosófica. Su concepto del Héroe o de la personalidad genial tenía clara cuenta de la labor colectiva, del fondo de anónimas personalidades, sobre el que se alza el Genio.

Al estudiar en *Ariel* el problema de la Democracia, y (en particular) de las democracias hispanoamericanas, expone Rodó una concepción calificada de la misma. Su pensamiento reconoce las debilidades de la democracia y su afán nivelador y mediocrizador; pero no por eso acepta las censuras que un pensamiento aristocrático como el de Renan se complace en levantar. Todo su esfuerzo tiende a la definición de una democracia no utilitaria y que permita en su seno la selección, una democracia que no ahogue sino estimule la aristocracia espiritual. El utili-

tarismo y no la democracia es el enemigo y contra él (y contra los Estados Unidos, a los que, con evidente error, presenta como únicos campeones del utilitarismo) endereza sus ataques. Su concepción de la democracia americana del futuro se halla expresada, sintéticamente, en este párrafo del discurso:

Para mostrar ahora cómo ambas enseñanzas universales de la ciencia pueden traducirse en hechos, conciliándose, en la organización y en el espíritu de la sociedad, basta insistir en la concepción de una democracia noble, justa; de una democracia dirigida por la noción y el sentimiento de las verdaderas superioridades humanas; de una democracia en la cual la supremacía de la inteligencia y la virtud —únicos límites para la equivalencia meritoria de los hombres— reciba su autoridad y su prestigio de la libertad, y descienda sobre las multitudes en la efusión bienhechora del amor. (Véase prólogo a *Ariel*, en esta misma edición.)

Esta concepción política parece excluir toda problemática social, y así lo ha creído más de un apresurado comentarista de su obra. Rodó, se ha llegado a decir, fue insensible a los profundos cambios sociales que venían ocurriendo en el mundo desde (por lo menos) la revolución de 1848. Tal afirmación es, en general, falsa.

Es posible relevar en su vasta obra indicios de que el problema social se le planteó en sus términos adecuados. En una carta de 1910 sobre las *Moralidades*, de Rafael Barret (recogida en parte por *El mirador de Próspero*) apunta:

...en nuestro tiempo, aun aquellos que no somos socialistas, ni anarquistas, ni nada de eso, en la esfera de la acción ni en la de la doctrina, llevamos dentro del alma un fondo, más o menos consciente, de protesta, de descontento, de *inadaptación*, contra tanta injusticia brutal, contra tanta hipócrita mentira, contra tanta vulgaridad entronizada y odiosa, como tiene entretejidas en su urdimbre este orden social transmitido al siglo que comienza por el siglo de advenimiento burgués y de la democracia utilitaria.

Es precisamente esta sensibilidad para la injusticia social que lo lleva, al margen de toda doctrina socialista (y en esta materia siempre fue explícito) a intentar un mejoramiento de las condiciones de vida y trabajo del obrero. Uno de sus ensayos más completos, recogidos también en *El mirador de Próspero* (lo que sanciona su importancia ideológica) está dedicado precisamente al *Trabajo obrero en el Uruguay*. Originariamente planeado como informe para la Cámara de Representantes del Parlamento uruguayo, Rodó lo desarrolló hasta darle las proporciones de un ensayo.

Allí refleja una actitud de democracia liberal bien entendida. Sin temores ante la fuerza proletaria, atendiendo a las reivindicaciones obre-

ras, Rodó propugna una solución conciliadora de los intereses del capital y del trabajo. Su pensamiento, de matices conservadores, cala más hondo de lo que se ha pensado y denuncia en muchas de las medidas que propone un Estado sólo superficialmente socialista los defectos, la orientación demagógica y los riesgos que ellas pueden implicar. Proyectado en 1906 y concluido en 1908, este ensayo ha sido superado en más de un concepto, pero su valor para definir la posición de Rodó en tan importante materia no parece haber disminuido.

En un texto inconcluso encontrado entre sus papeles inéditos, ha dejado testimonio directo y vivo de su reacción frente a los movimientos sociales que conmovieron el comienzo del nuevo siglo:

Mis resistencias al socialismo. Exponerlas a propósito del gran rugido que se levanta. Siento reconvenciones. Todo esto de arte, aristocracia, selección no serán vanidades ilícitas frente a los derechos que (espacio en blanco). Nunca podré sofocar en mí el sentimiento de la personalidad.

El conflicto íntimo aparece aquí enunciando en sus términos extremos: por un lado, la personalidad heroica en que centraba su visión del mundo, por otro, la masa que el socialismo hacía surgir como el elemento fundamental en la convivencia humana. Rodó estaba demasiado atento a la realidad para no sentir la fuerza invasora de este nuevo elemento y el anacronismo que implicaba su actitud individualista. Al mismo tiempo, era demasiado leal con su naturaleza para ocultarse que la selección, el concepto de una vida vivida como arte, eran necesarios para su organización intelectual y para su sensibilidad poética. Como tantos de los mejores artistas de aquel siglo, vivió en carne propia los términos extremos de este conflicto. De ahí que el fragmento autobiográfico invocado concluya con estas palabras: "Pero esta belleza clásica que admiro y siento no basta a mi ansiedad de hombre moderno".

Podrían invocarse otros textos coincidentes. Así, por ejemplo, en un prólogo a *América*, de Abel J. Pérez (firmado en 6 de septiembre de 1911), califica a Proudhon de "energúmeno antipático, lleno de bárbaros odios hacia el arte y hacia otras cosas delicadas y bellas que ennoblecen y dignifican esta pícara vida". Aunque todo el prólogo, que Rodó supone escrito por Gil Blas de Santillana, está en un tono burlesco (lo que justificaría el tono y ciertas expresiones) el pensamiento que lo informa es serio. Su actitud estética le hace oponerse al pensador social. Esa oposición no le impedía, sin embargo, reconocer la dignidad de la condición obrera y en palabras que han sido muy citadas lo dejó estampado en 1909:

Cuando todos los títulos aristocráticos fundados en superioridades ficticias y caducas hayan volado en polvo vano, sólo quedará entre los

hombres un título de superioridad, o de igualdad aristocrática, y ese título será el de *obrero*. Esta es una aristocracia imprescriptible, porque el obrero es, por definición, "el hombre que trabaja"; es decir, la única especie de hombre que merece vivir. Quien de algún modo no es obrero debe eliminarse, o ser eliminado, de la mesa del mundo; debe dejar la luz del sol y el aliento del aire y el jugo de la tierra, para que gocen de ellos los que trabajan y producen: ya los que desenvuelven los dones del vellón, de la espiga o de la veta; ya los que cuecen, con el fuego tenaz del pensamiento, el pan que nutre y fortifica las almas.

Estas palabras no tienen contenido demagógico alguno; no fueron pronunciadas en una barricada ni procuraron el halago preelectoral. Las dijo Rodó en el Círculo de la Prensa de Montevideo y como exaltación del trabajador intelectual, el jornalero del pensamiento, su propia clase.

En la obra de Rodó hay constantes alusiones al Misterio que envuelve con su halo de sombra la luminosa vida de la razón; ese mundo clásico, sensual y perfecto, se ve perturbado ocasionalmente por la Duda o por la Angustia de lo desconocido. Lo apunta desde el ensayo más ambicioso de sus orígenes: *El que vendrá* (1896); lo reitera en muchas alusiones de su *Liberalismo y Jacobinismo* (1906), particularmente en el respeto casi devoto a la figura de Cristo; está en las entrelíneas de muchos *Motivos de Proteo* (1909) y explícito, en las páginas póstumas del mismo libro (1932). Su propia personalidad, tal como se la descubre en sus anotaciones más íntimas, encerraba una profunda zona de sombra; deseoso de perpetuar su *estado glauco*, no quería renunciar al Dolor o a la nutricia Tristeza (como se ha visto en su biografía).

Sin embargo, Rodó nunca penetró profundamente ese misterio, nunca ahondó el problema religioso. Había en él una suerte de repugnancia racional; tal vez una auténtica ceguera para los valores religiosos. Así parecen indicarlo estas anotaciones inéditas de los cuadernos preparatorios de *Proteo*, en que escribe, poseído por Glauco:

La preocupación del pecado; esa pasión por el misterio; esa tendencia al rebajamiento, a la humillación, que es lo íntimo del cristianismo, quizá, que vemos en un Pascal, o un Lutero o un (deja un espacio en blanco) me parecen casi incomprensibles; no siento su interés ni su belleza. No aguanto a Pascal.

Buscó, no obstante, una vía de acceso. Su correspondencia con Alberto Nin Frías o con Miguel de Unamuno (que se incluyen en esta edición) lo muestran sinceramente interesado por lograr el acercamiento a un mundo que, tal vez, le estuviera vedado. Así, se le oye decir con profunda candidez a Unamuno (en carta de 20 de octubre de 1902):

¡Cuánto deseo que aparezca lo más pronto posible su prometida obra sobre la Religión y la Ciencia! Me preocupa muy intensamente el problema religioso, y leo con interés todo lo que espero que pueda darme nueva luz sobre ello.

Hacia el final de su vida este hombre que pudo ser calificado (con palabras de la condesa Pardo Bazán a Montalvo): "Alma religiosa y pensamiento heterodoxo", este desvelado pensador se refugia en una concepción que hermana —como la Ética y la Estética en *Ariel*— el temblor religioso con la imperecedera belleza de la forma. "Mi retablo de Navidad", que escribe en 1911 a instancias de Rubén Darío y que recoge luego en *El mirador de Próspero*, 1913, encierra una teoría, ya largamente anticipada por otros espíritus, de un Dios futuro:

Antes que lamentarse porque Dios no sea niño de veras durante un día del año, acaso es preferible pensar que Dios es niño siempre, que es niño todavía. Cabe pensar así y ser grave filósofo. El Dios en formación, el Dios *in fieri* en el virtual desenvolvimiento del mundo o en la conciencia ascendente de la Humanidad, es pensamiento que ha estado en cabeza de sabios. ¿Y hemos de considerarla la peor, ni la más desconsoladora, de las soluciones del Enigma?... ¡Niño-Dios de mi retablo de Navidad! Tú puedes ser un símbolo en que todos nos reconciliemos. Tal vez el Dios de la verdad es como tú... Si a veces parece que está lejos o que no se cura de su obra, es porque es niño y débil. Ya tendrá la plenitud de la conciencia, de la sabiduría, y del poder, y entonces se patentizará a los ojos del mundo por la presentánea sanción de la justicia y la triunfal eficiencia del amor... Hermanos míos: no hagamos ruido de discordia, no hagamos ruido de vanidad, ni de feria, ni de orgía. Respetemos el sueño del Dios-niño que duerme y que mañana será grande. ¡Mezamos todos en recogimiento y silencio, para el porvenir de los hombres, la cuna de Dios!

V

Queda por señalar una última nota de su pensamiento: la tolerancia. En *Liberalismo y Jacobinismo* (1906) ha dejado una concepción superior de esta actitud espiritual profunda. Allí dice:

...con esa tolerancia encaro cuanto leo, si reconozco en ello sinceridad; ya se trate de religión, de ciencia o de literatura. En la educación de mi espíritu, de una cosa estoy satisfecho: y es de haber conquistado, merced a una constante disciplina intelectual —favorecida por cierta tendencia innata de mi naturaleza mental— aquella superior amplitud que permite al juicio y al sentimiento, remontados sobre sus estrechas determinaciones personales, percibir la nota de verdad que vibra en el timbre de toda convicción sincera, sentir el rayo de poesía que ilumina

toda concepción elevada del mundo, libar la gota de amor que ocupa el fondo de todo entusiasmo desinteresado.

Amplitud, tolerancia, amor: en estas palabras, así jerarquizadas por él mismo, se sintetiza su actitud humana general. En otro texto, de *Motivos de Proteo*, éste amplía su definición:

La tolerancia: término y coronamiento de toda honda labor de reflexión; cumbre donde se aclara y engrandece el sentido de la vida. Pero comprendámosla cabalmente: no la que es sólo luz intelectual y está a disposición del indiferente y del escéptico, sino la que es también calor de sentimiento, penetrante fuerza de amor.

Contra lo que se ha interpretado con cierta precipitación, la tolerancia en Rodó no excluye una toma de posición en el combate de la vida ni la propaganda ardida de los propios ideales. Su misma actividad, su prédica americanista, su infatigable ejercicio del arte, su valiente postura política, demuestran que no era tolerante por indiferencia o por blandura; que lo era por auténtico sentido democrático, por generosa amplitud intelectual. Su tolerancia era una manera activa de restaurar la dignidad del debate humano.

Desvanecida la primera huella de su magisterio, poco quedó del contenido filosófico de su obra para alimento de generaciones que se habían asomado al mundo intelectual y social en ocasión de la quiebra de gran parte del pensamiento del siglo XIX. Rodó derivaba de Spencer y de Taine; no de Kierkegaard o de Nietzsche, de Marx o de Proudhon, adelantados del siglo XX. La guerra de 1914 —a la que el Destino no quiso que sobreviviese— aventó definitivamente una concepción del mundo en que había fundado su filosofía general. Por eso, y pese a haber muerto en 1917, Rodó es en este aspecto un hombre de las postrimerías del siglo XIX, un coetáneo espiritual de los pensadores idealistas que aspiraban a la salvación del mundo por la aristocracia del espíritu, nostálgicos de un hipotético (y siempre renovable) milagro griego, de una imposible serenidad clásica, de un equilibrio que triunfara permanentemente sobre el caos. A esa concepción optimista dedicó el pensador uruguayo sus mejores esfuerzos, borrando en la pulida superficie de su obra todos los elementos de desesperanza y angustia, de dolor y fracaso, que hoy emergen de su fondo. Su pensamiento —que él quiso triunfal y nutricional— está atravesado por una profunda veta de melancolía que no se rinde. Por esta ambigua condición demuestra pertenecer a una época de transición: una época en que resplandecen todavía los valores del pasado y se anuncian ya las fuerzas que habrán de destruirlos.

EL DURO EXILIO EUROPEO: LONDRES (1810-1823)

LA INGLATERRA ROMÁNTICA

DURANTE casi diecinueve años —entre julio de 1810 y febrero de 1829— vivió Andrés Bello en Londres; allí actuó como representante diplomático de algunos países americanos (su patria, Colombia, Chile), allí se ganó la vida como maestro de español y de humanidades, allí padeció miseria, allí estudió —sin prisa y sin pausa—, acumulando materiales que al conocerse (algunos muy tardíamente) asombrarían al mundo hispánico, allí creó su poesía de mayor ambición continental. Esos años de su estancia en Londres marcan el triunfo en Inglaterra de la segunda generación romántica. Precedido por el movimiento gótico del siglo XVIII, por los poetas del sepulcro y los novelistas sentimentales, por las visiones religiosas de William Blake, el romanticismo inglés produce en la segunda y tercera década del siglo XIX algunas de sus obras maestras: *The Excursion*, de William Wordsworth es de 1814; en la misma fecha abre Scott, con *Waverley*, su ciclo de novelas históricas: *Kubla Khan*, de Coleridge es de 1817; del mismo año su importante volumen crítico: *Biographia Literaria*. Para la segunda generación romántica son los años de *Childe Harold* (1812) que convierte a Byron en la figura más popular del nuevo arte; *The Corsair* es de 1814, *Manfred* de 1817, el *Don Juan* de sus últimos años (1818-1823); *Adonais* de Shelley es de 1821; de 1820 el volumen de poemas de John Keats, la voz lírica más pura de ese movimiento.

Algunas traducciones del alemán que comienzan a difundirse en Inglaterra durante ese lapso contribuyen a establecer la necesaria conexión con el romanticismo germánico, paralelo del inglés. *De l'Allemagne*, de Madame de Staël, se publicó simultáneamente en francés e inglés en 1813, estando entonces la autora desterrada en Londres. En 1815 se tradujeron las *Vorlesungen über dramatische Literatur und Kunst*, de August Wilhelm Schlegel (Hazlitt le dedicó un amplio comentario

en la *Edinburgh Review*); en 1818 se tradujo la *Geschichte der alten und neuen Literatur*, de Friedrich Schlegel. Estas obras, que tanto habrían de influir en los críticos ingleses y en particular en el más importante, Coleridge, vinieron a enriquecer una literatura crítica original que Inglaterra estaba produciendo desde las primeras décadas del siglo XVIII y que cambia por completo la orientación literaria. El pensamiento alemán de los Schlegel encontró pronto eco en la patria de los hermanos Warton y de Edward Young, autor de *Conjectures on the Original Composition* (1759). A los críticos importados entonces habría que sumar el ginebrino Sismonde de Sismondi, cuya *De la littérature du midi de l'Europe* (1813) tanta importancia tiene para fundamentar el medievalismo romántico y una mejor comprensión de las letras (entonces desatendidas) de España y Portugal¹.

Aunque por temperamento y por educación, Andrés Bello estuviese muy ligado a la sensibilidad y arte neoclásicas, aunque por su ocupación dominante y por sus amistades apareciese al comienzo vinculado solamente a las formas tradicionales de la vida inglesa, no pudo permanecer completamente ajeno a este poderoso movimiento que renovó las letras inglesas y se proyectó de inmediato sobre toda Europa. Ya entonces supo leer y apreciar a algunos representantes de la nueva tendencia, en especial a aquellos que en pleno siglo XVIII anunciaron sus caracteres más perdurables, o en las primeras décadas del siglo XIX adquirieron (como Byron y Scott) más amplia notoriedad. De estos últimos, alguno despertó pronto un vínculo que las circunstancias de una vida azarosa y entregada al estudio y a la erudición no lograron conmovir jamás. Pero, a pesar de su conocimiento directo, Bello no se convirtió ni en secuaz ni en propagandista de la nueva escuela europea. Porque a él —como dijo Unamuno de su España— le dolía América. Su mayor preocupación en estos años de Londres, su única inspiración poética central, era la América lejana. La difusión en América del humanismo europeo era la tarea a que se había entregado. Por eso asoció su nombre al de algunos emigrados españoles que, como Blanco White, publicaban periódicos en nuestra lengua y con vistas al mercado literario americano; por eso emprendió con el colombiano García del Río la redacción en español de dos revistas que habrían de ser las dos primeras grandes publicaciones del nuevo mundo: la *Biblioteca Americana* (1823) y el *Repertorio Americano* (1826-1827). Por eso pareció no ver entonces sino aquello que interesaba más inmediatamente a América. Que no fue sólo así, que su enciclopédica inquietud no pasó por alto el romanticismo, es lo que ahora se mostrará en detalle.

De *El otro Andrés Bello*. Cap. II. Caracas: Monte Ávila Editores, 1969, pp. 41-78.

INSTALACIÓN EN LONDRES

El 11 de julio de 1810 llega Andrés Bello a Londres, como miembro de una embajada oficial del gobierno revolucionario de su patria ante la corte británica. La embajada estaba encabezada por Simón Bolívar y Luis López Méndez. No corresponde estudiar aquí este aspecto de la actividad de Bello. Baste señalar que su puesto de secretario (o agregado) le fue concedido por un mayor conocimiento del inglés. Bello no pensaba dilatar mucho su estadía en Inglaterra, como se deduce de su correspondencia (Juan Germán Roscio, en carta de junio 29, le pide que "le traiga, aunque sea un compendio de la actual legislación inglesa, y alguna gramática o diccionario anglohispanico; ítem, otros libritos de importancia") y como lo prueba la circunstancia de que se nombró para su cargo de Secretario en Caracas a un sustituto interino. Pero al término de la misión, Bolívar regresa (septiembre 21) y tanto López Méndez como Bello quedan en Londres encargados de proseguir las negociaciones con el gobierno británico. Esta situación transitoria habría de estabilizarse y convertir la misión diplomática en residencia de casi dos décadas².

Al llegar a Londres, Bello conoce a Miranda. Aunque se conservan las estrofas que habría de dedicarle unos doce años después en su *Allocución a la poesía* (1823) y que testimonian públicamente su aprecio, no se han encontrado las cartas en que Bello comunicó a John Robertson su primera impresión del ilustre patriota venezolano. Pero puede deducirse su juicio por la respuesta de Robertson. "Mi opinión es muy conforme a la de usted respecto de este hombre ilustre", le dice en diciembre 10, 1810. También corrobora este juicio un párrafo de una carta de Roscio a Bello (junio 9, 1811): "Yo esperaba que su regreso [el de Miranda] al país natalicio nos traería los mismos bienes que usted me anunciaba en la primera carta". La vinculación con Miranda no habría de prolongarse pues éste parte para Venezuela a cumplir la penúltima etapa de su heroico destino. López Méndez y Bello quedan alojados en su casa de Grafton Street hasta fines de 1812 o comienzos de 1813³. Para Bello esta temporada fue de enorme importancia. Miranda poseía una biblioteca particular que en 1822 fue avaluada en £3.000⁴. Allí aprendió el griego, sin más ayuda que su don de lenguas. Allí pudo deleitarse en el manejo de obras y autores de todos los tiempos; allí enriqueció considerablemente su formación humanística. Todavía en los años de su ancianidad en Chile conservaba algún libro que Miranda le regaló en Londres.

No todo era humanismo, sin embargo. Las noticias que llegaban de Venezuela eran terribles. El 26 de julio Miranda capitula y es enviado,

prisionero, a Cádiz donde morirá. El régimen colonial se fortalece. Contra él lucha Bolívar, en dramáticas alternativas, hasta lograr en 1819 la unificación de Venezuela, Nueva Granada y Ecuador bajo el nombre de Gran Colombia. Entre tanto, en Londres, López Méndez y Bello quedan sin Gobierno que representar. Aunque no cejan en su lucha diplomática. Obtienen una pensión del gobierno inglés, que les dura un año. En los intervalos de la lucha en América les llega, con penoso retraso, alguna ayuda económica. La correspondencia del período está llena de apremiantes pedidos de dinero y de promesas de inmediata y siempre diferida entrega de sueldos. Reproduciendo evidente testimonio personal de Bello, Amunátegui escribe que "las vicisitudes de la guerra en Venezuela habían sido causa de que sus sueldos se les remitieran tarde, mal, y en ocasiones nunca". López Méndez, que gastó toda su fortuna personal atendiendo los intereses de su patria, fue varias veces encarcelado por deudas (según Bello no bajaron de siete las ocasiones); el propio Bello, consumidos sus ahorros, debió comprar a crédito. Su libertad personal dependió de la generosidad de su sastre quien se ofreció a continuar sirviéndole a crédito. Esta situación era insostenible y aunque gestiones de amigos ante el gobierno británico aliviaron con algún socorro la miseria, no consiguieron solucionarla. Bello debió buscar por otros lados.

AMISTAD CON BLANCO WHITE

Una de las soluciones que encontró fue la enseñanza del español. No se había producido aún la gran emigración española del año 1823 que saturó completamente la plaza de Londres con espontáneos maestros del idioma y que inspiraría más tarde la drástica proposición de Antonio Puigblach: organizar una batida general de los tales dómines para arrojarlos al Támesis⁵. Por el contrario, entonces el español estaba de moda y según comunica Amunátegui, "hasta las mujeres querían aprenderlo". No le faltaron discípulos a Bello e incluso pudo ahorrar algunas libras.

Uno de los que le habían sugerido que dictara lecciones de español (o de latín, o de francés) fue José María Blanco White, destacado polígrafo español que residía en Londres desde 1810 y cuya amistad con Bello es de gran importancia. En este mismo año, que marca el comienzo de la lucha por la independencia hispanoamericana, Blanco White funda en Londres *El Español*, periódico de carácter político y cultural que se publica mensualmente. Desde él difunde el ideario liberal que había motivado su emigración de España y también defiende la causa de la independencia americana.

El examen de la carrera de Blanco White escapa por completo a esta investigación. Baste consignar aquí, sus relaciones con Bello. Ya en diciembre 15, 1814, se encuentra una carta en que aquél se refiere a unos extractos de Félix de Azara, preparados por el escritor caraqueño, que fueron publicados en *El Español*. Tal carta sirve para documentar la colaboración de Bello en dicho periódico. Como éstas solían entonces ser anónimas, es difícil precisarlas. Puede conjeturarse, sin embargo, que dada la comunidad de intereses que existía entre ambos escritores y las innegables dotes de publicista que ya en la nativa Caracas había demostrado Bello, no dejara éste pasar la oportunidad de asociarse de una u otra manera a un periódico de orientación tan semejante a la suya.

Por la correspondencia que cita Amunátegui (y en la que se recogen sólo las cartas de Blanco White y no las respuestas de Bello) se puede seguir el proceso de la amistad. Hay fragmentos significativos. En una carta de diciembre 15, 1814, se encuentra un párrafo sobre los emigrados españoles que merece destacarse. Dice Blanco White: "Supongo que de cuando en cuando se encontrará usted en esa con la flor y nata de la política española, es decir, con los perseguidos y perseguidores. Tiemblo al tomar el asunto en pluma, por no decir en boca". La referencia es obviamente sarcástica; ella demuestra que Blanco no se recataba demasiado para escribir a Bello sobre sus compatriotas. Y en otra carta se confirma esta impresión.

Debajo de su aspereza tenía Blanco una verdadera capacidad de afecto. Así escribe, entre otras cosas, en enero 5, 1816: "Mis sensaciones desagradables respecto de España no se extienden a usted más, ni de otro modo, que a mí mismo. Yo siempre tendré placer en ver a usted. Cualquiera otra impresión que usted tenga sobre esta materia es imaginaria". Y en la misma carta comenta sus ocupaciones ("sólo tengo dos o tres horas, antes de irme a acostar, verdaderamente robadas al sueño, en que puedo leer para mí aprovechamiento") y se queja de dedicar su tiempo a medir a Horacio de pies a cabeza y revolver palillos de gramática en vez de emplearlo "en gozar las bellezas de los autores griegos". Entre tanto, Blanco White dedicó buena parte de su tiempo a tratar de remediar con sus relaciones en los círculos oficiales de Inglaterra y en la alta sociedad, la angustiosa situación económica de Bello. Así lo pone en contacto con quienes se interesaban por la causa de los americanos y de los liberales españoles: con el doctor James Moore, hermano del general Moore que había muerto en la batalla de La Coruña, durante la guerra de la independencia española, y con el coronel John Murphy, de nacionalidad española y ascendencia irlandesa. Bello concurre a casa de ambos, particularmente a la tertulia de la an-

ciana madre del doctor Moore y se vincula con ingleses que tomaban como propia la causa de la independencia, ya fuera la de América o la de España⁶. Tanto Moore como Murphy van a apoyar a Blanco en sus gestiones. Los tres consiguen interesar a Lady Holland en procurar para Bello un subsidio del gobierno inglés. De todas estas recomendaciones (y de otras de las que se hablará en el momento oportuno) hay abundante prueba en el epistolario con Blanco White que transcribe Amunátegui.

VIDA FAMILIAR

Las necesidades económicas de Bello habían aumentado como consecuencia de su casamiento, en 1814, con Mary Ann Boyland. Muy poco se sabe de ella o de su familia. Casi las únicas anotaciones fidedignas que se poseen son las de su nacimiento y muerte, apuntadas por mano de Bello en la Biblia familiar que se conserva en el Seminario Pontificio de Santiago de Chile, donde estudió y se ordenó su hijo Francisco. Allí dice, de su puño y letra y en inglés (el idioma en que seguramente se comunicaba con ella): "Mrs. Mary Ann Bello, born September 12th. 1794, 12 minutes before 8 in the morning; died May 9th. 1821 at 2 in the afternoon". Acompaña la anotación -conmovedora en sus escuetas precisiones- un fragmento del texto latino de los *Proverbios* en que se dice:

*Mujer fuerte; ¿quién la hallará?
(Porque su estima sobrepaja
largamente a la de las piedras preciosas).*

.....
*Fortaleza y honor son su vestidura;
Y en el día postrero reirá.*

.....
*Muchas mujeres hicieron el bien;
Mas tú las sobrepujaste a todas.*

Este tributo emocionado, y sobrio, sólo permite advertir la índole moral de Mary Ann Boyland y el apoyo que sin duda prestó a Bello en estos años difíciles de su aclimatación londinense. Mary Ann tenía veinte años cuando casó con Bello, trece años mayor. Para el criterio de la época sería la suya una pareja bien equilibrada. Pronto los hijos vinieron a aumentar el hogar: Carlos, el primogénito, en 1815; Francisco en 1817 (fue su padrino Luis López Méndez) y en 1820 Juan Pablo (ahijado de Antonio José de Irisarri)⁷.

Amunátegui comunica que Bello acostumbraba ocultar a su esposa la difícil situación económica en que por lo general se hallaba. Reservado hasta dentro de su hogar, guardaba para sí todas las preocupaciones. Pero no sería fácil disimular los signos más evidentes de la estrechez. Sus escasos medios lo obligaban a vivir en barrios pobres, en casas modestas, a vestir humildemente. Aunque su domicilio variaba continuamente en estos años, como si no pudiese encontrar acomodo definitivo, casi todas las direcciones localizadas por la erudición venezolana, apuntan al mismo barrio (o sus alrededores).

Somers Town se llamaba (y se llama). Queda al norte de Bloomsbury y suficientemente cerca del British Museum como para que Bello que entonces empieza a frecuentar regularmente esa casa de estudios pudiera hacer el trayecto a pie, si el tiempo lo permitía. (Charles Lamb vivió con su hermana Mary cerca del Museo en esa época pero es casi seguro que Bello no llegó a conocerlo). Somers Town era un barrio de casas humildes y tristes, que había adquirido cierta notoriedad durante la Revolución Francesa por convertirse entonces en centro de emigrados. Años más tarde los españoles liberales lo transformarían en su barrio. Por esa fecha lo visitó Carlyle quien ha dejado en su *The Life of John Sterling* (1851) un notable retrato del lugar y de los fantasmales y orgullosos españoles que lo poblaban⁸. Pero esto no acontecería hasta 1823 y es todavía 1814. Durante la estancia de Bello en Londres ocurrió la gran transformación de la capital que marca el comienzo de la era victoriana. La ciudad dieciochesca empieza a convertirse por la Revolución Industrial y la fortuna de las armas, en el centro económico del mundo. Bello pudo asistir a la fundación de las primeras líneas de ferrocarril, a la implantación del alumbrado a gas, a la creación de una fuerza de policía metropolitana que pondría orden y disciplina en el vasto hormiguero social.

En una de las cartas que le envía Bartolomé José Gallardo se encuentra un testimonio coetáneo de ese momento y lugar. Dice en octubre 1º, 1816, el bibliógrafo español:

Pienso no salir de noche en toda la semana. Si usted, pues, gusta favorecerme, siempre me hallará a su disposición, deseoso de dar pasto al alma en dulce y provechosa plática. De ésta, podemos también disfrutar, aun sin sacar el pie de nuestros respectivos tugurios, ni atrabancar páramos, ni calles perdurables, en haciendo mensajera de nuestras palabras, en vez del aire, de silla a silla, la estafeta de Pentoville a Somers Town.

Aunque pueda presumirse de exageración burlesca la palabra *tugurios* que parece escapársele a Gallardo, no lo sería tanto lo de *páramos*, que está en el mismo párrafo, dado el momento del año en que escribe. De

todos modos, puede suponerse que Bello no tendría tanta comodidad en su casa, y su situación en Somers Town (casado y padre ya de un niño pequeño) no era entonces precisamente floreciente. Parecía razonable reservar el coloquio erudito para el papel y permanecer cada uno amurallado en su hogar.

VIDA LITERARIA

El más elocuente testimonio de la situación emocional de Bello en estos años se encuentra en un poema inconcluso que sólo ha sido publicado en 1952, extraído de sus borradores por los editores venezolanos de sus *Obras completas*. Ha sido fechado por ellos hacia 1820 y revela la melancolía del desterrado, un patético y sobrio adiós a la primavera, escrito por un hombre de cuarenta años que ya se creía irremediablemente viejo.

*No para mí, del arrugado invierno
rompiendo el duro centro, vuelve mayo
la luz al cielo, a su verdor la tierra.
No el blando vientecillo sopla amores
o al rojo despuntar de la mañana
se llena de armonía el bosque verde.
Que a quien el patrio nido y los amores
de su niñez dejó, todo es invierno.*

El elemento de nostalgia de la patria que aquí domina y que habría de reaparecer en tantos otros poemas —incluso en su poesía lírica más impersonal, como la *Alocución a la poesía*:

*¡Oh, quién contigo, amable Poesía,
del Cauca a las orillas me llevara,
y el blando aliento respirar me diera
de la siempre lozana primavera
que allí su reino estableció y su corte!—,*

esa nostalgia que se une a la tenaz ilusión del peso de los años, le hace ser injusto con la naturaleza de Inglaterra; le hace negarse a su delicado encanto, tan magníficamente expresado por los poetas del romanticismo inglés. Es cierto que Bello habría de reparar más tarde esta injusticia en su versión de un fragmento de *Les jardins* de Delille (como se verá más adelante). Pero en este momento de su carrera lo que predomina es la nostalgia del trópico y la depresión que no podría dejar

de producir en su ánimo el largo invierno y la sórdida melancolía de Somers Town⁹.

Para resolver la angustiosa situación económica en que se halla desde la caída del gobierno revolucionario de Venezuela, Bello debe recurrir a sus amigos españoles e ingleses. Hacia 1811 había conocido en una biblioteca a James Mill, padre del filósofo, y por su intermedio se vincula con el economista Jeremy Bentham. A solicitud de éste se encarga de descifrar sus manuscritos. La tarea no tuvo nada de agradable, ya que la letra de Bentham era jeroglífica y el propio Bello se complacía en mostrar, muchos años más tarde, a sus discípulos chilenos algunos manuscritos que finalmente obsequió a Diego Barros Arana. La tarea era menor pero lo acerca a un pensamiento económico y filosófico que habría de influir sobre todo su desarrollo intelectual. Por otra parte, Bentham estaba seriamente interesado en la causa de la independencia hispánica, como lo demuestra su posterior vinculación con Espoz y Mina que lo lleva a redactar un plan de organización constitucional de España¹⁰.

Por esa misma época se encarga Bello de corregir una traducción española de la Biblia que prepara en Londres un tal señor Blair. Había sido recomendado para esta tarea por un emigrado español de su amistad, don José María Fagoaga. Era, también, un trabajo engorroso pero le permitió familiarizarse estrechamente con el texto de la Biblia.

Todas estas actividades, penosas y (puede conjeturarse) escasamente remuneradas, no le hacen perder contacto con los países americanos a los que continúa sirviendo, indirectamente, al refutar especies difundidas por la prensa británica o al mantenerse en constante comunicación con políticos a los que interesa la causa de la independencia hispano-americana. Pero doblemente impulsado por su patriotismo y por sus necesidades busca un contacto más directo y oficial. A principios de 1815 y como consecuencia de haber recaído otra vez Venezuela en manos de España, Bello se encuentra sin patria y ofrece sus servicios al gobierno de Nueva Granada (Colombia), en carta que no llegó a su destino por haber sido interceptada por los españoles. Al no obtener respuesta y desconociendo la causa, se pone en comunicación el mismo año (agosto 3) con el gobierno argentino. Por intermedio de Gregorio Tagle (noviembre 15, 1815) se acepta su ofrecimiento y se le sugiere comunicarse con don Manuel Sarratea que le facilitaría los medios de transporte hasta Buenos Aires. La gestión y el viaje —que habrían permitido tal vez a Bello moldear perdurablemente la cultura rioplatense— quedan sin efecto porque entre tanto y por gestiones de Blanco White consigue ayuda del gobierno inglés. Más tarde la situación se consolidará al obtener en casa de Mr. William Richard Hamilton, Under Se-

cretary of State, una situación como maestro particular de sus hijos¹¹. También este puesto —que significa la solución de sus estrecheces económicas ya que le asegura, además del sueldo, alojamiento y comida— obtuvo gracias a Blanco como testimonia la carta de éste fechada en octubre 23, 1816.

¿Cuáles fueron las relaciones literarias de Bello con Blanco White? Salvo algún pequeño indicio perdido en la escasa correspondencia que se conserva, todo son conjeturas. Un párrafo (citado ya en forma trunca) puede indicar su naturaleza. Dice Blanco en su carta de enero 5, 1816:

¡Pobre botánica! Se acabó para mí al presente. Mi situación, aunque excelente en todo, es tan confinada, que sólo tengo dos o tres horas, antes de irme a acostar, verdaderamente robadas al sueño, en que puedo leer para mi aprovechamiento; y en éstas, ¿qué le parece a usted que hago? Medir a Horacio de pies a cabeza, y revolver palillos de gramática. Con todo, no puedo quejarme, sino de mi mala educación cuando muchacho, y de mi tiempo en gozar las bellezas de los autores griegos, en vez de romperme la cabeza con las majaderías de los gramáticos.

Dos temas (literarios ambos, pero de qué distinto origen) se entrecruzan en ese fragmento. Por ellos podemos fijar al menos algunos puntos de contacto en la actividad intelectual de estos dos amigos. El primero es el más evidente: la afición botánica. Otro fragmento, ya citado asimismo (diciembre 15, 1814), se refiere a unos extractos de Félix de Azara que Bello habría preparado para Blanco White y que éste —como buen publicista— había hecho derivar rápidamente hacia *El Español*. La anuencia de Bello, solicitada *a posteriori* por Blanco, demuestra la confianza y el verdadero sentido de colaboración que ya los unía. También puede advertirse por dicho fragmento que Bello no había demorado en dedicarse a la botánica encontrándose en Inglaterra con un ambiente tan propicio¹².

La otra afición compartida por ambos es la lectura de los clásicos. Ya se ha dicho que Bello inició en la biblioteca de Miranda su estudio del griego. Por la respuesta que le da su amigo se deduce que en su coloquio epistolar, Bello no dejaba de tratar los temas humanistas que siempre le preocuparon y hasta es posible advertir en un párrafo de la carta citada el reconocimiento, discreto, de una relativa inferioridad del polígrafo español frente al caraqueño que —a pesar de sus precarias condiciones económicas— sí podía dedicarse a gozar la belleza de los autores griegos.

La correspondencia no permite otras conjeturas. Pero puede suponerse, sin demasiado error, que las relaciones literarias de Blanco White y Bello no se detuvieron allí. En estos años de la segunda década del

siglo XIX ambos escritores irían evolucionando (paralelamente) hacia un gusto cada vez más franco por las formas más modernas de la literatura europea. Tanto Blanco como Bello serían permeables a las influencias románticas del ambiente y llegarían a formular (uno en inglés y castellano, el otro sólo en español) una teoría estética de transición que abre el camino al Romanticismo. Hasta qué punto esta evolución fue fomentada por el comercio personal es lo que no se puede sino conjeturar por ahora.

LA LITERATURA MEDIEVAL

Un punto de contacto muy temprano entre ambos es el interés por la literatura medieval. Ya Vicente Llorens Castillo ha destacado en su excelente investigación el alcance del medievalismo de Blanco White que puede documentarse en publicaciones inglesas a partir de 1824. A través de su biografía puede fecharse aún más tempranamente el medievalismo de Bello. En efecto, ya en 1814 Bello empieza a asistir regularmente al Reading Room del British Museum.

No existía aún el gran edificio de estilo clásico, con la enorme cúpula de la sala de lectura, que es tan familiar a los eruditos modernos. El Museo estaba instalado en Montagu House, edificio de ladrillos y tejas en el estilo francés que ocupaba el mismo sitio en que hoy se levanta la solemne masa gris. Bello —que había sido presentado por el Foreign Office— se convirtió en visitante regular de su sala de lectura, cerrada al público común y accesible sólo a investigadores provistos de un pase¹³.

Cuenta Amunátegui que Bello no sólo encontraba allí un refugio para la meditación y el trabajo. También en los días más crueles del invierno inglés tenía allí un lugar en que pasar algunas horas sin frío. Más tarde, al ser mayorcitos sus hijos, se haría acompañar de ellos y los haría esperar en el *hall* de entrada, junto a la gran chimenea. Estos pequeños detalles, que han llegado a través de confidencias del mismo Bello, indican elocuentemente su situación. El invierno de 1814 fue particularmente cruel, como lo recuerda en su *Autobiografía* Leigh Hunt. Allí se apunta que los Lamb venían a visitarlo a la prisión en que se hallaba confinado por haber escrito un panfleto político contra el Regente; Carlos y Mary venían "in all weathers, hail or sunshine, in daylight and in darkness, even in the dreadful frost and snow of the beginning of 1814"¹⁴. Esa escarcha y nieve de 1814 son las mismas que padecería Bello en su camino al Reading Room del British Museum. Allí encontraba, sin duda, no sólo el alimento de los manuscritos y los

infolios; también obtenía el necesario calor para proseguir sus investigaciones. El Museo se convirtió en su estudio y en su laboratorio.

Con un entusiasmo que trasluce su joven madurez, Bello emprendió varias investigaciones simultáneas, distintas aunque vinculadas no sólo por el método sino por el común origen filológico. Las investigaciones son de dos órdenes: en primer lugar, las que se refieren al lenguaje, que habían sido iniciadas ya en Caracas, según se ha podido documentar¹⁵, y que habrían de culminar en la gramática de su plenitud chilena; en segundo término, las que se centran en torno a manuscritos medievales y se orientan en varias direcciones paralelas. No corresponde considerar aquí, ni siquiera brevemente, las primeras. Ellas pertenecen a otra zona de ese mundo intelectual y creador, tan vasto, tan comprensivo, que se llama Andrés Bello.

Su estudio de los manuscritos medievales depositados en el Museo Británico se orienta hacia puntos fundamentales. Le preocupa la primitiva épica española y rastrea sus orígenes; concentra su análisis en el *Poema de Mio Cid*, que prefiere llamar *Gesta de Mio Cid*, y que tan mal estudiado estaba entonces. Busca en las crónicas coetáneas del *Poema* los rastros de su historicidad y las necesarias iluminaciones filológicas. En sus lecturas recorre la mejor bibliografía inglesa medieval que con sus puntualizaciones abre camino al romanticismo. (En su edición de la *Gesta*, retomada en Chile y concluida hacia 1863, se encuentran por ejemplo referencias a la *History of English Poetry*, de Thomas Warton, 1774-1781, a las *Reliques of Ancient English Poetry*, del obispo Thomas Percy, 1765, a la *Dissertation on the Literature of Island*, de Lord Holland.)

En el examen de manuscritos coetáneos del *Poema*, o algo anteriores, llega a una confirmación de sus teorías filológicas o de sus intuiciones sobre el origen de la rima asonante en la poesía castellana. En cuadernos de escolar (que todavía se conservan) transcribe sus hallazgos, los mismos que le permiten más tarde preparar (para una revista inglesa que no llegó a publicarlo) un informe sobre el valor histórico de la *Crónica de Turpin*, o esos otros trabajos que al ser impresos en sus revistas londinenses asombrarían a los mejores eruditos del mundo hispánico. Muchos de esos apuntes quedarían intactos entonces y serían retomados por él mismo algunas décadas más tarde.

Para estas investigaciones, y otras complementarias, examinó Bello los manuscritos de muchas *Chansons de geste* que según dijo Menéndez Pelayo en palabras que evoca Grases, eran "lectura entonces peregrina aun entre los franceses". Pudo así consultar los textos de *Charlemagne*, *Girard de Viane*, *Siege de Narbonne*, *Brutus*, *Garin de*

Loherain, Aimeri, de Narbonne, Beuves de Commarcis, Chevalier au Cygne, Voyage de Charlemagne à Constantinople, Guillaume d'Orange, Ogier le Danois, Voyage de Charlemagne à Jérusalem, Guy de Bourgogne. Su lectura directa de los manuscritos le permitió determinar, con toda precisión, la influencia de la épica francesa sobre la española¹⁶.

De sus afanes, de su desvelo, de su infatigable busca queda otra clase de testimonio: su correspondencia con Bartolomé José Gallardo. Este erudito español vivió entre 1814 y 1820 exiliado en Inglaterra. Era amigo de Blanco, al que calificó una vez de "alma generosa"; él mismo era de alma generosa y tenía particular avidez por toda clase de investigación filológica. No se sabe si entró en contacto con Bello a través de Blanco. Se sabe sí que ya en 1816 estaba en correspondencia con el caraqueño que era cinco años menor. Una hermosa carta de octubre 1º muestra no sólo su felicidad epistolar sino también la naturaleza de su amistad con Bello. En ella lo consulta sobre "la naturaleza y oficio gramatical del 'lo' castellano" y lo invita a mantener un intercambio sobre este punto en el que han adoptado posiciones contrarias. Ya en la extensa carta siguiente (octubre 6, 1817) concentra la atención en el *Poema de Mio Cid*, tema de discusión habitual entre ambos. Bello estaba trabajando hace tiempo con la *Crónica del Cid*, de la que existían en el Museo dos ediciones del siglo XV y de fecha discutible. Por ello apunta Gallardo: "Presumo más: si de las dos que se conservan en el Museo Británico, y todavía no he visto, alguna por dicha será reimpresión de la primitiva. Y pues usted las trae ahora ambas entre manos, he de merecerle que se sirva verlas con esta prevención, y en su vista, me diga si son en realidad obras distintas". Bello basa su estudio e interpretación del *Poema del Cid* en el examen atento de las *Crónicas*; de allí extrae el necesario saber histórico y filológico, aunque no redujo a ellas sus investigaciones, como ya se ha visto. Hay un texto posterior en que reconoce explícitamente Gallardo la estima que siempre tuvo por Bello; se advierte allí que quiso publicar con Bello en Londres, 1818, una colección de cincuenta piezas escogidas del *Teatro antiguo español*. En dicho texto (*El Crítico*, N° 4) lo califica de "fino filólogo"¹⁷.

Por una carta muy posterior de Vicente Salvá a Bello (es de octubre 18, 1846) se puede conjeturar que éste había conversado ya en Londres con el editor español sobre la posibilidad de publicar allí una edición del *Poema del Cid*¹⁸. La librería y editorial de Salvá no se habría de fundar (en la elegante Regent Street) hasta 1824 y por lo tanto no corresponde estrictamente al período que cubre este capítulo. Pero este intento temprano de Bello por encontrar editor a sus trabajos sobre el *Cid* sí merece recordarse ahora, porque subraya mejor la situación que

tuvo que padecer durante años el investigador caraqueño. Trabajaba sin el estímulo de poder divulgar sus hallazgos. Residiendo en uno de los países de mayor volumen editorial del momento, se encontraba completamente aislado, sin poder difundir por la imprenta sus descubrimientos y sus conjeturas. La presión que sobre su ánimo debe haber ejercido esta dura circunstancia era suficiente como para impulsarlo a buscar, con ardor, alguna solución personal.

Otras cartas documentarían más tarde esta actividad y su infatigable consulta no sólo de manuscritos medievales y de incunables que poseía el Museo Británico, sino también de quienes testimoniaban un saber bibliográfico tan acendrado como Gallardo o eran tan inquietos publicistas como Salvá. Su múltiple actividad filológica habría de producir en la tercera década del siglo XIX (y en tanto atendía asuntos familiares y diplomáticos de suma gravedad y urgencia) algunos trabajos que al ser publicados luego en las dos revistas londinenses que él mismo fundó, lo colocan naturalmente en la primera línea de investigadores de lenguas romances de su siglo.

ENCUENTRO CON IRISARRI

Un día de 1820 y mientras Bello se encontraba, como era su costumbre en la tertulia del ministro de Colombia en Londres, don Francisco Antonio Zea, le fue presentado un hombre que habría de influir decisivamente en la orientación de su destino. Este hombre era Antonio José de Irisarri, nacido en Guatemala (en 1786, cinco años después que Bello), verdadero ciudadano de América por la latitud de su gestión continental. Irisarri había actuado decisivamente en una de las crisis políticas de Chile y se consideraba un poco como dueño del país. Su inquietud viajera lo lleva a aceptar la designación de ministro de la joven nación en Inglaterra donde ya había estado, y por corto tiempo, en la década anterior. Irisarri era brillante e ingenioso, audaz, tenía gran intuición y sabía valorar a los hombres. No era muy escrupuloso y en su afecto a veces se mezclaba el desdén y hasta la intriga. No podía pedirle un hombre más distinto al tímido, al cavilador, al modesto caraqueño. Por eso mismo, Irisarri supo apreciar bien pronto todo lo que éste valía¹⁹.

La frecuentación en la tertulia de Zea lo impulsa a proponer a Bello para un cargo en Chile. En una carta que escribe en octubre 10, 1820, a don Joaquín Echeverría, secretario de Relaciones Exteriores de aquella nación lo califica de "hombre habilísimo, de muy variada literatura y

extensa ciencia, y posee una seriedad y nobleza de carácter que lo hacen mucho más estimable. Estas condiciones, tan difíciles de alcanzar hoy en día, amigo mío, me mueven fuertemente hacia él". Doce días después, en carta dirigida personalmente a O'Higgins, ya propone a Bello para un destino. La carta ofrece un retrato cabal de Bello en ese momento:

Hay aquí un sujeto de origen venezolano por el que he tomado particular interés y de quien me considero su amigo: le he conocido hace poco, y nuestras relaciones han sido frecuentes por haber ocupado ciertos destinos diplomáticos, en cuya materia es muy versado, como también en otras muchas. Estoy persuadido que de todos los americanos que en diferentes comisiones esos estados han enviado a esta corte, es este individuo el más serio y comprensivo de sus deberes, a lo que une la belleza del carácter y la notable ilustración que le adorna. Su nombre es el de Andrés Bello y de su edad de 40 a 45 años aproximadamente. Por los merecimientos y las prendas que distinguen al señor Bello, se encuentra capacitado para ocupar una mejor situación que la que ahí tiene, porque su patria, ignorándolo o fingiendo ignorarlo, lo ha ocupado siempre en comisiones de pequeña entidad donde no ha podido lucir las verdaderas dotes de la ilustración que posee. Cuando yo desempeñé en ese gobierno el cargo de Ministro de Gracia, pude darme cuenta de cuán imperiosa necesidad había de contar con un empleado competente y diestro en administración, y recordando esta contingencia se me ha ocurrido que ninguno mejor y más adecuado para el objeto que el señor Bello. No podrá vivir seguramente mucho tiempo más en esta corte por la situación angustiadísima a que se ha reducido con su familia y es probable que deba abandonarla quien sabe con qué rumbo. Antes que esto ocurra se lo prevengo a usted por si allí se quisiera tomar alguna medida conducente a retenerlo.

En tanto se demoraba la decisión del gobierno chileno (que habría de llegar, pero por distinta vía que la de Irisarri) no dejó el inquieto guatemalteco de asociar a Bello a alguna de sus empresas. Varias y de muy diverso carácter eran ellas. Irisarri necesitaba obtener el reconocimiento de las nuevas repúblicas de América, debía negociar empréstitos sobre las minas, buscaba informes sobre el sistema de enseñanza de Lancaster. Bello aparece aconsejándolo en muchas de estas actividades, aun antes de ser nombrado oficialmente para algún cargo en la representación diplomática chilena. Así, por ejemplo, hay una carta suya a Irisarri, fechada en septiembre 11, 1820 (casi dos años antes de su designación de secretario interino de la Legación), en que informa a su amigo sobre el sistema lancasteriano²⁰.

A su misión diplomática agregaría Irisarri un esfuerzo de carácter político y cultural: la publicación de *El Censor Americano* en 1820. Se

ha discutido si Bello colaboró o no en dicho órgano. Para Raúl Silva Castro dicha colaboración es indudable, aunque ella ha sido negada por uno de los bellistas chilenos que más cuidado han dedicado al estudio de este episodio. Guillermo Feliú Cruz afirma: "Nada acusa en los dos números que conocemos de esta publicación la pluma de Bello, siempre ponderada por su elegante circunspección". Es posible conjeturar sin embargo, que Bello haya contribuido a la empresa de su amigo. Así parece indicarlo su misma vocación publicitaria, anunciada tempranamente en Caracas con *La Gazeta*, proseguida en Londres con su colaboración en *El Español* de Blanco White y (un poco más tarde de este 1820 que ahora se comenta) en las dos revistas por él fundadas. Pero el punto sigue todavía en discusión²¹.

Como la situación económica no se resolvía, Bello, se decide a escribir a Irisarri (que se encontraba en París) para pedir ayuda. Es necesario conocer su timidez y habitual pudor para comprender cuánto le costaría mostrar a su amigo sus dolorosas intimidades. La carta es de marzo 18, 1821, y en ella dice:

Sólo las reiteradas muestras de favor que de usted he recibido en tan distintas ocasiones pueden hacerme tomar la pluma para hablar a usted de un asunto que por tratarse de algo mío me inspira no poca repugnancia. Sabe usted, como he podido expresárselo, la desesperada condición a que me tiene reducido la falta de una ocupación permanente donde procurarme una entrada que no esté expuesta, como hasta ahora, a continuos cambios y que me asegure el sustento de mi mujer y mis hijos, por quienes sufro lo indecible. El empleo que actualmente tengo como preceptor de los hijos de Mr. Hamilton me produce una miserable entrada, tan escasa, que para atender a los gastos de mi familia, preciso ha sido deshacerse de algunos objetos de valor que en otro tiempo logré adquirir; y para satisfacer el compromiso de algunas deudas, echar a la venta las escasas joyas de mi señora esposa. No tengo esperanzas tampoco que el gobierno me favorezca, y como todos los caminos parecen cerrarse en mi desesperación confío en su amparo. ¿No hay en esa Legación un lugar para mí? Cualquiera que él fuera, yo estaría dispuesto a aceptarlo.

La carta no necesita comentario. En la respuesta (marzo 21), Irisarri enumera las dificultades de un inmediato cumplimiento del pedido e indica que ya había escrito a O'Higgins al respecto. También se extiende en censuras sobre la indolencia con que ha procedido el gobierno de Venezuela y en particular sobre Bolívar, cuya grandeza pone en duda al ver el poco caso que hacía de Bello. En tanto no puede resolver oficialmente su situación, Irisarri lo ocupa en tareas de consejo y colaboración. Sólo en junio 1º, 1822, puede nombrarlo secretario interino

de la Legación en reemplazo del titular, don Francisco Rivas, que se hallaba en uso de licencia. Pero entonces ya se había producido en la situación familiar de Bello un acontecimiento que quitaría a ese nombramiento casi toda su eficacia emocional.

UNA CRISIS ESPIRITUAL

Menos de dos meses después de haber escrito a Irisarri, desnudando su situación económica y mostrando cómo sentía el peso de la responsabilidad familiar, muere Mary Ann Boyland. Era la segunda muerte de ese 1821, año fatal para Bello. Antes de cumplir el año de edad había muerto su tercer hijo, Juan Pablo, cuyo padrino fue precisamente Irisarri²². La muerte de Mary Ann en mayo 9, 1821, lo deja solo con dos niños pequeños: Carlos, de casi seis, y Francisco de sólo cuatro. En unas anotaciones de la Biblia familiar ha dejado Bello la sobria indicación de un afecto conyugal que tal vez no ha encontrado otro cauce expresivo: allí exalta la mujer fuerte, la compañera, el apoyo moral que fue sin duda su esposa.

La muerte de Mary Ann dio ocasión a una carta de Blanco White que merece transcribirse parcialmente. (Amunátegui la cita pero resbala sobre ella.) En el texto y en sus entrelíneas se encuentra no sólo un testimonio de la intimidad que llegó a existir entre ambos hombres y a la que se vuelca Bello en este trance; también se comunica el espíritu angustiado y rebelde de Blanco y la delicadeza con que ofrece a su amigo el único consuelo para éste posible. Dice en julio 8, 1821:

Mucho siento no haber tenido proporción de hablar con usted sobre el asunto que me dice en su carta. Pero la amistad que le profeso me mueve a decirle dos palabras, fruto de una larga y penosa experiencia. Los sentimientos religiosos que dan consuelo no se adquieren sino por un hábito no interrumpido. Los que, como usted y yo, se han acostumbrado a dudar sobre puntos religiosos, rara vez pueden reducir su imaginación al estado en que la devoción contrarresta los efectos de la adversidad. La creencia firme que usted tiene en un Dios bondadoso, y el poder de la razón que dicta que es nuestro deber e interés el presentar un pecho firme a la adversidad, son, a mi parecer, los recursos más efectivos que usted tiene en su situación presente. No dé usted lugar a impresiones supersticiosas, ni fuerce su entendimiento a examinar cuestiones intrincadas e interminables. Las pruebas de que la religión cristiana no se originó en mera impostura, son muy fuertes; pero nada es más difícil que el averiguar sus doctrinas abstractas.

La carta sigue desarrollando este punto de vista y reforzándolo con la propia experiencia de Blanco, la que resume con estas palabras:

Doce años de mi vida, en muy diversas circunstancias he dedicado al estudio de la teología y las escrituras. Por un poco de tiempo, me pareció que veía luz; pero al fin me hallo en tinieblas. Cristiano soy y procuro seguir los pasos que prescribe el evangelio en cuanto a la moral práctica. En cuanto a misterios, no sólo no los entiendo (como era de esperar) pero ni aún puedo descubrir cuáles sean de facto los revelados. Lo que he sacado de mis penosos estudios es el hábito de no asegurar nada ni en pro, ni en contra, y no convertir mi ignorancia en saber por otros.

La carta concluye con un afectuoso y sencillo consejo:

El recurso a Dios en las aflicciones es el único remedio que puedo aconsejarle a usted. ¡Pero no se meta usted en controversia! ¡Dios alivie a usted en sus pesares!

Esta carta tiene un mérito excepcional no sólo por definir con lucidez la posición de Blanco White (tema que no corresponde desarrollar aquí) sino por constituir en sí misma un invalorable testimonio de su amistad con Bello. A él se vuelve el caraqueño en momentos de hondo dolor y crisis espiritual, en busca de apoyo moral y religioso. Pero también y asimismo, es la carta testimonio indirecto de las creencias religiosas de Bello que aparecen, por reflejo, en las palabras que le dirige su corresponsal. La creencia firme en un Dios bondadoso aparece unida (en ese momento de crisis al menos) a la inquietud teológica. Se advierte por la respuesta ("Los que, como usted y yo, se han acostumbrado a dudar sobre puntos religiosos") que en su crisis, Bello necesita algo más que la fe ingenua de los días normales y que su espíritu atormentado quiere fortalecerse por la razón. Pero también revela la carta que Blanco no cree en esa vía como posible consuelo y hasta por las entrelíneas de la respuesta y por la manera con que lo adoctrina con su experiencia de doce años de dudas y vacilaciones bien razonadas, se advierte asimismo que no reconoce en su amigo buena pasta de teólogo. De ahí la sencilla fórmula con que trata de fortalecer su espíritu remitiéndolo a la única solución posible: el recurso a Dios.

En una carta posterior (octubre, 22, 1824) vuelve Blanco White a referirse, al pasar, al tema religioso y dice palabras que ayudan a precisar mejor su posición:

Estoy íntimamente persuadido de que, aunque el raciocinio prepara el ascenso en materias religiosas, las impresiones fuertes de esta clase no son su efecto directo. El hombre que abre su corazón, teniéndolo pronto

a recibir la verdad donde quiera y como quiera que se le presente, e implore para esto el auxilio de su creador, es religioso esencialmente y probablemente tarde o temprano, cogerá el fruto de esta humilde esperanza en la firme confianza de felicidad en otra vida por medio de la operación misteriosa que se llama "Fe Cristiana". No crea usted por este lenguaje que me he hecho metodista.

EL VIAJE A PARÍS

En esta etapa de su carrera londinense, y en vísperas de la fundación del primero de los dos grandes periódicos culturales a que está asociado su nombre, Bello realiza un viaje a París del que muy poco se sabe. No aparece mencionado para nada en Amunátegui pero según recientes investigaciones venezolanas habría tenido lugar en ocasión del empréstito chileno que se concertó en dicha ciudad en 1822²³. Bello había sido designado, en junio 1º, secretario de la Legación chilena en Londres (con un sueldo de cuatrocientas libras anuales). Puede asegurarse que el viaje ocurrió entonces, tal vez un poco antes.

Existe un testimonio posterior de puño y letra del propio Bello. Que yo sepa, no se ha llamado la atención todavía sobre el mismo aunque dada la reconocida veracidad de Bello no cabe ponerlo en duda. Se trata de una indicación general en carta a Juan María Gutiérrez (Santiago, enero 9, 1846) que le había pedido algunas referencias biográficas para una noticia de su *América poética* (1846). Con una sobriedad que hoy debe lamentarse, Bello contesta que permaneció en Inglaterra diecinueve años, aclarando en un paréntesis: "salvo algunas breves excursiones a Francia". El plural es suficientemente tantalizador.

Hay constancia en su correspondencia, o en la documentación oficial, de algún posible viaje a París, pero los testimonios no son bastante claros. Así por ejemplo, por las cartas de José Joaquín de Olmedo a Bello puede advertirse que éste tenía intenciones de visitar Francia en la primavera de 1827 aunque no realizó entonces su propósito. Más tarde, hacia 1829 y en vísperas de su viaje a Chile, parece que proyectó trasladarse a París a tomar posesión allí del cargo de cónsul general de Colombia. Si lo hizo o no es algo que tampoco ha sido convenientemente aclarado²⁴. No es posible entrar en mayores precisiones. Menos aún se puede conjeturar hasta qué punto alcanzó Bello a conocer directamente y en sus fuentes el movimiento romántico francés que entonces se encontraba en pleno desarrollo. Victor Hugo (su poeta favorito en la larga madurez de Chile) capitaneaba entonces ese movimiento en batallas que se libraban, día a día, contra los endurecidos partidarios del neoclasicismo. La virulencia

y concentración de la escuela romántica francesa (que habría de culminar en 1830 en ocasión del estreno de *Hernani*) dejaba muy atrás las polémicas del romanticismo inglés diluidas a lo largo de medio siglo. No se sabe si Bello alcanzó a ser rozado personalmente por un movimiento que en París y en ese mismo instante estaba absorbiendo (y con qué avidez) otro hispanoamericano: el joven Esteban Echeverría.

LA BIBLIOTECA AMERICANA

"Las circunstancias históricas [ha escrito Vicente Llorens Castillo] convirtieron a Londres, entre 1824 y 1828, en centro intelectual de España y aun de Hispanoamérica". Aunque es posible retocar ligeramente las fechas que señala el distinguido investigador —la *Biblioteca Americana* de Bello y García del Río es anterior en un año a la primera— no cabe poner en duda la verdad general de su aserto. Con la independencia de los países hispanoamericanos se abrió un nuevo mercado que consumiría ávidamente toda publicación en lengua española. Pronto se formó en Londres un activo grupo de editores, de traductores, de creadores. Muchos de ellos eran españoles emigrados: a los de la primera hora como Blanco White y Gallardo, se sumarían luego José Joaquín de Mora, Alcalá Galiano, Salvá, Mendíbil. Otros, visitarían Inglaterra (como el duque de Rivas hacia mediados de 1824 y Espronceda en la segunda mitad de 1827) y hasta colaborarían ocasionalmente con sus compatriotas pero son los primeros los importantes, los que contribuyen en forma perdurable a esta actividad editorial y creadora. No faltan entre ellos, los hispanoamericanos. Dos de éstos precisamente inauguran con la *Biblioteca Americana* la serie de grandes revistas literarias publicadas en Londres y en español.

El proyecto había sido trazado por Andrés Bello en colaboración con Juan García del Río, colombiano nacido en 1794 y de indudable aunque disperso talento. García del Río había actuado ya junto a San Martín y a Bolívar como secretario de Estado, y había fundado en Valparaíso *El Argos de Chile*. En Londres cultivó la amistad de Bello y de sus contactos personales surgió, sin duda, el proyecto de la nueva publicación. No sería ésta la primera vez que se han de cruzar las carreras de ambos americanos; en próximos capítulos habrá oportunidad de ocuparse de otras empresas publicitarias de García del Río a las que asoció el caraqueño su nombre.

La actuación de García del Río ha sido comparada (por Guillermo Feliú Cruz) a la del propio Irisarri, por su espectacularidad y por los azares que la acompañan²⁵. En su asociación con Bello faltan, es claro, estas notas. Sobresalen en cambio las de trabajo y disciplina y entu-

siasmo por la común causa americana. Para anunciar la aparición de la *Biblioteca* redacta García del Río un "Prospecto" que se publica en Londres en abril 16, 1823. En la portada se aclara que la revista es editada por "una sociedad de americanos". La tesis que expone el "Prospecto" (en cuya redacción ha colaborado Bello) es de encendido americanismo y, por lo tanto, muy antiespañola. En su programa de trabajo los directores señalan que no buscan la gloria literaria. Una referencia al país que escriben, y al que presentan como "tierra clásica" de la libertad y "foco de cultura intelectual", les permite definir asimismo su posición ideológica y los fines generales de la revista: la educación de la América española. El texto es sumamente importante porque fija, desde hora temprana, las raíces americanistas del grupo y constituye una verdadera declaración en prosa de esa independencia cultural que en la misma revista (y como texto inaugural) cantará Bello en su *Alocución a la poesía*.

Hasta el epígrafe elegido (unos versos de la *Canción V*, de la primera parte de las *Rimas* de Petrarca) contribuye a acentuar el impulso de independencia cultural. Dice el texto italiano:

*Dunque ora e'l tempo da ritrarre il collo
Dal gioco antico, e da squarciare il velo
ch'e state avvolto intorno agli occhi nostri.*

que Pedro Grases traduce en un estudio:

*Pues ya es tiempo de sustraer el cuello
Del yugo antiguo, y de romper el velo
En que han estado envueltos nuestros ojos.*²⁶

Cada tomo de la revista había sido planeado para contener tres secciones: la primera de *Humanidades y artes liberales*, la segunda de Ciencias matemáticas y físicas con sus aplicaciones, la tercera de *Ideología, moral e historia*. La distribución proyectada permite advertir sus proporciones. Se trasluce aquí el mismo enciclopedismo que había manifestado en 1809 Bello al planear con Isnardy, en Caracas, *El Lucero*. Ahora la actitud humanística y científica aparece apoyada no sólo en la visión amplísima de la cultura que siempre tuvo, sino en la experiencia de la modernidad que se manifiesta entonces en toda Inglaterra.

La influencia de esta transformación poderosa que convierte a la Inglaterra rural del siglo XVIII en el primer gran país industrial del mundo y proyecta su acción imperialista sobre todos los mares, ha sido justamente indicada por Llorens en su obra sobre los emigrados españoles.

En la creciente prosperidad inglesa, resultado de una larga tradición mercantil y de una revolución industrial que estaba empezando, veían

los liberales la más cumplida realización de sus ideales político-económicos. (...) Ahora ponderan el aspecto industrial de la vida inglesa y son muchos los que se esfuerzan por difundir en sus escritos toda suerte de conocimientos útiles, de nuevos inventos, de cosas prácticas. Aquellos liberales estaban viviendo un momento de optimismo en que la burguesía del mundo occidental, provista de la máquina de vapor y de la libertad política, se disponía a hacer feliz al género humano.

No sólo Bello estaba poseído de este afán. También lo expresaban sus compañeros de empresa: García del Río, Luis López Méndez (vinculado a Bello desde la misión venezolana de 1810), P. Cortés y Agustín Gutiérrez Moreno. Las colaboraciones que éstos ofrecieron a la *Biblioteca Americana* son considerables. Ninguna, sin embargo, es tan importante como la que aporta Bello y no sólo en la sección Humanidades. Si se posterga por ahora el examen de sus trabajos propiamente literarios, pueden señalarse artículos de distinta índole, desde un resumen de las "Consideraciones sobre la naturaleza" por Virey, pasando por un estudio sobre el "Magnetismo terrestre", o sobre las "Palmas americanas", o sobre la "Cordillera de Himalaya", hasta una "Teoría de las proporciones definidas y tabla de los equivalentes químicos" o un artículo sobre "Nueva especie de papa en Colombia". Todos aparecen distinguidos por unas iniciales que modestamente indicaban en la revista la paternidad de cada trabajo original, de cada resumen o traducción de materiales ajenos.

Bello no se limita a ofrecer entonces el digesto de investigaciones ajenas. Muchas veces les incorpora observaciones de diversas fuentes (caso del artículo sobre "Palmas" que toma del *Nuevo Diccionario de Historia Natural*, París, 1816-1819, y al que agrega lo observado por Humboldt y por Bonpland en América del Sur) o prepara un verdadero trabajo original con recopilaciones de textos diversos y no siempre impresos (caso del "Avestruz de América" que incorpora "observaciones de sujetos inteligentes que han conocido esta ave en su país natal", según advierte una nota que se extiende además en una crítica de la iconografía entonces existente del ñandú).

El éxito que tuvo esta publicación (han declarado sus editores en testimonio que preserva Amunátegui) excedió en mucho sus esperanzas. El número de ejemplares no alcanzó a cubrir la demanda inicial y de todas partes se recibieron elogios y contribuciones. Sin embargo, no pudo subsistir. Era muy cara y el dinero de las suscripciones americanas, sin el cual no se podía continuar publicando la revista, tardaba en llegar y muchas veces no llegaba. Eran malos tiempos. Bello y García del Río debieron resignarse a suspenderla después de haber publicado

un volumen completo de VIII + 472 páginas y un segundo volumen del que sólo apareció la primera sección que totaliza apenas 60 páginas.

Una carta de Blanco White a Bello (octubre 22, 1824) incluye una curiosa reflexión sobre su cese: "Es lástima que su excelente periódico de usted no siguiese. Pero, en mi opinión, es más difícil continuar una obra de esta clase, por una sociedad (de españoles especialmente) que por un solo individuo. Lo que mantiene los periódicos ingleses es la ganancia inmediata que perciben los escritores". Lo que aquí apunta tan razonablemente Blanco White, que compartía el punto de vista inglés sobre la necesidad de retribuir adecuadamente el trabajo intelectual, estaba seguramente fuera del alcance de Bello o de sus colaboradores. Hay en las líneas de Blanco, tan concisas que suprimen parte del desarrollo normal del discurso, una alusión entre paréntesis a las inevitables discrepancias de opinión y de gustos que suelen minar por dentro semejantes empresas literarias. Sus palabras son un implícito reconocimiento de que, en cuanto a orientación y criterio rector, la *Biblioteca Americana* era obra de un hombre solo: Bello.

ALOCUCIÓN A LA POESÍA

La más importante contribución poética de la revista es, sin duda alguna, la *Alocución a la poesía*. El juicio actual sobre este poema suele estar alterado por la comparación, inevitable, con la *Silva a la agricultura de la Zona Tórrida* que Bello publicó, tres años más tarde, en el *Repertorio Americano*. Desde la perspectiva que ofrece este poema, la *Alocución* parece apenas un borrador poético, primer ensayo de una temática y de una dicción que sólo madurarían en 1826. Pero este enfoque debe ser sustituido ahora por el que restituye a la *Alocución* su primacía cronológica. Como lo que se propone mostrar esta investigación es el proceso del desarrollo poético e intelectual de Bello, nada más importante que situar cada texto en su verdadero contexto y leerlo a la luz que arroja su momento.

Es bien conocido el tema que presenta la *Alocución a la poesía*: Bello solicita a la poesía rústica que abandone la culta Europa, en que reina la razón y la filosofía, y se traslade a América, en que viste aún su primitivo traje la naturaleza. Algunos versos sintetizan el propósito:

Divina Poesía,

.....

*Tiempo es que dejes ya la culta Europa
que tu nativa rustiquez desama,*

*y dirijas el vuelo adonde te abre
el mundo de Colón su grande escena.*

Se ha señalado con bastante insistencia el carácter de declaración poética de la independencia americana que tiene la *Alocución* significando por ello no sólo la intención de independencia política sino también la cultural. Bello aparece ya orientado hacia una creación poética americana original; su texto constituye un verdadero manifiesto político y literario.

El momento en que se publica el poema tiene una significación histórica importante. Es la época de la llamada Santa Alianza (1818-1822). El imperio de Napoleón ha sido destruido y con él (paradójicamente) sus enemigos han tratado de aniquilar los últimos fermentos de la Revolución Francesa que sus conquistas habían difundido. Europa entra en un período de grandes e inestables alianzas de poderes, que todavía está en vigencia. Hay una alusión al momento histórico en uno de los versos menos comentados de la *Alocución*. Refiriéndose al Viejo Mundo dice el poeta:

*No te detenga, oh diosa,
esta región de luz y de miseria,
en donde tu ambiciosa
rival Filosofía,
que la virtud a cálculos somete,
de los mortales te ha usurpado el culto;
donde la coronada hidra amenaza
traer de nuevo al pensamiento esclavo
la antigua noche de barbarie y crimen;
donde la libertad vano delirio,
fe la servilidad, grandeza el fasto,
la corrupción cultura se apellida.*

Aparece allí subrayada la condición de refugio de la libertad que tiene el mundo americano en la visión primera de Bello. Contra la *hidra coronada* (imagen con que alude a la Santa Alianza) alza el poeta la visión republicana de una América como refugio de libertad y de cultura. Los dos términos aparecen estrechamente asociados en sus versos; son los dos términos de una visión en que se labra el futuro del Nuevo Mundo. Éste constituye sin duda el aporte más original y perdurable de la *Alocución*.

No se debe pasar por alto, sin embargo, lo que el poema significa como creación. Ya su largo subtítulo aclaratorio demuestra la intención secundaria del poema. Se trata de una *Alocución a la poesía* y de algo más: la alabanza a los pueblos e individuos americanos que más se han

distinguido en la guerra de la independencia. Este segundo tema, aunque subsidiario del central, adquiere por su extensión desmesurada importancia y convierte la *Alocución* en panegírico y en catálogo. Empieza por desquiciar el poema, que pasa sin mayor transición del tema general (tan importante y perdurable) a los temas menores, de forzada postura poética y reacios, muchas veces, a elocuente formulación.

Así se revista sucesivamente la Geografía de América, detallada muchas veces en menudas particularidades regionales, y luego su Historia y hasta su Biografía de Varones Ilustres. Hay pasajes que valen por sí mismos, hay alusiones que merecen recogerse por lo que tienen de proféticas de la propia carrera literaria de Bello como cuando anuncia:

*Tiempo vendrá cuando de ti inspirado
algún Marón americano, ¡oh diosa!
también las mieses, los rebaños cante,
el rico suelo al hombre avasallado,
y las dádivas mil con que la zona
de Febo amada al labrador corona;*

Unos puntos suspensivos que separan la estrofa completa de la siguiente indican explícitamente que el tema es susceptible de mayor desarrollo. En efecto, ese *Marón americano*, ese creador de las Geórgicas del Nuevo Mundo, que anuncia el segundo verso de la cita (190 del poema) fue el mismo Bello que en la *Silva a la agricultura de la zona tórrida* retoma el motivo hasta desarrollarlo majestuosamente. Pero lo que allí es gran poesía es aquí sólo apunte. Éste es el mayor defecto de la *Alocución*²⁷: un desarrollo insuficiente de los temas, la abundancia excesiva y hasta peligrosa de materias y motivos poéticos que no acaban de integrarse en completa unidad. El autor no había podido dominar su profusión, como lo muestra la advertencia ("Fragmento de un poema inédito") que agrega a la publicación primera. Tal profusión es también documentable en los borradores²⁸.

De aquí el principal defecto del poema; pero no es el único. Hay otro que muestra también la índole transicional de la *Alocución*: Bello no ha encontrado todavía una dicción que corresponda a la novedad del tema. Se mantiene, además, dentro del mundo poético neoclásico, dentro de su imagería mitológica, dentro de su vocabulario prestigioso, dentro de sus medidas tradicionales. Abundan tanto en el vocabulario las ninfas, el Céfiro, la Musa, el Olimpo, como los endecasílabos y los heptasílabos (cuidadosamente combinados, escandidos con oído neoclásico) en sus estrofas. Bello pertenece todavía al mundo de ese ocaso del neoclasicismo, que en algunos lugares de América se prolongó hasta muy entrado el siglo XIX. En ese mundo, sin embargo, se ha

introducido ya un elemento destructor: el pensamiento poético (la visión interior) no obedece ya a las fórmulas tradicionales; ya se mira la naturaleza con ojos en que el moderno hombre de ciencia y el sentidor americano alternan; ya se insiste en la localización geográfica concreta, en el color local discretamente pautado, en la particularización de nombre y figuras de un Nuevo Mundo. Es apenas un comienzo. Pero basta ya para marcar otra etapa en el desarrollo poético de Bello hacia una expresión americana personal que corresponda al momento mismo americano que canta y no a un pasado que por ser de todos en Occidente es de nadie.

ALGUNAS RESERVAS AL NEOCLASICISMO

Dos de los artículos con que contribuyó Andrés Bello a la *Biblioteca Americana* tienen especial interés para esta investigación. Son sin duda alguna, los dos trabajos de crítica de mayor originalidad que imprimió la revista. Uno está dedicado al "Juicio sobre las obras poéticas de don Nicasio Álvarez de Cienfuegos"²⁹. Ya la elección del tema indica bien claramente hacia dónde se orienta el gusto del crítico caraqueño. Cienfuegos pertenece como poeta a la escuela de Meléndez Valdés; pero en ella se reconoce por una nota sentimental y hasta si se quiere lúgubre que distingue en forma muy característica su poesía. Es de aquellos creadores que vivieron la transición entre la sensibilidad casi agotada del neoclasicismo y el renuevo que significó el sentimentalismo de las primeras horas románticas. Se le ubica con razón, entre los prerrománticos. Que Bello hubiera elegido a Cienfuegos como tema de uno de sus dos artículos más importantes es claro indicio de sus intereses estéticos.

La ubicación del poeta es muy acertada. Comienza por situar la poesía española moderna (la del siglo XVIII) frente a la del Siglo de Oro; divide a los modernos en dos escuelas y en la de Meléndez coloca a Cienfuegos. Aquí desliza un juicio que merece reproducirse porque demuestra que su aprecio por los neoclásicos no le impedía advertir sus mayores defectos y señalar la superioridad, en muchos aspectos, de la poesía española anterior. Dice refiriéndose a los líricos de la escuela de Meléndez: "Hay en ellos copia de imágenes, moralidades bellamente amplificadas, sensibilidad a la francesa, que consiste más bien en analizar filosóficamente los afectos, que en hacerles hablar el lenguaje de la naturaleza". La acusación de estilizar por medio de la razón la sensibilidad (defecto en que tanto apoyarían sus censuras los apasionados románticos) está hecha con toda nitidez y sin apasionamiento.

En la caracterización particular de Cienfuegos comienza Bello con alguna crítica de detalle (palabras censurables, el uso y abuso de los diminutivos); así parece reducir todo el análisis a las minucias filológicas del método de Hermosilla. Pero pronto asume un enfoque más general y penetrante. Sin dejar de considerar textos concretos (*La escuela del sepulcro* suscita sus elogios), se eleva hasta una justa perspectiva de las virtudes y los defectos de Cienfuegos. Su juicio puede sintetizarse en este párrafo:

Los principales defectos de este escritor son: en el estilo sublime, un entusiasmo forzado [antes había censurado a toda la escuela por carecer de la tácita majestad de la elocuencia de Homero y por estar forcejeando continuamente por elevarse]; el tono es ponderativo, la expresión enfática, [había concluido; el análisis prosigue]: en el estilo patético, una como melindrosa y femenil ternura. Este último es en nuestra opinión, el más grave, y ha plagado hasta su prosa. Lo poco natural, ya de los pensamientos, ya del lenguaje, perjudica mucho al efecto de las bellezas, a veces grandes, que encontramos en sus obras. Mas en medio de esta misma afectación se descubre un fondo de candor y de bondad, un amor a la virtud y a las gracias de la naturaleza campestre, que acaban granjeándole la estimación del lector. Su moral es indulgente, y exceptuando ciertos arrebatos eróticos, pura.

Aunque el enfoque crítico no es completamente romántico (ni lo puede ser todavía) hay suficientes indicios de la actitud ecléctica ya asumida por Bello frente a las normas de la poesía neoclásica, que imperaban entonces en la crítica literaria de habla hispánica. También los hay de su buen sentido crítico que le hace apuntar, con sobriedad y firmeza, los excesos de la venerada escuela y aplaudir los primeros indicios valiosos de una nueva arte poética. Hay más: en un pasaje en que trata de la filiación de toda una zona de la poesía de Cienfuegos, Bello cita con soltura y acierto algunos de los más calificados representantes de ese movimiento prerromántico que en pleno siglo XVIII abrió camino a la exaltación de la naturaleza. Sin calificación pero nítidamente ordenados aparecen, después del antepasado Lucrecio, Alexander Pope, Thomson (el autor de *The Seasons*, 1730), Thomas Gray (cuya *Elegy written in a Country Churchyard*, 1750, desencadenaría en todas las lenguas cultas de Europa incontables imitaciones y traducciones), Goldsmith, Delille (de quien pronto Bello se convertiría en asiduo imitador)³⁰. Es decir: la plana mayor de los que en Inglaterra y en Francia preparan, líricamente, la exploración del sentimiento apasionado de la naturaleza con que se inaugura la lírica romántica.

UN ANTICIPO ERUDITO

El otro artículo importante que inserta Bello en la *Biblioteca Americana* está dedicado a dar "Noticia de la obra de Sismondi sobre 'la literatura del Mediodía de Europa'". Esta obra del crítico ginebrino tuvo profunda influencia en su momento; contribuyó a orientar la crítica romántica hacia las letras medievales, particularmente las de España y Portugal, de Francia e Italia; influyó en la renovación del gusto literario en medida muy importante. Es el de Bello un trabajo de erudición en el que se revelan algunas (apenas) de las muchas investigaciones emprendidas por él, desde 1814, en el Museo Británico³¹. A pesar de lo que dice el título, no se limita a dar *noticia*. (La obra original era de 1813 y dado su éxito parecía excusado informar sobre ella diez años después.) Lo que realiza Bello es un análisis de algunos puntos de la misma relativos a la literatura castellana. Puede rectificar así los errores más gruesos que en ese territorio (tan frecuentado por él) se reconocen en la obra de Sismondi. Por eso el subtítulo de la nota dice explícitamente:

Refútanse algunas opiniones del autor en lo concerniente a la de España; averíguase la antigüedad del poema del Cid; si el autor de este poema es el que pretende don R. Floranes; juicios de Sismondi demasiado severos respecto de los clásicos castellanos; extracto de su obra relativo al *Quijote*.

La parte más original del artículo es la que se refiere al *Poema de Mio Cid*. En aquel momento de la investigación cidiana pocos eran los que sabían tanto como Bello sobre el tema. Las páginas que dedica a la refutación de errores propios de Sismondi (o difundidos por este autor) constituyen la primera pieza pública de una investigación que habrá de conducir unos cuarenta años más tarde a su monumental edición del *Poema*. Pero hay otras indicaciones en el artículo —demasiado breves, sin embargo— que demuestran hasta qué punto le era familiar toda la literatura española. Sus rectificaciones, apenas esbozadas, sobre la antigüedad de los *Romances del Cid* (en que anticipa el juicio de los principales eruditos españoles de fines del siglo XIX), sobre la historicidad de las *Guerras civiles de Granada*, sobre la injustificada severidad de Sismondi para con Ercilla, Lope de Vega, Calderón y Lupericio de Argensola, todas demuestran una acuidad de juicio, un conocimiento sazonado, una madurez crítica.

Para esta investigación, el artículo reviste especial interés. Constituye la primera prueba, impresa, del medievalismo de Bello: un medievalismo que cabe calificar de erudito y no meramente sentimental,

como el de muchos críticos románticos, y de los más famosos. Bello no se acerca a la Edad Media en la postura turística que asumirán luego muchos poetas e historiadores románticos, más atraídos por las variedades del color local del fabuloso pasado que por una comprensión íntima del espíritu y de la naturaleza de ese mundo heroico. Sentía la atracción de temas apenas explorados y todavía en penumbra; advertía la posibilidad de extraer todo un mundo cultural y literario del sueño de los manuscritos archivados en museos. De aquí su dedicación a reconstruir, en su verdadero texto, el *Poema de Mio Cid*; de aquí sus desvelos por encontrar la clave de la versificación medieval española, tema que producirá más tarde algún trabajo del *Repertorio Americano*.

Su medievalismo es fruto del amor y del estudio, no de la fantasía. Por eso ha podido apuntar con acierto Menéndez Pidal que Bello permaneció incontaminado de las ficciones románticas sobre poesía medieval que pasaban en su época por axiomas críticos:

Él pertenecía a la misma generación de los hermanos Grimm, respiraba el denso ambiente del romanticismo triunfante, y sin embargo su poderosa mente permaneció despreocupada de las ideas románticas. Esta independencia de juicio puede estar favorecida por el carácter del escaso hispanismo inglés de aquel entonces, prescindiendo de las teorías épicas agitadas en Alemania, pero en su fondo dimana del innato eclecticismo de Bello, de su firme confianza en las luces del buen sentido, de su desapego por las construcciones apriorísticas.³²

Esta referencia a la realidad literaria concreta fue lo que salvó a Bello de tomar, como casi todos entonces, el rábano por las hojas; lo que le permitió (ya en 1823) reconocer la precedencia cronológica del *Poema* sobre los *Romances*, y alcanzar una visión sazónada de la literatura medieval española. De esa visión es el artículo sobre Sismondi un tentador anticipo. Pero es también anticipo de otras cosas. En el artículo se apunta, muy al pasar, un leve reproche a la orientación de los estudios hispanoamericanos que parecen concentrados exclusivamente en asimilar la enseñanza de las letras francesas. Las primeras líneas así lo declaran: "Recomendando a los americanos la obra de M. de Sismondi sobre la literatura del Mediodía de Europa, como la más propia que tal vez existe para dirigir sus estudios de humanidades y buenas letras modernas, hasta aquí casi enteramente reducidos a la lengua francesa...". No era Bello por cierto, enemigo de la cultura de Francia, pero advertía ya en 1823 a qué extremos podía conducir la especialización en una sola fuente cultural y veía asimismo la necesidad, para todo hispanoamericano, de volver a retomar contacto con las fuentes originarias hispánicas. Ése es también otro rasgo de su

medievalismo que aparece, entonces proyectado hacia el presente y hacia el futuro; no como movimiento de reacción y de desinterés por la época en que se vive, sino como empresa de rescate de una tradición, casi tan perdida entonces para los mismos españoles afrancesados como desconocida o negada por los rebeldes hispanoamericanos. Su visión fue doblemente profética; del crecimiento ingobernado de la influencia francesa, de la posterior reacción hispánica hacia la viva recuperación del pasado literario medieval.

No podía faltar, en un artículo escrito sobre el tema en Inglaterra, una alusión a los trabajos del poeta e hispanista Robert Southey. Por eso, Bello le dedica un párrafo de elogio. Lo llama "el erudito Mr. Southey, tan profundamente versado en la historia y literatura española" y apunta que en su traducción de la *Crónica del Cid* ("que enriqueció de excelentes notas") incorpora fragmentos del *Poema* en verso inglés, "en que se ha conservado felicísimamente todo el carácter y espíritu del original castellano". El elogio de Bello tiene especial interés por estar aplicado a quien, además de ser distinguido hispanista, era uno de los poetas románticos más importantes del momento; un poeta que había sido vinculado por la crítica de la *Edinburgh Review* al grupo de *lakistas* (con Wordsworth y Coleridge) y que era poeta laureado de la corona.

ATISBOS ROMÁNTICOS

El Bello que aparece como redactor y colaborador de la *Biblioteca Americana* en 1823, es un poeta de viva intuición personal que se ensaya en el canto del Nuevo Mundo, inspirado por una necesidad de independencia y originalidad de raíz romántica; es también un humanista capaz de moverse con familiaridad y soltura en los vastos campos de la ciencia y de las artes del momento; es, como crítico literario e investigador, una de las primeras figuras de la filología romance de su época. Su medievalismo aparece fundamentado en la ciencia y no se limita al pasado sino que busca proyectarse hacia una poesía de corte sentimental y ligada a la exaltación de la naturaleza que luego habría de mostrarse también en su obra poética personal.

Pero Bello no se encuentra literariamente aislado en el Londres de 1823. Como lo muestra la misma revista, sus compañeros de redacción han sentido también el influjo romántico. Así, García del Río escribe sobre "La influencia de la literatura en la sociedad" (tema característico del romanticismo) y glosa con elogio a Mme. de Staël, aplicando sus conceptos a la realidad americana; el mismo García del Río escribe

sobre el *Guillermo Tell* de Schiller, que lee en una traducción francesa de Merle d'Aubigné. En un artículo sobre "La influencia de las mujeres en la sociedad y acciones ilustres de varias americanas", que firma Cortés, se menciona nuevamente a Mme. de Staël y se la califica (con evidente hipérbole) de "primer ingenio del siglo". Éstas y otras opiniones que podrían relevarse (sobre Montesquieu, sobre Bentham, sobre Condorcet), junto a resúmenes o traducciones de artículos aparecidos en la *Revue Encyclopédique*, de París, y en la *Edinburgh Review*, bastarían para establecer la filiación prerromántica de la publicación entera.

Bello y sus compañeros de redacción se anticiparon públicamente a todos los escritores hispánicos entonces residentes en Inglaterra en la difusión de sus ideas por medio de un órgano que expresara el momento cultural en todas sus particularidades. Habrá que esperar un año aún a que la gran emigración española de 1823 dé sus primeros frutos para encontrar en español un equivalente de la obra de estos americanos. Sólo en 1824 se empiezan a publicar revistas de escritores peninsulares en que se realiza el balance cultural en términos semejantes a los de la *Biblioteca Americana*. Bello encontró entonces entre algunos de esos emigrados espíritus semejantes al suyo y pudo sentir de muy cerca el estímulo de su labor y sus publicaciones a las que pronto sumó su segunda gran empresa londinense: el *Repertorio Americano*. Con ella habría de coronar su obra de exiliado.

NOTAS

¹ Para la determinación de este período en la literatura inglesa pueden consultarse obras de conjunto como *The Cambridge History of English Literature*, vols. XI y XII (University Press, 1ª ed., 1914) y *Le Romantisme dans la littérature Européenne* de Paul Van Tieghem (Paris: Albin Michel, 1948) cuya bibliografía es más moderna. No conozco ningún libro sobre los hispanoamericanos que vivieron en Londres durante ese período, pero hay una excelente investigación de Vicente Llorens Castillo sobre los emigrados españoles (en que ocasionalmente se refiere también a los hispanoamericanos). Se titula: *Liberales y románticos. Una emigración española en Inglaterra (1823-1834)*, México, *Nueva Revista de Filología Hispánica* y el *Colegio de México*, 1954. Para todo lo que se refiere a los españoles, me remitiré a ella en el curso de este capítulo y del siguiente.

² En el trazo general del período londinense de Bello (tema que se estudia en éste y en el capítulo siguiente) sigo a Amunátegui, *Vida*, salvo indicación expresa en contrario; el biógrafo chileno tuvo el privilegio de recoger de labios de Bello su propia versión de muchos incidentes y sus impresiones personales sobre hechos y personajes; poseía, además, una copiosa documentación. Sin embargo, en su mayor parte, Amunátegui se limita a transcribirla sin sacarle partido. Mucha información nueva sobre la estancia de Bello en Londres ha sido reunida por investigadores venezolanos. Sus principales resultados fueron sintetizados por Rafael Caldera en "La incomprendida escala de Bello en Londres", en *Primer libro*, pp. 25-41. Será citado en notas como Caldera (Londres).

³ El dato proviene del excelente artículo de Carlos Pi Suñer sobre "Andrés Bello en Londres", en *Primer libro*, p. 183. Le corresponde aquí la referencia: Pi Sunyer.

⁴ La tasación aparece indicada en *Andrés Bello*, por Pedro Lira Urquieta (México: Fondo de Cultura Económica, 1948, p. 66). Puede verse una lista de los libros griegos que poseía dicha biblioteca en Pedro Grases: *En torno de la obra de Bello* (Caracas, 1953, pp. 81-83). La copia original del inventario de esta sección de la biblioteca de Miranda se encuentra autografiada por Bello, lo que permite conjeturar que fue autor del mismo. Bello obsequió en Chile a Vicuña Mackenna un ejemplar de las *Oeuvres* de Mme. Roland (edición de 1799) que había pertenecido a la biblioteca de Miranda. Cf. *Andrés Bello* por Eugenio Orrego Vicuña (Santiago, 1935, 4ª ed., Zig-Zag, 1953, pp. 217 y 325, N° 5).

⁵ Esta frase se encuentra citada en Llorens, *op. cit.*, p. 60.

⁶ Cf. Pi Suñer, art. cit., p. 184.

⁷ Las precisiones biográficas están tomadas de Caldera (Londres), pp. 32-33.

⁸ Cf. *The Life of John Sterling* por Thomas Carlyle (1ª ed., 1851; London: Oxford University Press, 1907, pp. 66-67). Llorens (*op. cit.* 36) llama la atención sobre el pasaje de Carlyle y comenta sus referencias a los emigrados españoles de 1823.

⁹ Cf. S. Key Ayala: "Posición fundamental de Andrés Bello" en *Revista Nacional de Cultura*, Caracas, enero-febrero 1955, año XVII, N° 108, pp. 29-30. Allí se citan otros borradores del mismo período y de tema semejante.

¹⁰ Cf. Llorens, *op. cit.*, pp. 83-94.

¹¹ Amunátegui había indicado por error que Mr. Hamilton era India Secretary of State, en *Vida*, p. 141; lo corrige Caldera (Londres) p. 33.

¹² Otro texto, sin embargo, sirve para anticipar aún más el momento en que Bello se dedica a la botánica. Se trata de una referencia inserta en una carta que le escribe James Mill y que Amunátegui transcribe sin fechar. Debe ser de 1811 o (a más tardar) del año siguiente. En ella dice Mill: "Mr. Bentham arreglará las cosas para la mayor comodidad de usted en el jardín botánico de Salisbury, en Sloane Street". Puede conjeturarse que éste era un lugar al que concurría habitualmente Bello.

¹³ En un texto del *Primer libro* (p. 178) se indica que fue el Foreign Office quien presentó a Bello al Museo Británico, pero no se aporta otra referencia documental.

¹⁴ La *Autobiography* de Leigh Hunt se publicó por vez primera en 1850 y desde entonces se han multiplicado las ediciones. El pasaje que se menciona en el texto puede encontrarse citado, asimismo, en *Literary Friendships in the Age of Wordsworth*, antología de textos románticos (en particular cartas, memorias y ensayos) recogida por R.C. Bald (Cambridge University Press, 1936, p. 114). Este libro se recomienda por su interés al presentar en visión panorámica el ambiente literario del período.

¹⁵ Cf. Pedro Grases: *Temas de bibliografía y cultura venezolana* (Buenos Aires: Nova, 1953, pp. 135-140). Se comenta allí una traducción publicada en Caracas, 1824, del *Arte de escribir* del abate Condillac. Es una adaptación al castellano del primero de los cuatro libros del original. Por un aviso de *El Colombiano* (Nº 81, Caracas, noviembre 24, 1824) se ha podido sostener la paternidad de Bello. En otro artículo complementario (*Revista Nacional de Cultura*, Caracas, septiembre-diciembre 1954, año XVII, Nº 106-107) examina Grases una carta de Bello enviada por su hermano a *El Colombiano* (donde se insertó el 6 de abril, 1825) en que aquél desde Londres niega haber realizado la traducción aunque reconoce "haber dejado entre mis papeles, algunos apuntes bastante imperfectos, relativos a la lógica, y a la gramática castellana". También considera Grases la respuesta del editor, don Ramón Aguilar, que lo contradice completamente y achaca a mala memoria su negativa. Puede conjeturarse que Bello no deseaba, en 1825, que se difundieran trabajos suyos anteriores a 1810 y en los que él no había podido efectuar necesarias revisiones. Sea o no justa la atribución, la carta de Bello en *El Colombiano* documenta de todos modos su actividad filológica en Caracas.

¹⁶ Cf. Grases: *En torno a la obra de Bello*, ed. cit., p. 127.

¹⁷ Cf. Grases: *Andrés Bello, el primer humanista de América* (Buenos Aires: Ediciones del Tridente, 1946, p. 73, Nº 42).

¹⁸ Cf. Amunátegui: *Vida*, p. 173. En su carta dice Salvá: "Mucho me alegraría de ver ese trabajo de usted sobre el *Poema del Cid*, del que ya me hizo usted alguna indicación en Londres...".

¹⁹ Para este período de la vida de Bello, el trabajo más documentado es, sin duda, el de Guillermo Feliú Cruz: "Bello, Irisarri y Egaña en Londres", en *Revista Chilena de Historia y Geografía*, Santiago, Nº 58, 1927. Ha sido utilizado por Eugenio Orrego Vicuña en su *Andrés Bello*, ed. cit., pp. 51-57 y en las notas correspondientes, pp. 261-265. También lo aprovecha Lira Urquieta en su *Andrés Bello*, ed. cit., pp. 108-110. Hay reedición en el libro de Feliú Cruz: *Andrés Bello y la redacción de los documentos oficiales administrativos, internacionales*

y *legislativos de Chile*, Caracas: Biblioteca de los Tribunales del Distrito Federal, Fundación Rojas Astudillo, 1957.

²⁰ El texto de la carta se reproduce en *Revista Nacional de Cultura*, Caracas, noviembre-diciembre 1947, año IX, Nº 65, pp. 84-85.

²¹ Cf. Antonio José de Irisarri, por Raúl Silva Castro, sobretiro de *Anales de la Universidad de Chile*, Santiago, segundo semestre de 1951 (Santiago: Editorial Universitaria, 1952, p. 14). El juicio de Feliú Cruz se encuentra también transcripto por Eugenio Orrego Vicuña, *op. cit.*, p. 261, Nº 7. Posteriormente, Feliú Cruz ha aceptado la rectificación hecha por los editores de las *O.c.*, Caracas. En un artículo suyo, "La literatura de viajes sobre América y Chile y Andrés Bello" (en *Atenea*, ed. cit., p. 82), Feliú Cruz afirma: "Para *El Censor Americano* (...) entregó Bello el estudio 'Consideraciones sobre la primera población y las antigüedades de América', las que se fundamentaban en la obra *Viajes a las regiones equinocciales del Nuevo Continente*, de Alejandro de Humboldt y Amado Bonpland, redactado por el sabio alemán". Para indicar la fuente de esta afirmación, Feliú Cruz cita en nota no sólo *El Censor* (Nº 4, octubre de 1820, Londres, pp. 301-315), sino también las *O.c.*, Caracas (tomo XX, pp. 277-287). Aunque la rectificación de su anterior trabajo no es explícita, es sin embargo muy nítida. El artículo de Feliú Cruz es, por otra parte, muy interesante y está lleno de valiosas observaciones sobre el tema.

²² Cf. Pi Suñer, p. 185.

²³ Cf. Pi Suñer, p. 186.

²⁴ La carta a Juan María Gutiérrez está reproducida en "Cartas inéditas de Andrés Bello" en *Revista Nacional de Cultura*, Caracas, septiembre-octubre 1952, año XIII, Nº 94. Amunátegui no la transcribe y no parece conocer su existencia. En su *Vida* niega que Bello haya llegado a tomar posesión del cargo de cónsul general de Colombia en París, aunque inserta sin explicaciones (p. 304) una carta de Estanislao Vergara a Bolívar (febrero 15, 1829) en que se lo da como hecho consumado. Tal vez el corresponsal de Bolívar (que era ministro de Relaciones Exteriores) creía ejecutada una acción que sólo existía en el papel. Según comunica Amunátegui (p. 303), a Bello "le fue absolutamente imposible proporcionarse los recursos para costearse el viaje".

²⁵ Cf. Guillermo Feliú Cruz: "Ensayo crítico sobre Vicente Pérez Rosales" que prologa su reedición del *Diccionario de "El Entrometido"* de este delicioso autor chileno (Santiago: Editorial Difusión, 1946, p. 61).

²⁶ Cf. Grases: *Tres empresas periodísticas de Bello*, Caracas, 1955, p. 13. El mismo erudito español indica que Miguel Antonio Caro llamó la atención sobre estos versos y su posible eco en uno de los pasajes de la *Silva a la agricultura de la zona tórrida*. El trabajo de Grases es de suma utilidad para el estudio del período.

²⁷ Cf. Llorens, p. 65.

²⁸ Los manuscritos del poema —que se conservan actualmente en Caracas— son tan numerosos que la Comisión Editora de sus *Obras completas* ha reservado su publicación para el tomo II de *Textos de elaboración poética*. (Cf. *O.c.*, Caracas, I, p. 43.) La publicación de este volumen permite sin duda, un estudio más minucioso del desarrollo poético de Bello.

²⁹ Cf. *Biblioteca Americana*, I, Londres, 1823, pp. 35-50. Está firmado sólo con las iniciales A.B. Se encuentra reproducido en Santiago, 1884, VII, pp. 229-244. Todas las citas de artículos críticos de Bello se harán en lo sucesivo, y salvo mención expresa en contrario, por esta edición, que tiene el interés de haber sido preparada por Amunátegui. Para una edición moderna se recomiendan las O.c., Caracas, IX y XIX.

³⁰ La inclusión de Alexander Pope en esta lista es muy adecuada. La mejor crítica inglesa ha señalado rasgos prerrománticos en este campeón de la poesía neoclásica. No en balde Olmedo se sintió tentado a traducirlo. (Cf. capítulo III de este trabajo.)

³¹ Cf. *Biblioteca Americana*, II, pp. 42-60; O.c., Santiago, 1883, VI, pp. 239-256. No está reproducido en O.c., Caracas, IX.

³² Cf. Ramón Menéndez Pidal: "La nueva edición de las obras de Bello" en *Revista Nacional de Cultura*, Caracas, año XVII, N^{os} 106-107, p. 15.

PERSONA Y POESÍA

I UN HOMBRE, UN SER POLÍTICO

CADA árbol impide ver el bosque. Cada libro nuevo, cada entrevista, cada ataque, cada polémica, distorsionan la imagen de todo poeta para sus contemporáneos. Aun los críticos más agudos, aun los que aspiran al mayor equilibrio, caen en las más obvias trampas de la coetaneidad. El doctor Johnson califica al dulce Thomas Gray de "licencioso" porque utiliza el adjetivo *melifluo*, neologismo entonces y tan usado hoy: Brunetiére pasa por alto (o casi) a Baudelaire por estar demasiado cerca del poeta más moderno de Francia; Rodó cree y escribe que Rubén Darío no es el poeta de América porque el crítico uruguayo se toma demasiado en serio las declaraciones liminares de *Prosas profanas*. Se han escrito libros (el de Henri Peyre es uno de los más sabrosos) sobre el perpetuo malentendido entre críticos y escritores.

En el caso de Pablo Neruda el malentendido poético se agrava porque este creador es —desde 1936— una figura política considerable. A partir de la guerra civil española, Neruda participa cada vez más en la lucha política: se adhiere al Frente Popular en Chile, 1937; es cónsul chileno para la emigración española, 1939; se convierte en poeta del segundo frente de ayuda a Rusia, 1942-1944; en senador comunista, 1945; en acusador público del presidente chileno, don Gabriel González Videla; en perseguido político y combatiente clandestino, mientras termina el *Canto general*, 1948-1949; es Premio Stalin de la Paz, 1950. La lista podría ampliarse y continuarse hasta hoy. Pero lo dicho basta. No es casual que el Premio Nobel —que ha sido otorgado a poetas y narradores de menor significación internacional, pero de línea política más ortodoxa o invisible— haya soslayado hasta ahora a Pablo Neruda. Es ingenuo pensar, como se ha hecho, en una conspiración internacional de terribles y diligentes enemigos. La obra de Neruda y su acción política son suficientes para preocupar a la academia sueca. Porque

De *El viajero inmóvil*. Introducción a Pablo Neruda. Buenos Aires: Losada, 1966, pp. 11-22.

desde 1936, el poeta combate sin pausa, aunque con prisa, en el campo político internacional.

Hasta los críticos que han intentado colocarse por encima de la *melée* política y han considerado su obra exclusivamente como poesía, se han encontrado frente a un poeta que no quiere ni puede ser analizado sólo en términos estéticos. Su posición poética es también política. Neruda no tolera que se practique con él la aséptica escisión. Su poesía está comprometida políticamente y debe ser juzgada también a partir de ese compromiso. Por eso, muchas controversias sobre su persona o su obra, que empiezan aparentemente como disputas estéticas, pronto desembocan en el terreno político. Esto es inevitable, aunque contribuya, sobre todo, a oscurecer el juicio actual sobre su obra. Pedir a ciertos críticos de hoy que se mantengan imparciales frente a una poesía que no es imparcial es como pedir a los güelfos y gibelinos del trescientos que contemplen sólo los valores poéticos de la *Commedia*. El poeta lo sabe y corre el riesgo, aunque a veces se olvide. Y se queje en verso de sus muchos censores.

Pero aun considerada desde un punto de vista exclusivamente estético, la obra de Neruda ofrece aspectos curiosamente contradictorios. El poeta no sólo ha evolucionado políticamente desde 1936, sino que desde entonces ha sometido su obra a notables cambios de rumbo. El más notorio es precisamente el ocurrido cuando la guerra civil española: "La sangre por las calles" lanza al poeta al centro de la contienda política. A partir de esta terrible experiencia, Neruda reniega de buena parte de su obra anterior y, sobre todo, del libro más considerable y original que había escrito hasta entonces. Su negación de *Residencia en la tierra* (1925-1935) revela un rechazo profundo y por lo mismo oscuro, casi visceral, de una etapa de su vida y de su personalidad. El poeta cree haberla superado. Aquella es poesía de angustia, de desesperación, de náusea por el mundo: ahora él la niega porque (como dice en un poema sumamente revelador) el lobo se ha hecho hombre. Los argumentos con que censura *Residencia en la tierra* contienen curiosas racionalizaciones. En vísperas de la publicación del *Canto general* (1950), Neruda confía a Alfredo Cardona Peña:

Contemplándolos ahora, considero dañinos los poemas de *Residencia en la tierra*. Estos poemas no deben ser leídos por la juventud de nuestros países. Son poemas que están empapados de un pesimismo y angustia atroces. No ayudan a vivir, ayudan a morir. Si examinamos la angustia —no la angustia pedante de los *snobismos*, sino la otra, la auténtica, la humana—, vemos que es la eliminación que hace el capitalismo de las mentalidades que pueden serle hostiles en la lucha de clases. A una ola muy grande de pesimismo literario que llena una generación entera.

corresponde un avance agresivo del capitalismo en su formación. Si examinamos la actividad poética de Rubén Darío, vemos que ésta corresponde a una actividad menor del capitalismo. En su tiempo, las fuerzas destructoras no necesitaban mostrar aún el camino del aniquilamiento. Pero años después las fuerzas reaccionarias del continente ven un peligro en el despertar intelectual, y de aquí la tendencia nihilista y desesperada de mi anterior poesía y de todos los poetas de mi generación. Tengo la seguridad de que no de una manera sistemática, pero tampoco menos fuerte, la reacción ha querido inutilizar estas fuerzas del verbo.

Aunque lo que aquí sostiene Neruda no es estéticamente novedoso (es la doctrina soviética del realismo socialista), lo novedoso de sus palabras está en que provengan de un auténtico poeta y no de un burócrata o un político que hacen versos.

El rechazo de *Residencia en la tierra* por el propio autor deja muy perplejos a lectores y críticos, y fomenta la creación de dos bandos —escindidos por líneas no siempre de color e intención política— que defienden al libro contra su creador o, por el contrario, se adhieren a la aparente postura erostrática. La verdad es otra, sin embargo: Neruda continúa recogiendo *Residencia en la tierra* en sus colecciones de *Obras completas*. A pesar de lo declarado a Cardona Peña, es fácil encontrar en su poesía posterior huellas (a veces fulgurantes) del poeta agónico y barroco que parecía enterrado con tan dura mano a partir de 1936. En "Alturas de Macchu Picchu", en "Molusca gongorina" (ambos poemas son del *Canto general*), el abominado poeta barroco continúa mirando al mundo con sus párpados atrozmente abiertos. Aun en las *Odas elementales* (tan obviamente inscritas en la línea de una poesía sencilla para gente sencilla) el barroquismo esencial del poeta se hace presente. Y a medida que se produce el deshielo en la literatura soviética, también Neruda permite la liberación interior de aquel poeta encerrado. En su madurez otoñal asoma nuevamente en *Estravagario*, su libro más personal de los últimos años, con la fuerza incontenible que dan las experiencias del amor y de la muerte, de la memoria y del olvido, del otoño y de la imposible primavera. También reaparece en los *Cantos ceremoniales* (hay uno dedicado a Lautréamont, aunque con ánimo de reivindicación social) y en los mejores poemas de *Plenos poderes* y del *Memorial de Isla Negra*.

Lamentablemente, buena parte de la crítica ha tomado al pie de la letra ciertas declaraciones de Neruda y se ha apoyado en ellas para seguir leyendo superficialmente su poesía. Los más dóciles han repetido al poeta y sus anatemas; los rebeldes se han burlado de una doctrina estética tan simplista. Pero pocos han recordado aquella sabia advertencia de Jorge Luis Borges sobre lo prescindible que a veces resultaba

la opinión de un autor sobre su propia obra. Más importante que lo que declara Neruda es lo que crea. Abrumados por una producción que compite en cantidad con la de los vigorosos vates del romanticismo (Victor Hugo es el inevitable paralelo, favorecido también por la simpatía del poeta hacia su antepasado), los críticos se han refugiado en la repetición de puntos de vista, la aceptación mecánica o el rechazo racionalizado, sin ver que (más allá de sus declaraciones) este poeta no cesa de evolucionar interiormente, de cambiar sin descaracterizarse. Pero ¿quién tiene tiempo y ánimo suficientes para estar al día con este poeta cuya facundia crece con los años? La mayoría de los juicios sobre Neruda resulta por eso mismo superficial o meramente indocumentada. Entre tanto, el poeta crece y se multiplica, emite declaraciones y (felizmente) también crea.

Otra forma de eludir el análisis de su verdadera poesía ha sido la de encarnizarse en identificar sus fuentes. Como todo gran creador, Neruda toma su bien donde lo encuentra. Desde sus primeros libros ha sufrido la influencia de Baudelaire y de Darío, ha parafraseado a Rabindranath Tagore (con la excusa de que su amada de entonces gustaba del poeta indio), ha imitado a Sabat Erasty y ensayado los experimentos metafóricos de los surrealistas, ha gongorizado o quevedizado. La huella de William Blake, de Walt Whitman, de T.S. Eliot, de Edgar Lee Masters, ha sido documentada por críticos anglófilos. (Curiosamente, no ha preocupado mucho a los auténticos críticos ingleses, más interesados en registrar su inconfundible acento americano, su libertad creadora, su apetito continental.) También es posible reconocer, desde el *Canto general* por lo menos, una genealogía poética que incluye a don Andrés Bello, a Rubén Darío, a Santos Chocano, los cantores de la grandeza del Nuevo Mundo independiente. Sean reales o imaginarias estas influencias, sólo sirven para probar que Neruda —como poeta mayor que es— se alimenta de toda la poesía viva de su tiempo: una poesía que abarca no sólo a los clásicos sino también a los contemporáneos del poeta. El estudio de las fuentes (advirtió hace tiempo un crítico sensato) no debe confundirse con la inquisición policial del plagio.

Queda otra causa de malentendidos: el peso de la personalidad y la biografía en su obra poética. Precisamente por su popularidad y por haberse constituido en figura política internacional, Neruda casi no tiene vida privada. Como todo poeta lírico gusta retratarse en su poesía, apenas retocando algunos perfiles y embarullando irónicamente muchos datos objetivos. Pero la doble acción de indiscretos admiradores y curiosísimos enemigos lo ha forzado a confesarse o enmascararse más de una vez, provocando así nuevos problemas a todo análisis crítico de su poesía y de su vida.

No es nada fácil la determinación objetiva de ciertos episodios fundamentales de su vida. Así la cronología verdadera de su residencia en el Oriente está oscurecida (a pesar de los esfuerzos de Jorge Sanhueza y de Margarita Aguirre) por los testimonios contradictorios de su poesía, de sus *Memorias* (especialmente las publicadas en 1962 por O Cruzeiro) y de su correspondencia privada, que está empezando a conocerse ahora. También es imprecisa la cronología de esos meses que siguen al desafuero del poeta como senador (1948) y la persecución desatada por el presidente González Videla. Versiones coetáneas a los hechos lo presentan como saliendo clandestinamente de Chile en marzo de 1948 y encontrando refugio en alguna casa amiga del Río de la Plata. Según otras versiones, posteriores sin embargo al período, el poeta permanece en la clandestinidad, dentro de su patria, y allí termina el *Canto general*, acechado por policías que siempre llegan tarde, protegido por la cálida solidaridad de su pueblo.

No menos impreciso es su estado civil. “Me casé de cuando en cuando”, dice en uno de los versos de humor más logrado de *Estravagario*. Pero esos vagos casamientos han permitido a sus enemigos instaurarle en 1948 un juicio por bigamia que no prosperó a pesar de la buena voluntad del presidente chileno de entonces. Como la vida amorosa del poeta no está desvinculada de su poesía lírica, las alternativas y ambigüedades de su estado civil tienen importancia para la comprensión profunda de su poesía y hasta explican algunas anomalías de su bibliografía, como es la publicación anónima de una de sus obras más valiosas, *Los versos del capitán* (1952), cuya paternidad sólo en 1962 reconoció explícitamente el poeta.

Para evitar los escollos de la polémica biográfica parece acertada la solución de Amado Alonso: desinteresarse casi por completo por la vida y analizar los poemas como objetos más o menos autárquicos. Pero lo que tal vez era posible en 1940 (cuando publica Alonso su admirable libro), ya no lo es ahora que el poeta hunde cada vez más la materia de su poesía en la plena realidad biográfica. Por otra parte, ni siquiera en 1940 resultó completamente acertada la elección de Alonso, ya que su asepsia biográfica lo llevó a redactar un estudio excesivamente formal y distante. Por haberse dedicado con lúcido fanatismo a la aplicación del método estilístico a la poesía de *Residencia en la tierra*, Alonso limitó el alcance de sus intuiciones. Al no haber manejado circunstancias biográficas y personales, al no haberse atrevido a buscar más hondamente las claves en el hombre mismo, Alonso detuvo su análisis en el borde de la creación profunda. Por eso pudo creer que la poesía de *Residencia en la tierra* es más hermética de lo que realmente es. Su libro —admirable por la disciplina y rigor del método estilístico— contri-

buyó, sin embargo, al equívoco de presentar a Neruda como poeta casi gongorino. Aunque Alonso comprendió que la poesía de Neruda no es susceptible de ser prosificada racionalmente, insistió en prosificaciones que, si bien dan resultado en el caso de un creador tan racional como Góngora, fracasan frente al irracionalismo de Neruda. El barroquismo de *Residencia en la tierra* está más cerca de la pasión de Quevedo que de la parsimoniosa alquimia de Góngora. Una más sutil comprensión de la personalidad interior de Neruda habría permitido a Alonso el acceso a muchas de las claves biográficas que hacen de *Residencia en la tierra* un libro más desgarradamente confesional que hermético.

II LAS PERSONAS DEL POETA

Hay dificultades de otra índole: la personalidad poética y humana de este creador es mucho más elusiva de lo que parece. Hay un Neruda en la superficie; otro, u otros, que se multiplican en insondable abismo. Desde el comienzo, su don poético se desarrolló a contrapelo de un temperamento tímido y retraído, introvertido y soñador. Sus primeros poemas encuentran la indiferencia y hasta la hostilidad de su padre, figura que el poeta ha ensalzado en muchos versos hasta proporciones casi mitológicas porque así lo descubrió su óptica de niño. Pero la negativa del padre a tener un hijo poeta dejó muy honda huella. Neruda debió aprender duramente lo que cuesta ser poeta en un medio puramente natural y ahistórico como el de su infancia. Pero si el muchacho de Temuco era tímido, retraído, también tenía una voluntad de hierro. A pesar de la hostilidad paterna, perseveró en la profesión poética. Pero para poder seguir publicando sin dejar su hogar, asumió un seudónimo que al cabo terminó convirtiéndose en nombre propio. El muchacho de Temuco empezó creando no sólo poesía sino un poeta.

La renuncia del apellido paterno (de la impronta paterna) asume etapas. A partir de octubre de 1920, Ricardo Reyes adopta definitivamente el seudónimo literario de "Pablo Neruda", aunque después utiliza también otros para artículos y poemas: "Sacha Yegulev", el héroe de Andreiev, para sus crónicas de estudiante anarquista; "Lorenzo Rivas", para algunos versos comprometidos de la misma época; el anónimo "Capitán" del polemizado volumen de versos de 1952. El nombre literario se convierte en cotidiano sólo en 1946 (diciembre 28), a los ocho años de la muerte del padre, cuando se dicta sentencia judicial declarando que su nombre legal será Pablo Neruda. El ciclo se ha completado entonces.

Lo más curioso es que en el *Canto general* ha quedado una huella de su ambivalencia ante el apellido paterno, el suyo hasta 1946. Reyes aparece un par de veces en una lista de execrados nombres de conquistadores, de incendiarios rapaces, violadores de América. Pero también aparece más adelante en otro poema del mismo libro como nombre de pueblo, oprimido y explotado por los capitalistas locales o extranjeros. Se entiende entonces que algo más que una necesidad de proteger su poesía adolescente de la hostil mirada paterna, ha llevado a Neruda a elegir el seudónimo que acabará por convertirse en nombre propio. Es la necesidad, aún más honda y oscura, de crearse a sí mismo, de abolir los vínculos con el padre, de convertirse él a su vez en padre. Por eso, al crear a "Pablo Neruda", el joven Ricardo Reyes asume algo más que un seudónimo. Crea también un hombre, seguro de su vocación poética y desafiante. Muchos años después, el poeta alcanzará a expresar (en "Significa sombras", de *Residencia en la tierra*) esa voluntad de ser y atestiguar:

*Ay, que lo que soy siga existiendo, y cesando de existir
y que mi obediencia se ordene con tales condiciones de hierro
que el temblor de las muertes y los nacimientos no conmueva
el profundo sitio que quiero reservar para mí eternamente.*

*Sea, pues, lo que soy, en alguna parte y en todo tiempo,
establecido y asegurado y ardiente testigo
cuidadosamente destruyéndose y preservándose incesantemente,
evidentemente empeñado en su deber original.*

Muchos escritores son poetas de sus vidas, para usar la fórmula popularizada por un biógrafo vienés: Casanova, Stendhal, Tolstoi, no sólo han contado sus vidas sino que las han vivido ya en términos de fábula y creación: "Hablaban de sí mismo como podría haberlo hecho su biógrafo", se ha dicho de Goethe, otro poeta de su vida. Pero hay una raza de poetas que sin ser tan franca o descaradamente autobiográfica, lo es en el sentido de que su obra comporta una doble creación paralela: el verso y la personalidad que el verso transparenta o proyecta. De esta otra estirpe fueron Blake, Hugo, Whitman, Lautréamont, Proust. A ella pertenece también Pablo Neruda. Porque no sólo hay una obra poética que lleva su nombre —obra cada vez más numerosa, abarcadora, enorme— sino que paralelamente también hay una persona poética que se llama Neruda y que es tan creada como lo puede ser cada poema suyo. De ahí el acierto con que tituló sus *Memorias* de O Cruzeiro: *Las vidas del poeta*. Aunque también podría haber escrito, las personas del poeta.

Esa persona Neruda (o Pablo, como lo llaman con entonación franciscana muchos personajes del *Canto general*), esa persona poética suele hablar de sí misma en acentos que asumen muchas veces los más conocidos ecos whitmanianos. Así como el autor de *Leaves of Grass* se presenta en sus versos como hijo de Manhattan, como un Cosmos, y cree estar con todos en todas partes, y asegura que su libro está vivo como un hombre, también Neruda se presenta muchas veces con la misma humildad y el mismo orgullo. En el *Canto general* (X, "El fugitivo") afirma:

Soy vosotros
miga de tierra
amasijo natural
huésped

.....

Soy pueblo, pueblo inmunerable.

Hasta alcanzar en una de las *Odas elementales* ("A la fertilidad de la tierra") una identificación que le permite ser Whitman:

yo, poeta,
yo, hierba.

Para llegar en las *Nuevas odas elementales* a la cita directa, al homenaje apasionado:

Toqué una mano y era
la mano de Walt Whitman:
pisé la tierra
con los pies desnudos,
anduve sobre el pasto,
sobre el firme rocío
de Walt Whitman.

Muchos de sus críticos no toleran esa figura mitológica que crea el poeta con sus versos. Piensan que es mera vanidad y se encarnizan en citas truncas, cuando lo que el poeta revela en estos pasajes es, sobre todo, una necesidad muy creadora y muy honda de fabular la propia existencia. El niño que en el corazón de la selva de madera húmeda que es el sur de Chile se cuenta fábulas para poblar su soledad irredimible de huérfano, no ha cesado de seguir creando dentro del poeta adulto. Una anécdota preservada por una vieja tía (doña Glasfira Masson de Reyes) y transmitida por Margarita Aguirre permite captar el nacimiento del poeta en el niño de Temuco:

En casa de mi tía [recuerda doña Glasfira], había una noche un corro de amigas íntimas que Pablo miraba con sus ojos enormes. Estábamos jugando a las adivinanzas. "Tú no dices nada", le dijeron. Y con su voz lenta, mirando hacia el patio, Pablo dijo: "¡Tiene lana y no es oveja! Tiene garra y no agarra". Nadie adivinó. Entonces Pablo se para y señala: "Ese cuero que está ahí". Era el cuero de la oveja recién muerta para comer. Ninguno de nosotros lo había visto aunque lo mirábamos colgando de las parras. Pero él sí. Porque él es poeta.

Esta capacidad de ver lo que otros no ven también se vuelca sobre sí mismo y genera dentro de sí los personajes que habrán de vivir en definitiva las vidas del poeta. Por el camino de la subjetividad más absoluta, el poeta crea su objetividad. Esos personajes son también otra forma de poetizar.

Cada libro importante, cada etapa definitiva, de la trayectoria poética de Neruda produce no sólo *poesía* sino también una *persona*. El significado etimológico de esta palabra, ya se sabe, es *máscara*: en latín, la máscara del actor se llama *persona*. La máscara trágica no sólo sirve para ocultar el rostro; también ofrece una versión definitiva y estéticamente completa del personaje. Sirve asimismo para proyectar más lejos la voz, lo que aplicado a la poesía tiene su importancia. Como ha señalado Hugh Kenner al estudiar la teoría de la persona de Ezra Pound, la *persona* (la máscara) extiende el campo de la voz privada y "personal" del poeta, proyecta el yo más allá de sus límites subjetivos. Por medio de la *persona* el poeta sigue siendo yo y es otro. Esa dramatización crea y sustenta la voz individual y le da una autoridad de la que el yo particular carece. Esto lo entendió admirablemente Walt Whitman al crear no sólo un libro sino una persona. Una frase de Ezra Pound (que Kenner cita) resume inmejorablemente el proceso interior:

In the "search for oneself", in the search for "sincere self-expression", one gropes, one finds, some seeming verity. One says "I am" this, that, or the other, and with the words scarcely uttered one ceases to be that thing...

(En la "búsqueda de uno mismo", en la búsqueda de una "expresión personal sincera", uno roza, uno encuentra, algunas aparentes verdades. Uno dice, "soy" esto, o aquello, o lo otro, y apenas pronunciadas estas palabras uno deja de serlo...)

Por eso, el yo del poeta (en toda obra lírica) no puede dejar de ser *persona*. De ese modo, paradójicamente, ese yo tan subjetivo de los líricos se convierte en un recurso fecundo, creador, para objetivar la voz, para crear la *persona*. Inútil aclarar que al referirse a la *máscara* del

poeta no pretende Pound, o su exégeta Kenner, hacer ninguna imputación de carácter moral. La *máscara*, la *persona*, es un artificio poético.

En el curso de su larga carrera, Neruda ha proyectado poéticamente varias personas visibles: el muchacho perdido entre los ponientes de la gran ciudad hostil de su primer libro, *Crepusculario*; el hondero entusiasta, embriagado por la contemplación del espacio infinito y (sobre todo) por el espacio poético que crea con sus versos Sabat Ercasty; el nuevo Bécquer, americano, que enseñará a varias generaciones el arte melancólico y desesperado del amor adolescente; el poeta desatado e inconexo de *Tentativa del hombre infinito*, tan inadvertido que hasta Amado Alonso omitió considerarlo; el sonambúlico espectador despavorido de un mundo en permanente proceso de desintegración que documenta *Residencia en la tierra*; el testigo que ha visto la sangre por las calles y crea una poesía deliberadamente impura para transmitir el estupor y la esperanza de *España en el corazón*; el narrador que se levanta desde la arena nutricia y el océano para cantar la gloria y la miseria de la América hispánica en el *Canto general*; el satisfecho y enamorado viajero del mundo que ordena sus deberes poéticos en *Las uvas y el viento*; el amante secreto que inventa, o segrega, otro poeta anónimo para cantar *Los versos del capitán*; el poeta popular que pulsa la guitarra de los pobres para entonar sucesivas y alfabéticas *Odas elementales*; el hombre que llegado al otoño conversa coloquialmente sobre las reglas y los deberes, los ritos de la vida y de la muerte, sobre sí mismo y sobre la mujer amada, en ese libro de estupenda libertad que se llama *Estravagario*; el contemplativo poeta que inclina cada vez más su mirada sobre sus propias vidas y libera en él las poderosas fuerzas del recuerdo en el libro autobiográfico con que por ahora culmina su poesía.

Lamentablemente, muchos de los que han analizado su obra, o han escrito sobre ella, no han sabido separar la persona real (Ricardo Reyes que firma "Pablo Neruda") de las sucesivas personas poéticas que proyectan su voz desde cada uno de sus libros. Así Pablo de Rokha, uno de sus tenaces enemigos, denunció ya en temprana fecha (*Epitafio a Neruda*, mayo 22, 1933) la máscara del poeta romántico, de fabricante de visiones subconscientes, de simulador, que asomaba para él en *Residencia en la tierra*. Lo que en su iracundia no comprendió el censor es que esa máscara era una *persona*, y por lo tanto más esencialmente verdadera que la del Registro Civil. En éste y otros casos aun menos conocidos, la falacia autobiográfica ha impedido una consideración seria de la personalidad y la poesía de Pablo Neruda.

De todas esas máscaras, esas *personas*, sólo algunas son poéticamente viables (hay otras más fugaces e inmaduras que pueden pasarse

por alto en una consideración general); pero en las mejores se produce una conjunción admirable de necesidad de expresarse y felicidad expresiva. Tres o cuatro de ellas bastarían para consagrar a un poeta menor, darle individualidad y fama. Pero Neruda es un poeta mayor. Hasta sus peores enemigos no pueden dejar de reconocerlo; uno de los más encarnizados y vitriólicos no tuvo más remedio que escribir que era "un gran mal poeta". El reconocimiento de Juan Ramón Jiménez es paradójico, pero es importante. Como Whitman, como Victor Hugo, como Yeats, Neruda es poeta de generosa vena libre y desatada, irregular y fecunda hasta en el error. Sus máscaras, sus personas son otras tantas formas de prodigarse en la creación.

III EL NIÑO PERDIDO Y ENCONTRADO

La última paradoja de este poeta múltiple y millonario de libros y personas es que toda su obra arranca y concluye en una sola imagen definitiva: la lluvia que cae sobre el bosque del Sur y las casas de madera: la lluvia que escucha para siempre: "un niño triste como yo". Ese verso de *Crepusculario* en que el poeta trata de imaginarse al hijo que al mismo tiempo rechaza, define en cambio su infancia, lo define a él, a ese poeta que no ha cesado de crecer y crecer, de crear y crear, sin dejar de ser jamás el niño triste que se ve reflejado en la imagen del hijo imposible: niño-padre que aniquila al niño-hijo porque siente que en una última identificación subconsciente ambos son la misma persona.

Hasta en la risa otoñal de *Estravagario* asoma también ese niño:

mi amor es un niño que llora.

dice, como si continuara desde la otra vertiente de la vida la imagen del primer libro, separada de ésta por unos treinta y cinco años. Y en *Cien sonetos de amor*, el XXI anuncia definitivamente:

...en sueños soy un niño perdido.

Incluso en esa comprometida *Canción de gesta* que publica en La Habana, 1960, se le aparece su vida como "un hilo interminablemente largo / que comienza con un niño que llora" / y en *Memorial de Isla Negra*, evoca la llegada a Santiago, su ingreso al mundo viril, en un poema que titula "El niño perdido".

"Il pleut sur mon cœur comme il pleut sur la ville", dijo Paul Verlaine en un poema que infortunadamente se ha convertido en lugar común de la no poesía. Para Neruda, que tal vez toma del poeta francés

la mitad de su seudónimo literario, no ha cesado de llover y llorar en el fondo más íntimo de sus versos. Hay claves fáciles para explicar su psicología de niño insatisfecho y mimado: es esa brusca desposesión de la madre y del paisaje natal de sus primeros meses de vida (la madre muere cuando el niño tiene apenas un mes: lo alejan definitivamente de Parral antes de cumplir dos años); es también la figura dulce y tiránica del padre ("mi pobre padre duro", dirá en verso muy entrañable); es la nueva madre que el poeta aprenderá a amar pero que el niño triste sentirá como *otra* madre, la *Mamadre*, como la bautiza con un curioso tartamudeo simbólico. Todo lo que viene después de esa infancia en Parral y en Temuco, todo lo que enriquece o mutila al poeta no borra jamás esa lluvia, esa lágrima, del Sur.

La máscara, la *persona* definitiva es a veces la primera. Antes de ser Pablo Neruda fue Ricardo Reyes. A ese niño vuelve incesantemente una y otra vez Neruda. Porque la única máscara verdadera es la piel. El poeta acabará (como su secretamente admirado Marcel Proust) por proyectar en una obra de madurez, en su autobiografía lírica, la persona que exprese con la máxima tensión entre subjetividad y objetividad, esa voz privada y absolutamente suya desde siempre.

Para llegar a este niño hay que atravesar la obra entera de Pablo Neruda, obra que se alza hoy incomparable en la poesía de este tiempo. Su aparición, en el lejano Chile de 1923, marcó el ingreso de un poeta nuevo a un ámbito poético que conocía ya algunas voces memorables (Gabriela Mistral, Huidobro, Pablo de Rokha) pero pronto la voz de Neruda empieza a crecer y proyectarse hasta alcanzar, con *Residencia en la tierra*, un lugar absolutamente único en la poesía de la lengua castellana, lugar que los jóvenes poetas españoles son los primeros en reconocer. A partir de 1936, la obra de Neruda crece, se hace hondamente americana, se proyecta sobre el vasto mundo. ¿De qué otro poeta de hoy podría decirse otro tanto?, ¿qué otro idioma puede enorgullecerse de una creación tan variada y sostenida? Sin embargo, este poeta oceánico, este poeta continental, no es bastante conocido y reconocido. Muchos se han quedado con viejas imágenes suyas, con lecturas parciales, con valoraciones antiguas. Muchos no han sabido compararlo con sus iguales de este tiempo (con Vallejo y con Lorca, pero también con Perse o con Aragón, con Yeats y con Dylan Thomas, con Pound y con Robert Lowell) para reconocer en su obra única la dimensión también única. Cada día es más urgente hacerlo. Hay que empezar por el principio y volver a la misma fuente: a esa lluvia incesante, lluvia de gotera, lluvia de lágrimas, del Sur. Hay que volver al niño perdido y encontrarlo. Aquí empieza la historia.

LA NUEVA GENERACIÓN

UN SÍNTOMA

EL ANÁLISIS y la demolición de la obra de Ezequiel Martínez Estrada, Eduardo Mallea y Jorge Luis Borges, que realiza la nueva generación argentina en estos últimos años, son el síntoma más evidente, aunque no el único, de una toma de conciencia de la realidad que importa —y no sólo la literaria—; el síntoma de esa fundamentación, agresiva casi siempre, de un sistema de valores; de la fijación de una perspectiva generacional nueva. Ese análisis, esa demolición, presuponen algo más que el mero ejercicio de la crítica literaria. Y en realidad, quienes la practican suelen ser más creadores que críticos, estar más interesados por disciplinas como la sociología o la filosofía que por la estilística o la historia literaria. Son críticos, pero críticos alimentados en la especulación que ha producido en Francia el existencialismo y en Alemania tantas escuelas. Son críticos pero, ante todo y sobre todo, críticos de la realidad, del contorno, como les gusta decir. (La palabra aparece como título de la más violenta revista del grupo.)

LA EXPERIENCIA GENERACIONAL

Para esta generación que se manifiesta en el análisis y censura de los maestros de la generación anterior (los *martinfierristas* de 1925) hay un acontecimiento que ilumina (o ensombrece) todo: la ascensión de Perón y su toma del poder en 1945. Ése es el acontecimiento generacional que gravita sobre ellos con un peso sólo comparable al del desastre sobre la generación española de 1898. En el caso de los jóvenes argentinos que empiezan a escribir, y a ser, literariamente, hacia 1945, la revolución que representa el régimen peronista, con su inversión radical y aparatosa de valores, con la conmoción social que fo-

De *El juicio de los parricidas*. "La nueva generación argentina y sus maestros". Buenos Aires: Editorial Deucalión, 1956, pp. 83-93.

menta y hasta explota demagógicamente y que luego lo supera, con la tentación del miedo y de la subordinación que ofrece, con la segura pero no general humillación de ciertos hombres clave; la revolución que ese régimen representa, es la experiencia fundamental y a partir de ella se coagula o define la generación.

La circunstancia misma de que esa generación debe asomar a la vida literaria bajo el régimen, le impide hablar con toda claridad. Debe plantear su discrepancia o su propia estimativa, pero debe hacerlo de manera que sus palabras no puedan citarse como subversivas, de que sus actos parezcan referirse únicamente al terreno de la literatura pura. Esta ocultación, esta ambigüedad (que irrita y humilla a los más combativos) proyecta sobre sus textos una curiosa sombra. Al leerlos, el lector tiende a buscar más de lo que está explícito, quiere descifrar lo que se indica a veces por elipsis, encuentra (o pone) un significado que no puede no estar: el significado de resistencia, de oposición.

Pero de todos modos, aunque su análisis de la realidad desborde en casi todos los casos los límites de lo literario, es a lo literario a lo que están confinados estos críticos —como lo indica, con transparente tristeza, el planteo de León Rozitchner en su artículo sobre Mallea ya citado—:

¿Acaso no sabemos que nuestra tranquilidad actual es el precio de nuestra marginalidad, de nuestra inoperancia e ineficacia, del miedo que se hace narraciones y cosas falta de interés, que no se refieren claramente a nuestros problemas ni siquiera en el orden subjetivo en el cual el escritor se complace en permanecer, porque lo interesante conduce al peligro? ¿Acaso no vivimos soslayando el peligro por medio de una "ineficacia buscada", por la huida en lo general, y en la creación de mitos que esbozan para la mala fe una salvación futura?

Impedidos de analizar con toda la necesaria crudeza la realidad argentina de Perón, con su caótica superposición de ideologías y de peculados, los jóvenes escritores se refugian (como apunta Rozitchner) en la creación literaria. También se refugian, aunque no lo apunte él mismo, en la censura de los maestros de la generación anterior. Pero este refugio los acerca más al verdadero tema, los pone (así sea lateralmente) en contacto con la otra realidad, la grande, que subyace o envuelve la creación literaria. De ahí que toda esa energía revisionista que cada generación aporta, y que suele ejercerse en todos los órdenes de la vida nacional —en el Uruguay es muy obvia la reacción contra la descompuesta realidad política—, se haya concentrado fanáticamente, bajo Perón, en el análisis de la realidad literaria: la única que podía estudiarse a fondo y sin las necesarias reservas. Análisis que, por otra

parte, y en muchos de los mejores críticos jóvenes, no era sino una lámina para dar por transparencia la otra realidad que oprimía y encerraba a todos.

UNA O DOS GENERACIONES

El año de Perón, ese 1945 que preparó su imposible victoria de 1946 y los largos años de su democracia justicialista, es el que marca a la nueva generación y el año elegido en este análisis para definirla. Este año, sin embargo, ha sido objetado por críticos argentinos. César Fernández Moreno ha señalado que en realidad debe considerarse la existencia de dos generaciones, ninguna de ellas de 1945: una es de 1940 y otra de 1950. Esas dos generaciones se distinguirían nítidamente por la fecha de su aparición. Ya en 1940 actúan Daniel Devoto y Alberto Salas, el mismo Fernández Moreno; su grupo se expresa en revistas como *El 40* (de título tan obvio, y en la que León Benarós y Fernández Moreno insisten sobre el tema de las generaciones) y como *Buenos Aires Literaria* (fundada en 1952 y dentro de una línea ya trazada por *Sur*). A los jóvenes de ese grupo, la revolución peronista los encuentra ya formados y en la primera etapa de su obra. La actitud frente a Perón es, en su mayor parte, de rechazo. Se encierran para crear, y muchos hasta dejan de publicar o publican espaciadamente.

El otro grupo se manifiesta según esta teoría, hacia 1950, y es el que alimenta a los revisionistas de ahora, a los *parricidas*. Este grupo fue sacudido por la victoria de Perón cuando estaba formándose y todavía no había descubierto el rumbo. Su núcleo lo constituyen alumnos de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Se agrupan en revistas como *Verbum* cuyo último número (el 90, agosto de 1948) contenía ya un largo, larguísimo artículo de H.A. Murena: "Reflexiones sobre el pecado original de América" (pp. 20-41), verdadera semilla de la serie que recogerían *Sur* y *La Nación*, y que cristaliza en el libro homónimo de 1954. En ese número de *Verbum* se encuentra también el origen de las especulaciones de Rodolfo Kusch, que luego habrían de dar tan desmesurados frutos, y hasta una antología de *Poetas del Río*, en que junto a las voces argentinas más interesantes de la nueva generación aparece uno de los más espléndidos poemas de la poetisa uruguaya Idea Vilariño.

La muerte de *Verbum* (fénix no demasiado frecuente) se vio compensada en noviembre de 1951 con la fundación de *Centro*, por los mismos estudiantes. Pero ya eran otros. Murena había pasado a colaborar en los órganos de la generación de 1925. Aunque era allí una fuen-

te de escándalo (sus *Penúltimos días de Sur*, suerte de diario literario y críticón, aparecían siempre acompañados de *Antepenúltimos días* y otras variedades polémicas a cargo de los damnificados), Murena se encontraba al comienzo de un proceso que acabaría por consagrarlo y, luego, anularlo. *Centro* sobrevive con lapsos, desde 1951 hasta hoy (el último número, el 10, es de noviembre de 1955). En la publicación van apareciendo Ramón Alcalde (que también habría de colaborar en *Buenos Aires Literaria*), David Viñas, Noé Jitrik, Adolfo Prieto, Ismael Viñas, León Rozitchner, Juan José Sebreli, Martín Campos. Es decir: el equipo que luego fundaría *Contorno* o que integraría *Ciudad*.

UNA GENERACIÓN

Las dos generaciones, según este análisis de Fernández Moreno, que confirma (desde la otra banda) una carta particular de Ismael Viñas, aparecerían claramente delimitadas, y hasta por las revistas que fundan. Pero la realidad no es tan geométrica, ni las generaciones se producen a intervalos de diez años. La realidad reconoce generaciones dominantes y generaciones complementarias. La llamada generación de 1940 (o 41) es, en cierto sentido, nada más que un grupo de epígonos de la de 1925: más jóvenes y distintos, pero que aceptan sin discusión a los maestros, o sólo les oponen reparos laterales. No van a establecer un sistema propio de vigencias; van a trabajar en las rutas ya marcadas, y aunque lo hagan con originalidad (como Julio Cortázar, por ejemplo) lo harán sin conmover, sin destruir hasta los cimientos el edificio levantado por la generación anterior. Basta ver los artículos que Devoto dedica a Borges o el trabajo de Fernández Moreno sobre la poesía argentina (en *Cuadernos Americanos*, año V, vol. XXIX, México, 1946, pp. 230-254) para descubrir esta actitud básica.

Es el grupo del 50, en realidad, el que asume toda la responsabilidad de plantar, desde las raíces mismas, el nuevo sistema de vigencias; que ataca buscando llegar al fondo; que remueve las estructuras externas; que se aparta de los caminos trazados; que pone en cuestión la literatura, empezando por el concepto mismo de literatura y concluyendo con el concepto de escritor y su validez social. Para este grupo hay que empezar de la nada, a partir de cero (como dice el título de una de sus revistas). Y es esta actitud lo que lo define como generación nueva: una doble actitud visible en la crítica y en la creación.

¿Debe aceptarse entonces la existencia de la Generación del 50 y negarse la del 40? No lo creo. En realidad, el análisis debe ser llevado un poco más lejos. El grupo del 40 no produjo sólo epígonos. Muchos

de los que empezaron como tales fueron a tal punto conmovidos por la revolución peronista que debieron empezar por plantearse de nuevo los términos de la realidad en que estaban insertos, y no sólo de la realidad literaria. Hubo los que escaparon a Europa o a los Estados Unidos, para fortalecer su concepto de la cultura y de la obra literaria con otra prueba de fuego. Pero hubo los que se quedaron y siguieron trabajando. La inclusión de un trabajo de Fernández Moreno en el número de *Ciudad* dedicado a Borges (2/3, segundo y tercer trimestre de 1955) es buena prueba de la comunicación de estas dos supuestas generaciones, y cómo un integrante de la primera, y de los más empeñados en caracterizarla, puede aparecer sin violencia entre los de la segunda, y en una empresa que parece exclusivamente suya: el revisionismo polémico. También es ejemplar el caso, simétrico, de Ramón Alcalde colaborando en *Buenos Aires Literaria*. Otro ejemplo. Al comentar Cortázar el *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal (en *Realidad*, N° 14, marzo-abril 1949, pp. 232-238) asume un punto de vista favorable, aunque con nítidos reparos, que es antecedente del que expresarán sobre el mismo libro Murena y los colaboradores de *Contorno*. (Véase el artículo de Noé Jitrik en esta revista, N° 5/6, noviembre de 1955, pp. 38-45.)

Podría probarse, de este modo, que muchos de los que se asoman a la vida literaria hacia 1940 van a ir a integrar el mismo movimiento de los que sólo se asoman a la literatura en 1950. Pero el análisis debe ser proseguido desde otro ángulo. En la Generación de 1950 se encuentra a mucha gente que había empezado a actuar antes de 1950. El caso Murena es el más claro. Ya en 1948 Murena era un nombre que contaba en las letras argentinas contemporáneas, a tal punto que todo análisis de la nueva generación (como éste) debe empezar por él. Murena es el punto de partida. Y sin embargo, Murena es sólo cuatro años más joven que Fernández Moreno (nació, con el nombre menos llamativo de Héctor Alberto Álvarez, en 1923) y su primer libro data de 1946.

La existencia de dos generaciones parecería evidente si se toman como puntos de referencia los extremos: César Fernández Moreno (del 19) es diez años mayor que David Viñas (del 29). Pero en la realidad, las cosas se dan de otro modo. Una generación está compuesta de individuos de distintas edades. En el caso de la uruguayo de 1900, tan ejemplar y claro, hay una distancia de 18 años entre Javier de Viana (1868) y Delmira Agustini (1886). No puede ser la diferencia de años únicamente lo que determina la escisión en generaciones. Hay que buscar más hondo.

Y al buscar se encuentra precisamente a Perón y con él una fecha: 1945. Ese año es el año clave, el que marca la separación de los jóvenes. Unos se van a encerrar en sí mismos, a cultivar su jardín, cada vez más desinteresados de la realidad circundante; van a viajar a Europa, van a medir endecasílabos, van a repetir las fórmulas aparentemente escapistas de Borges. Otros se van a hundir en la realidad, van a recorrer su contorno, van a querer llegar a la raíz. Esos dos grupos (independientemente de que hayan asomado a la vida literaria en 1940 o en 1950) son los que determinan la existencia de una generación, y no de dos: la nueva promoción argentina. La he llamado de 1945 porque esa fecha marca el acontecimiento generacional, del mismo modo que 1898 marca el acontecimiento generacional de los jóvenes que, al cambio del siglo, ponen en cuestión la realidad española.

POLÉMICA INTERGENERACIONAL

Al estudiar el juicio que la nueva generación argentina instaura a sus maestros (o *padres*, como los llamó para siempre Murena) traté de mostrar, sobre todo, lo que podría llamarse la constante generacional: la actitud de crítica y de rechazo, o de aceptación condicionada. Así pudo verse cómo Martínez Estrada representa el punto de partida, la toma de conciencia de la realidad; cómo Mallea representa una fórmula (la Argentina visible y la invisible) que por su facilidad, por su retórica, era negada unánimemente; cómo Borges provoca la escisión de sus lectores en fanáticos blancos y negros, igualmente enfervorizados en reducirlo a las proporciones de la concepción literaria de cada uno: unos lo erigen en arquetipo literario; otros sólo ven la (imaginaria) oligarquía ganadera que lo sustenta.

Esa constante generacional está por encima de las discrepancias de juicio que se indicaron en cada caso y que servían para matizar mejor cada crítica, cada objeción. Pero ahora, con los ojos vueltos sobre la generación misma, conviene tratar de mostrar no lo que une a este grupo de parricidas sino qué los separa. Porque no todo es acuerdo entre los jóvenes, y para decirlo con palabras de uno de ellos: "de no ser por el fenómeno Perón, andaríamos a los tiros entre *Contorno* y *Ciudad*".

En efecto, aunque estén de acuerdo en señalar cuáles son los escritores argentinos que importan, los jóvenes no están de acuerdo en todo lo demás. La más fácil distinción es la que puede establecerse entre las dos revistas que han promovido el repaso de Martínez Estrada. Ya

se ha visto la genealogía de *Contorno*: un grupo de estudiantes de filosofía y letras que funda *Centro* (como continuación de *Verbum*), va a dar origen a la nueva revista, bajo la dirección de David e Ismael Viñas. *Ciudad* la funda otro grupo que inspira, en parte, Adolfo Prieto (también de *Centro*) y que tiene por director a Carlos Manuel Muñiz, que fue subsecretario del Interior en el gobierno revolucionario. *Ciudad* está más cerca de *Buenos Aires Literaria*, y no sólo por la semejanza de sus títulos: está más cerca de esa actitud conciliadora con la generación anterior, menos dispuesta a quemar las naves, a hundir la mirada hasta el fondo. La circunstancia de que Ismael Viñas haya colaborado en el número de *Ciudad* sobre Martínez Estrada es, seguramente accidental, y producto del tema. La actitud general de *Ciudad* es más la de una revista literaria, y no está totalmente lejos de *Sur*, aunque ostenta un matiz católico que ésta no tiene.

Contorno, en cambio, está más cerca de ser una revista de cultura general, como *Les Temps Modernes*: una revista en que lo literario es estudiado más como fenómeno revelador de la realidad que como realidad autónoma. Detrás de los ensayos, tan penetrantes, escritos con tanto vigor polémico, de sus colaboradores, se advierte la visión sociológica o filosófica predominante. Y también, y sobre todo, la visión política. Porque los jóvenes que hacen *Contorno* hacen también política, una política antiperonista, pero no en el sentido convencional con que se concibe el antiperonismo. Si algo los caracteriza en su actitud política, es la aceptación total y sin remilgos de las lacras de una realidad que hizo posible a Perón. Su rechazo de los puros, de los incontaminados (de Mallea, de Martínez Estrada en parte) es el rechazo de quienes se saben culpables y no quieren sustraerse al castigo. Antes bien: salen a su encuentro.

Dentro del núcleo mismo de esta generación hay pues tendencias claramente distintas. *Contorno* y *Ciudad* las ejemplifican, aunque no son las únicas. En los últimos años del régimen de Perón aparecieron, además de las ya nombradas, otras revistas de los nuevos. *Letra y Línea*, por ejemplo, fue fundada en octubre de 1953, y también manifestó su actitud revisionista exaltando a Roberto Arlt o combatiendo a Mallea (en un artículo de Alberto Vansco que anticipa el parricidio), discutiendo a poetas como Bernárdez y (también) combatiendo con otros grupos dentro de la misma generación. (Hay una polémica portátil entre Aldo Pellegrini y Osiris Troiani sobre el superrealismo que empezó en *Capricornio* y se prolongó hasta *Contorno*.) También el grupo de izquierda tuvo su revista: *Capricornio*, que exaltó puntualmente a Pablo Neruda con motivo de sus cincuenta años. Esta publicación tuvo como nota más característica una clara militancia en la política antiimperia-

lista hispanoamericana, aunque esa militancia pudo ser sospechosa de simpatía hacia la URSS.

Estas revistas (y otras como *Espiga* y *Poesía Buenos Aires* y *Las ciento y una*) contribuyen a completar el cuadro generacional. Desde el punto de vista aquí asumido, interesan sobre todo por mostrar las distintas corrientes dentro de la misma generación: esas corrientes complementarias y contradictorias que dan la tónica variada del grupo, ya que (como bien observó Pinder) "la unidad de problemas, como fórmula para una comunidad generacional, no excluye en modo alguno la tensión ni los antagonismos más vigorosos: antes bien hasta requiere la posibilidad de su existencia".

LA CREACIÓN NARRATIVA

LA DEVOCIÓN de Acevedo Díaz por el pasado nacional, la necesidad de desentrañar en la historia las claves del presente, la urgencia de contribuir a la creación del sentimiento de la nacionalidad, son otros tantos estímulos que acicatean su creación narrativa. Pero no la determinan exclusivamente. Sería estéril reducir sólo a estos aspectos el estudio de su obra literaria. Detrás, o debajo, hay sobre todo un novelista. Un novelista que es capaz de recrear el pasado y encontrar en los testimonios y documentos (infatigablemente compulsados en archivos y bibliotecas, en la memoria de los sobrevivientes, en la rica tradición familiar) esa cifra mágica que los hace revivir y entregar su secreto. Hay un novelista que hunde la mirada en la realidad contemporánea y descubre los lazos misteriosos que la ligan con lo que fue y con lo que será. Un novelista que sueña seres y cosas, que crea. Este novelista ha sido alimentado no sólo por la historia y la sociología. También ha leído a sus maestros. Como suele ocurrir con todo escritor auténtico, Acevedo Díaz se ha nutrido también de mucha literatura. Ha buscado en sus predecesores la enseñanza tan necesaria. Ha leído mucho, ha aprendido mucho.

Es habitual encarar el estudio de su obra literaria con la discusión sobre si es romántico o realista o naturalista, o las tres cosas a la vez, o ninguna de ellas. El planteo me parece académico. Como todo creador verdadero de esta América, Acevedo Díaz no pertenece por completo a ninguna de las escuelas europeas ya mencionadas, porque para él, para su experiencia literaria de lector, las tres escuelas se dan simultáneamente. En la segunda mitad del siglo puede leer a Walter Scott y a Alexandre Dumas, pero también puede leer a Balzac y a Galdós, a Flaubert y a Zola. Pretender definirlo sólo de acuerdo a cánones que ilustran externamente la evolución de algunas literaturas europeas del siglo XIX, me parece tarea estéril. Porque Acevedo Díaz toma de sus maestros ciertas cosas, rechaza naturalmente otras, las combina y re-

De *Vínculo de sangre*. Acevedo Díaz, novelista. Montevideo: Alfa, 1968, pp. 32-42.

crea, sin jamás embanderarse del todo, y lo hace siempre a partir de esa visión entrañable de lo nacional y de esa experiencia vital única de último testigo lúcido de una realidad cambiante.

La unidad central de su obra (al margen de toda discusión sobre si constituye una tetralogía o una trilogía o un tríptico) la da precisamente esa visión novelesca de la nacionalidad uruguaya, visión que tiene muchos puntos de contacto con la de Tolstoi en *La guerra y la paz*, aunque no esté demostrado que Acevedo Díaz haya leído esta novela. Pudo haber leído simplemente a Galdós, en quien también se encuentra (aunque más fragmentada) la misma visión. A partir de esa visión nacional, Acevedo Díaz organiza toda la materia de sus novelas históricas o romances históricos, como a él le gustaba decir. Por eso elige ciertos episodios (la batalla de Las Piedras, la Cruzada de Olivera, el desembarco de la Agraciada, Sarandí, la toma de Paysandú) y con la misma libertad desdeña otros, no menos importantes desde el punto de vista histórico. Erran así quienes (como Zum Felde en su estudio de 1921) le reprochan haberse salteado todo el período artiguista, "toda la epopeya, en suma, del Protocaudillo americano", y que califican por eso su emisión de "inexplicable salto histórico". Si el plan de Acevedo Díaz hubiera sido duplicar en sus novelas la historia patria, entonces cabría hablar de omisión. Pero en él prima la visión novelesca de la nacionalidad sobre el sometimiento servil a la crónica. Para dar el clima de la Patria Vieja, de Artigas y su epopeya, basta y sobra con *Ismael*, que muestra suficientemente al caudillo, y no pretende descifrar del todo su aura misteriosa. Allí está lo que importa. En cambio, una época mucho más compleja y desconocida, pero no menos valiosa por sus potencias fermentales, esa Cisplatina de la que se apartaban con conciencia culpable algunos cronistas tradicionales, es examinada por Acevedo Díaz con todo espacio. Le concede dos novelas que son en realidad una larga y que detallan un doble proceso, capital para la comprensión de nuestra nacionalidad: por un lado la degradación de un ideal, el entreguismo y la servilidad de una clase, y por el otro la aparición de una fuerza redentora en la que, sin embargo, la mirada lúcida de Acevedo Díaz ya descubre las semillas de la discordia nacional.

Nunca se podrá elogiar bastante la originalidad de este plan. Con *Lanza y sable*, la tercera etapa de la fundación nacional queda magistralmente resumida: liberada del yugo extranjero, la nación uruguaya cae víctima de sus querellas internas, la escisión del pueblo oriental en dos bandos aparece fuertemente dramatizada, y se logra así una novela que es historia y (por la resonancia que tienen sus acontecimientos en el presente de Acevedo Díaz y de sus críticos) también en alta obra política. Lo que pudo parecer "inexplicable salto histórico" es la sabi-

duría de un creador que está por encima de la crónica y ve más lejos, más hondo, más visionariamente, que ésta.

En su visión se parece mucho más a Tolstoi que a Galdós, incluso en lo que tiene de polémico su enfoque nacional. El gran novelista español (que Acevedo Díaz sin duda había leído con detalle) fragmenta demasiado su ciclo de *Episodios nacionales* y acaba por ser dominado por el fárrago. Como Tolstoi, Acevedo Díaz sólo destaca las grandes líneas y descubre en los acontecimientos particulares (enormes o minúsculos) las claves de la nacionalidad. También en esto se parece al modelo de todos los novelistas históricos del siglo XIX, a Walter Scott. Porque el narrador escocés supo recrear ciertos episodios de la historia de la Gran Bretaña sin necesidad de organizar un ciclo histórico completo y sin subordinar jamás la ficción a las exigencias de la crónica. Tuvo (como ha señalado muy bien Lukács) la intuición de que bastaba un protagonista único para todas sus novelas: el pueblo crea y padece la historia. En ese pueblo, encontró Scott, al margen de cualquier artificio técnico o de cualquier teoría socio-histórica, el lugar común narrativo de su visión profunda y de su arte. También en Acevedo Díaz, al margen de los individuos de ficción o de historia que se destacan en el primer plano, hay un protagonista colectivo constante: el pueblo. Esto que ha sido dicho tan bien por Espínola constituye uno de los motivos de la unidad profunda de su tríptico.

Pero como Acevedo Díaz escribe más de cincuenta años después de haber muerto Scott, su ciclo histórico incorpora elementos que otros novelistas europeos han ido introduciendo. Uno de sus más obvios recursos narrativos está tomado de Balzac y consiste en utilizar en las cuatro novelas un cierto repertorio de personajes que varían el grado de su intervención (Ismael es protagonista de la primera y figura muy secundaria de la tercera, por ejemplo). Así, hay todo un elenco de seres de ficción, y algunos históricos, que reaparece en cada libro y otros que son de aparición menos frecuente. Incluso llega Acevedo Díaz a crear genealogías algo barrocas que convierten al bastardo del primer libro en hijo de algún personaje con el que parecía no tener ninguna vinculación. El recurso parece más de folletín que de Balzac pero muestra el cuidado de Acevedo Díaz por prestar una continuidad novelesca a su ciclo histórico. Este procedimiento crea otro elemento de unidad, aunque más externo. También explica por qué debe considerarse a *Nativa* y *Grito de gloria* como las dos partes de una misma novela ya que aquí la importancia relativa de Luis María Berón no se altera: es el protagonista de la primera y sigue siendo el protagonista de la segunda, a diferencia de lo que pasa con Ismael o con Frutos Rivera.

Las relaciones de Acevedo Díaz con Balzac no son únicamente técnicas. Algo de la visión social y hasta económica del gran realista francés se cuela hasta las novelas del ciclo histórico. Sobre todo en *Nativa* hay una presentación muy clara de las distintas clases sociales que participan en la lucha revolucionaria, y lo que divide en dos bandos a los personajes no es sólo su adhesión ideológica a una causa, o su altura generacional, sino su estar incrustado en una u otra de las clases que la revolución libertadora ha puesto en movimiento. Los intereses de los personajes no son únicamente morales o políticos. Es claro que Acevedo Díaz no necesitaba seguir a Balzac para encontrar en otros escritores, más cercanos a su tiempo, elementos aún más definitorios. Dejando de lado a Galdós, podría citarse a Émile Zola, por el que tuvo particular aprecio. En un artículo que le dedica en *El Nacional* (octubre 1º, 1902) y que Ibáñez invoca en su prólogo, llega a calificarlo de "el más grande hombre de letras de nuestro tiempo". En un texto anterior (carta al doctor Alberto Palomeque, marzo 17, 1893, también citada por Ibáñez) había señalado su discrepancia con el romántico Magariños Cervantes y se había declarado exponente de "una escuela distinta por su fórmula, espíritu y tendencias". Estas afirmaciones no dejan lugar a dudas y contribuyen a filiar a Acevedo Díaz en la corriente más famosa del fin de siglo europeo.

Sin embargo, sus declaraciones no resuelven el problema por completo. Ya Borges ha señalado que suelen ser prescindibles las opiniones de un escritor sobre su propia obra. Sin llegar a tanto, se puede creer que en muchos casos las opiniones sólo revelan la voluntad consciente del escritor, no su determinación interior y, menos aún, su capacidad de creación. Hay muchos puntos de contacto entre la visión naturalista y la de Acevedo Díaz: en los personajes gauchescos de su ciclo histórico y en *Soledad*, ha intentado el narrador uruguayo pagar "tributo a las nuevas corrientes de ideas literarias" presentando "figuras de realidad palpitante con toda la crudeza de sus formas y el calor de sus instintos", como él mismo ha escrito en el prólogo a la segunda edición de *Brenda*, y en un contexto algo distinto. Por eso acierta Ibáñez (que también invoca esa cita) al señalar las vinculaciones entre Acevedo Díaz y el naturalismo, sin dejar de insistir en las diferencias principales. Hay un abismo entre la materia que trata el narrador francés y la materia del novelista uruguayo. Porque Acevedo Díaz describe un mundo feudal, que trabajosamente emerge hacia la modernidad, en tanto que Zola describe con precisión y minucia de sociólogo un mundo ya capitalista. A pesar de estas diferencias, hay una común raíz positivista, un gusto por la realidad palpitante y cruda, una deliberación de realismo brutal que los enlaza, aunque superficialmente.

La crítica ha señalado insistentemente la intención épica de muchos de los mejores pasajes del ciclo histórico. Esa intención aparece explicitada por el lenguaje mismo de Acevedo Díaz, por su referencia a los antecedentes humanísticos, por el obvio paralelismo homérico de muchas de sus descripciones. Como tantos hombres de su tiempo, Acevedo Díaz compartía una visión muy exaltada de la Hélade clásica. Algunos estudiosos (como Ibáñez en el prólogo a *Ismael*) se han complacido en detallar las semejanzas. No cabe negarlas pero me parece más importante advertir que su creación está más cerca del realismo a la Walter Scott (con todos sus resabios románticos que le hace calificar sus obras de "romances históricos") y sobre todo más cerca de Balzac o de Galdós, e incluso del naturalismo de Zola, que de la visión a la vez realista e idealista de Homero o de Esquilo (otro autor que le gusta invocar a Acevedo Díaz). Diría más: por su presentación cruda y hasta minuciosa de la vida y la muerte en el campo de batalla, el narrador uruguayo anticipa toda una escuela de novelistas contemporáneos que se inicia con el norteamericano Stephen Crane en *The Red Badge of Courage* (*La roja insignia del valor*, 1895) y se continúa en los de la Revolución Mexicana o de la guerra del 14 hasta nuestros días: es la escuela de la brutalidad de la guerra, de su fiereza animal, de su descarnado heroísmo. Es claro que Acevedo Díaz, por estar a medio camino entre el romanticismo y el naturalismo, todavía intenta levantar hasta el plano épico sus brutales hazañas. En esto, como en otras cosas, la sombra de Zola alterna con otras más lejanas e ilustres.

Felizmente, si Acevedo Díaz se creyó tributario de Zola, no siguió demasiado a su maestro en los laberintos de su doctrina naturalista. Como apunta muy bien Ibáñez, Acevedo Díaz no se empeñó en la ilusoria observación científica de la escuela. Lo más percedero del gran novelista francés fueron, obviamente, sus doctrinas. A diferencia de Javier de Viana, que por un momento se dejó extraviar por ellas y abrumó *Gaucha* de seudonaturalismo, Acevedo Díaz supo aprovechar mucho de Zola sin caer en innecesarias servidumbres. En esto, como en otras cosas, procedió como han procedido siempre los grandes creadores hispanoamericanos. Su arte narrativo se sitúa cómodamente en una tradición variada que va de Walter Scott hasta Émile Zola, como el poetizar de Rubén Darío se situará entre Victor Hugo y Mallarmé, o las ficciones de Borges cubrirán el campo que va desde Robert Louis Stevenson hasta Frank Kafka. En la mezcla de influencias encuentra el verdadero creador su camino solitario. No otra cosa hizo Dante en su tiempo, o Cervantes, o Shakespeare, o Goethe.

Pero donde mejor se ve la originalidad de Acevedo Díaz es precisamente en la evolución narrativa que sufre su tríptico. En *Ismael* se

encuentra todavía muy apegado a los cánones de Scott: el protagonista es un personaje común, no un héroe en el sentido clásico de la palabra, y por eso mismo resulta más fácil de convertir en arquetipo de la nacionalidad anónima; los personajes históricos, perfectamente individualizados, aparecen sólo al fondo del cuadro y participan muy ocasionalmente en el primer plano de la acción. Cuando trae a uno de ellos (por ejemplo, Lavalleja) a una posición de relieve, lo hace sólo por un instante. Tanto en *Nativa* como en *Grito de gloria*, hay un cambio profundo en la óptica: al elegir a Luis María Berón como protagonista, Acevedo Díaz parece no alterar las convenciones (es también un personaje común, poco heroico en el sentido clásico), y sin embargo se ha dado un salto, porque Luis María no puede ser considerado arquetípico. Por el contrario, a través de él, el narrador esboza una suerte de autobiografía simbólica. Por otra parte, los personajes históricos ocupan ahora más largamente el primer plano, sobre todo en la segunda de las dos novelas. En el tercer volante del tríptico, el protagonista ya no es un personaje común y ni siquiera es un ser de ficción. Es Frutos Rivera, individuo histórico, primer presidente de la República. Es cierto que Acevedo Díaz lo presenta sobre todo en su aspecto de Don Juan infatigable. Pero no es menos cierto que a través de Rivera estudia el novelista oriental el proceso de escisión de la nacionalidad.

El tríptico ha evolucionado desde la novela histórica a la historia novelada, de la crónica a la política. Esta transformación corresponde por otra parte a una maduración interior del autor, refleja la dinámica de su visión y de su experiencia vital, y no depende de ninguna fórmula ajena, de ninguna devoción supersticiosa por los modelos. Otra vez se impone la referencia a *La guerra y la paz*, en que las figuras ficticias de Andrés y de Pedro acaban por parecer menos fascinantes que las de Napoleón y, sobre todo, Kutusov. Pero no conviene extremar la comparación. Si Acevedo Díaz hizo dar ese giro copernicano a su ciclo histórico, si partiendo de Ismael Velarde llegó a Frutos Rivera, es porque así era necesario para su poetizar. Es decir: para recrear novelescamente su visión histórica.

PRÓLOGO A CUENTOS DE HORACIO QUIROGA

I EL CONTEMPORÁNEO

A SU MUERTE, en las primeras horas de la mañana del 19 de febrero de 1937, en el Hospital de Clínicas de Buenos Aires, Horacio Quiroga estaba completamente solo. Consumido ya por el cáncer, pone fin a su vida porque sabe que su destino en la Tierra estaba cumplido. El 18 ha ido a ver a algunos amigos fieles (como Ezequiel Martínez Estrada), ha estado con su hija Eglé, ha comprado cianuro. En la habitación del Hospital hay un enfermo, Vicente Batistesa, deforme y tal vez débil de espíritu, que lo acompaña con su fidelidad de perro, pero que representa una forma piadosa de la soledad. Porque Quiroga está solo desde hace tiempo. Lo está desde que empezó en esa década del 30 un progresivo eclipse de su obra narrativa, el descenso de sus acciones en la bolsa literaria a que él se había referido con humor negro en algún artículo, el ser declarado cesante como consecuencia del golpe de Estado de Terra (marzo 31, 1933), el fracaso de su vida familiar. Por eso, el cáncer llega cuando Quiroga se ha estado despidiendo de la literatura y de la vida, y anhela antes descubrir el misterio del más allá que seguir registrando en palabras este mundo ajeno. La soledad ha hecho su obra y dirige la mano que bebe cianuro.

Cuando se enteraron en el Uruguay que Quiroga había muerto, no faltaron los homenajes oficiales ni los discursos conmemorativos ni la apoteosis organizada por manos muy amigas, como las de Enrique Amorim, aquí y en su tierra natal, Salto. Pero la verdad es que esos homenajes y esa apoteosis y esa sincera amistad, no desmentida luego, eran incapaces de disimular el hecho de que Quiroga se había muerto solo. El afecto de algunos familiares y amigos, y la representación oficial promovida por algunos de los más fieles, no bastaban para compensar el silencio con que las nuevas generaciones de entonces rodearon su nom-

De "Prólogo" a *Cuentos* de Horacio Quiroga. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1993, pp. IX-XX.

bre. Es cierto que dos de sus amigos compusieron y publicaron casi de inmediato una emocionada biografía, llena de valiosos datos y confidencias, aunque horriblemente novelada, la *Vida y obra de Horacio Quiroga*, de Alberto J. Brignole y José María Delgado (Montevideo, 1939); es notorio que hasta los diarios se quejaron del silencio y la soledad. Pero las nuevas generaciones estaban de vuelta de Quiroga y se lo hicieron saber en la forma más delicada posible: dejando caer en el olvido su nombre o anteponiéndole reservas como las que explicitó la revista argentina *Sur* en una nota con que acompañaba las emotivas palabras de Martínez Estrada junto a la tumba del amigo, el hermano mayor: "Un criterio diferente del arte de escribir y el carácter general de las preocupaciones que creemos imprescindibles para la nutrición de ese arte nos separaban del excelente cuentista que acaba de morir en un hospital de Buenos Aires". La reserva y la reticencia crítica de esas palabras de 1937 son ejemplares. No corresponde censurarlas ahora ya que expresan lealmente una discrepancia de orden estético. Pero su valor como índice de una cotización de la época sí merece ser subrayado. Son el mejor epitafio de la literatura triunfante entonces: epitafio para Quiroga en 1937; epitafio para ella misma ahora. Porque los años que han transcurrido desde la muerte de Quiroga han cambiado la estimativa. Ahora es la vanguardia de *Sur* la que parece retaguardia (clasicismo, academicismo) y el arte de Quiroga, despojado por el tiempo de sus debilidades, reducido a lo esencial de sus mejores cuentos, parece más vivo que nunca. Ahora es él quien despierta en ambas márgenes del Plata y en todo el ámbito hispánico el interés y la pasión de los nuevos escritores. Sus obras son reeditadas infatigablemente, su obra es estudiada por eruditos y por creadores; se le relee, se le discute apasionadamente, se le imita. Es el clásico más vivo de esa literatura que cubre el fin de siglo rioplatense y que tiene sus puntos más altos en Sánchez, en Lugones, en Rodó, en Herrera y Reissig, en Macedonio Fernández, en Carriego, en Delmira Agustini. De todos ellos, Quiroga es el único que sigue pareciendo nuestro contemporáneo.

II UNA TRAYECTORIA

Quiroga había nacido en Salto, en 1878 (diciembre 31) en las postrimerías de esa generación del novecientos que impuso el modernismo en nuestro país. Desde los primeros esbozos que recoge un cuaderno de composiciones juveniles, copiados con rara caligrafía y rebuscados trazos (las tildes de las i, los acentos, parecen lágrimas de tinta) hasta

las composiciones con que se presenta al público de su ciudad natal, en una *Revista del Salto* (1899-1900), estridentemente juvenil, su iniciación literaria muestra claramente el efecto que en un adolescente romántico ejerce la literatura importada de París por Rubén Darío, Leopoldo Lugones y sus epígonos. Para Quiroga, el poeta cordobés es el primer maestro. Su "Oda a la desnudez", de ardiente y rebuscado erotismo, le revela todo un mundo poético. Luego, ávidas lecturas extranjeras (Edgar Poe, sobre todo) lo ponen en la pista de un decadentismo que hacía juego con su tendencia a la esquizofrenia, con su hipersensibilidad, con su hastío de muchacho rico, hundido en una pequeña ciudad del litoral que le parecía impermeable al arte.

La prueba de fuego para toda esa literatura mal integrada en la experiencia vital más profunda es el viaje a París en 1900: viaje del que queda un *Diario* muy personal que publiqué por primera vez en 1949. Allí se ve al joven Quiroga, que es todavía sólo Horacio, soñando con la conquista de la gran ciudad, de la capital del mundo, recibiendo en cambio revés tras revés que si no matan de inmediato la ilusión la someten a dura prueba. Pero si en París, Quiroga pudo añorar (y llorar) la tierra natal, de regreso en Montevideo, olvidado del hambre y las humillaciones pasadas, en medio de los amigos que escuchan boquiabiertos las lacónicas historias que condesciende a esbozar el viajero, renace el decadentismo. Quiroga ha vuelto con una barba (que ya no se quitará) y que le da un aire de *petit arabe*, como le dijo alguna griseta en París.

Funda con amigos el Consistorio del Gay Saber, cenáculo bohemio y escandaloso que (en la mera realidad) era una pieza de conventillo de la ciudad vieja; en 1900, gana un segundo premio en el Concurso de Cuentos organizado por *La Alborada* (Rodó y Viana estaban en el jurado); luego recoge sus versos, sus poemas en prosa, sus delicuescentes relatos perversos en un volumen, *Los arrecifes de coral*, cuyo contenido altamente erótico y cuya portada (una mujer ojerosa y semivestida, anémica a la luz de una vela) caen como piedra en el charco de la quietud burguesa del Montevideo de 1901. Por esos años, Roberto de las Carreras paseaba su estampa d'annunziana de bastardo por las calles de Montevideo y perseguía a las damas de la mejor sociedad con prosa y verso del más encendido tono. El decadentismo triunfa. París vuelve a ser el sueño para Quiroga, pero un París soñado y libresco más que la capital hostil de la temporada anterior. Entonces, accidentalmente, Quiroga mata a su mejor amigo, Federico Ferrando, en una situación que parece de pesadilla y sobre la que se proyecta el delirio de Poe. El sueño decadente es sustituido por la miserable realidad de una cárcel, de un juicio sumario, de la vuelta al mundo en que falta Ferrando, su alter ego, su doble. Quiroga no aguanta y abrumado por

la culpa inocente de ese asesinato, corre a refugiarse a los brazos de su hermana mayor que vive, casada, en Buenos Aires. Abandona el Uruguay para siempre, aunque él todavía no lo sabe. Es el año de 1902.

Pero no cierra su etapa modernista todavía. Esa herida cicatriza superficialmente, como otras. Cuando escribe, y aunque ya ha visitado Misiones y el Chaco y ha tenido sus primeras experiencias de colono tropical, cuando toma la pluma o el lápiz, Quiroga sigue explorando sus nervios doloridos y a flor de piel, sigue repitiendo las alucinaciones de Poe (*El crimen del otro* es una réplica del cuento "El barril del amontillado", del maestro norteamericano, aunque revela también en cifra su terrible vínculo afectivo con Ferrando), Quiroga sigue estudiando y reproduciendo los efectos, ingeniosos pero al cabo mecánicos, de otro maestro, el francés Maupassant. En la vida real, Quiroga vive una experiencia de arraigo en la naturaleza salvaje de América. Pero en la experiencia literaria, Quiroga continúa escribiendo como si viviese en una sucursal librería de París. Su segundo volumen, *El crimen del otro* (1904) es modernista todavía. El joven sigue pagando tributo a una actitud literaria que cada día es más ajena a su situación vital más profunda.

Desde un punto de vista técnico el nuevo libro revela progresos notables. Es cierto que el joven consigue disimular mejor la histeria, que ya domina el horror y no necesita (como en los crudísimos primeros relatos de la *Revista del Salto*) nombrar lo repugnante para hacer sentir asco y horror al lector. Pero todavía su cantera es la literatura leída, la huella dejada por otros escritores en su temperamento apasionado, y casi no responde al fascinante trabajo de la realidad sobre su sensibilidad torturada. A Rodó le gustó bastante el nuevo libro, y se lo dice en una carta (cuyo borrador es de abril 9, 1904) en la que hay también una delicada censura para su primera obra. Rodó, que estéticamente era modernista aunque tuviera tantos reparos éticos para la actitud decadente que deformaba ya aquella tendencia, acierta en su juicio, porque el modernismo de *Los arrecifes de coral* era pura estridencia y desorden: la chambonada del que se estrena, y el modernismo de *El crimen del otro* ya apunta una primera maduración. Lo que no pudo ver entonces Rodó (tampoco lo veía su autor) es que ese segundo libro señalaba no sólo la culminación sino el cierre de una etapa. Ya Quiroga empezaba a descubrir, literariamente, el mundo real en que estaba inmerso desde hacía algún tiempo. Ese mundo no era menos fantástico o fatal, que el otro.

A medida que Quiroga descubre la realidad y se sumerge gozosa y paulatinamente en ella, deja caer algunas obras con las que liquida su deuda con el modernismo, muda de piel. Ese largo cuento, de origen

autobiográfico, que se titula "Los perseguidos" (es de 1905), da otra vuelta de tuerca al tema del doble, de raíz tan inequívocamente edípica. Es la última vez que Quiroga trata explícitamente un asunto que lo obsesiona desde la época de su asociación con Ferrando y que en Poe llega a tan exquisitas formulaciones como aquel célebre "William Wilson". Con su primer novela, la *Historia de un amor turbio* (publicada junto con "Los perseguidos", en 1908) Quiroga paga su deuda con Dostoiévski (ha descubierto al genial ruso y está deslumbrado) al tiempo que aprovecha algunos episodios de su vida íntima, y algunos rasgos de la personalidad de Alberto J. Brignole para componer otra historia de amores equívocos, amenazados por la sombra del Otro. El protagonista de esta novela, fracasada en muchos aspectos pero fascinante por sus implicaciones extraliterarias, es hasta cierto punto un retrato del Quiroga más íntimo y fatal. Hasta en un libro que publicará mucho más tarde, *Cuentos de amor de locura y de muerte* (1917), en que dominan sobre todo los relatos chaqueños o misioneros, es posible encontrar algunos en que se perfecciona, en sus más sutiles efectos, la técnica del cuento a lo Poe. Tal vez el mejor sea "El almohadón de pluma" (publicado por primera vez en julio 13, 1907), en que la extraña muerte por consunción de una joven desposada tiene como origen un monstruoso insecto escondido entre las plumas de su almohadón. El marco de la historia (una casa lujosa y hostil, un ambiente otoñal) así como la fría e inhumana personalidad del marido de la protagonista indican bien a las claras que lo que encubre la historia de Quiroga es un caso de vampirismo. La objetividad con que el narrador maneja el relato revela un parnasianismo exasperado que es el mejor sello del modernista. Pero ya el mismo libro revela un Quiroga muy diferente.

La invención de Misiones es gradual. Hay una primera visita en 1903 como fotógrafo de la expedición a las ruinas jesuíticas que dirige Lugones y que sirve sobre todo para deslumbrar al joven. El lejano territorio (la selva, la vida dura, la amenaza de la muerte como compañera constante) es el reverso de París y por eso mismo es tan atractivo para ese hombre en perpetuo estado de tensión interior. Quiroga decide volver y vuelve en una intentona que lo lleva al Chaco, como industrial más o menos fracasado pero que le descubre su temple, la medida de su voluntad de granito. Este ensayo no es más que el error necesario para ajustar mejor la puntería la próxima vez. Compra tierras en San Ignacio (Misiones) y se instala como colono en 1910.

El descubrimiento de Misiones, de la verdadera tierra y sus hombres, detrás de la apariencia, tarda un poco más y se produce en varias etapas. Uno de sus primeros y mejores cuentos de ambiente rural es "La insolación" (marzo 7, 1908). Ocurre todavía en el Chaco; Quiroga

está demasiado cerca del descubrimiento y la fascinación de Misiones para poder incorporarla ya al mundo imaginario de sus cuentos. El Chaco está presente en el recuerdo pero ya empieza a borrarse; por eso puede ser el escenario de un relato fantástico. Allí los perros de Míster Jones lo ven convertido en Muerte, desdoblado en su propio fantasma, un día antes de que caiga fulminado por el sol. También está presente el Chaco en algunos de sus más tensos cuentos de entonces: en "Los cazadores de ratas" (octubre 24, 1908) en que se dramatiza otra superstición campesina: la de que las víboras regresan al sitio en que han matado a su pareja, para vengarse; el Chaco asoma asimismo en "El monte negro" (junio 6, 1908) que cuenta un episodio de sus propias luchas contra la naturaleza chaqueña y lo hace con humor que no afecta la parte épica del relato.

Pero Misiones empieza a dominar su narrativa ya hacia 1912, cuando Quiroga ha instalado en San Ignacio su hogar (la mujer, los hijos por llegar, la casa de madera levantada con su esfuerzo sobre la mesetita en que ha plantado árboles y flores tropicales) y el mundo que lo rodea se va colando de a poco en sus cuentos. Es ésta la época en que escribe los *cuentos de monte*, como él mismo los llama en una carta a José María Delgado (junio 8, 1917), esos cuentos que escribe en la soledad de Misiones y manda a las revistas de Buenos Aires, sin saber cómo serán recibidos, cuentos que salen de la más profunda experiencia personal y tienen escasa deuda con la literatura.

Cuando he escrito esta tanda de aventuras de vida intensa [confía al amigo], vivía allá y pasaron dos años antes de conocer la más mínima impresión sobre ellos. Dos años sin saber si una cosa que uno escribe gusta o no, no tienen nada de corto. Lo que me interesaba saber, sobre todo, es si se respiraba vida en eso; y no podía saber una palabra. [...] De modo que aún después de ocho años de lidia, la menor impresión que se me comunica sobre eso, me hace un efecto inesperado: tan acostumbrado estoy a escribir para mí sólo. Esto tiene sus desventajas, pero tiene, en cambio, esta ventaja colosal: que uno hace realmente lo que siente, sin influencia de Juan o Pedro, a quienes agradar. Sé también que para muy muchos, lo que hacía antes [cuentos de efecto, tipo "El almohadón"] gustaba más que las historias a puño limpio, tipo "Meningitis", o los de monte. Un buen día me he convencido de que el efecto no deja de ser efecto (salvo cuando la historia lo pide) y que es bastante más difícil meter un final que el lector ha adivinado ya; tal como lo observas respecto de "Meningitis".

La carta da la perspectiva de 1917, cuando Quiroga recoge en un grueso volumen que le publica Manuel Gálvez en Buenos Aires, sus relatos de tres lustros. Pero hacia 1912, cuando empieza a escribir esos cuentos de monte, allá en San Ignacio, lejos de toda actividad literaria,

y solo, la historia era muy distinta. Quiroga hollaba caminos nuevos y no sabía. Lo que él estaba descubriendo en plena selva sería el camino que habría de recorrer buena parte de la narrativa hispanoamericana de su tiempo, desde José Eustasio Rivera con su *La vorágine* (1924) hasta Rómulo Gallegos con su *Doña Bárbara* (1929): el camino de la novela de la tierra y del hombre que lucha ciegamente contra ella, fatalizado por la geografía, aplastado por el medio. De ahí que la confianza que encierra su carta a Delgado tenga tanto valor. Quiroga pudo seguir entonces la ruta ya conocida del modernismo; pudo continuar escribiendo cuentos basados en otros cuentos (Borges resumió su desinterés generacional por Quiroga en esta frase lapidaria e injusta: "Escribió los cuentos que ya habían escrito mejor Poe o Kipling"). Pero la realidad se le metía por los ojos y tocaba dentro de él una materia suya desconocida. Misiones era descubierta por Quiroga al mismo tiempo que Misiones lo descubría a él, lo revelaba a sí mismo. Ese hombre que se había desarraigado de su tierra natal y había quedado con las raíces al aire, encontraba en Misiones su verdadero hábitat. Pero también lo encontraba el artista. Entonces Quiroga escribe y publica sucesivamente "A la deriva" (junio 7, 1912), "El alambre de púa" (agosto 23, 1912), "Los inmigrantes" (diciembre 6, 1912), "Yaguai" (diciembre 26, 1913), "Los mensú" (abril 3, 1914), "Una bofetada", (enero 28, 1916), "La gama ciega" (junio 9, 1916), "Un peón" (enero 14, 1918), junto a otros tal vez menos logrados. En todos estos cuentos se ve y se siente la naturaleza de Misiones, sus hombres, sus destinos.

La visión es todavía algo externa. Aunque el narrador ha alcanzado una enorme maestría, aunque cuenta exactamente lo que quiere y como quiere, la creación, de ya magnífica objetividad, es limitada. Porque el hombre está notoriamente ausente de ella: es un testigo, a veces hasta un personaje secundario del relato, pero no está él, entero, con sus angustias personales y su horrible sentido de la fatalidad. Reconoce y muestra el destino que se desploma sobre los otros, pero cuando el implicado es él, la historia adquiere un leve tono humorístico, como pasaba en "El monte negro", o como pasa en esa otra espléndida revelación autobiográfica que es "Nuestro primer cigarro" (enero 24, 1913), con su rica evocación de la infancia salteña y la carga subconsciente de involuntarias revelaciones familiares.

En esta segunda etapa de su obra creadora, cuando ya ha descubierto Misiones y ha empezado a incorporar su territorio al mundo literario, Quiroga cierra todavía demasiado las líneas de comunicación que van de lo hondo de su ser y de su experiencia a la superficie de la realidad en que vive. Estos cuentos están escritos en San Ignacio y más tarde, desde 1915, en Buenos Aires, por un hombre que ha quedado

viudo a los pocos años de casado, viudo con dos hijos pequeños, viudo por el horrible suicidio de su mujer. Para sobrevivir, Quiroga entierra este hecho en lo más secreto de sí mismo, no habla con nadie del asunto, continúa viviendo y escribiendo, pero emparedado en lo más íntimo, registrando implacablemente el trabajo de la fatalidad sobre los otros, los mensú, los explotados, o los aventureros que pueblan Misiones, los ex-hombres, alcoholizados, locos. Esa horrible culpa inocente que lo hizo victimario de Ferrando y ahora lo hace responsable de la muerte de su mujer (ella se suicida después de una terrible pelea), revela a Quiroga la existencia de una fatalidad más penetrante que la inteligencia humana, más terrible que la vida misma.

Los libros de esa época infernal —*Cuentos de amor de locura y de muerte* (1917), *Cuentos de la selva* (para los niños) (1918), *El salvaje* (1920), *Anaconda* (1921)— recogen la enorme cosecha narrativa de esos años en un desorden deliberado. Quiroga mezcla relatos de monte con los restos de su experiencia modernista y con nuevas invenciones literarias. Cada volumen es forzosamente heterogéneo (salvo el de relatos infantiles, que tiene la unidad del tono oral y de los motivos selváticos) y produce la buscada impresión de ofrecer cuentos de muchos colores. Ese título, inspirado en Merimée, era el que había elegido Quiroga para la recopilación de 1917. Pero en el juicio perdurable del lector se imponen sobre todo los relatos de monte, esos que revelan a Quiroga a un vasto público y sirven para fundar su gran reputación literaria. Que, además, lo revelan paulatinamente a sí mismo.

El tercer período, el verdaderamente creador de su obra, ocurre hacia 1918, cuando ya ha terminado esa guerra mundial que él sintió en Misiones, y cuyos efectos quiso paliar fabricando carbón con escaso resultado. Se extiende hasta 1930 con intermitencias cada vez más pronunciadas. Quiroga no ha vuelto a Misiones si no es en breves visitas de vacaciones. Está radicado en Buenos Aires y trabaja en el consulado uruguayo de dicha ciudad. Se ha vuelto a acercar a su patria, gracias a las gestiones de amigos salteños que ahora tienen predicamento en el gobierno uruguayo. Pero su contribución al trabajo consular será más bien mediocre. Lo atrae la vida literaria porteña en la que impone su figura taciturna y sombría, su soledad en compañía; es un maestro y en torno suyo se agrupan otros maestros y los jóvenes. La peña Anaconda proyectará popularmente su figura, sobre la que empiezan a tejerse leyendas de donjuanismo y de hurañía. El título de uno de sus libros de cuentos, *El salvaje*, le quedará colgado como distintivo. Quiroga era huraño pero a la vez muy tierno, como lo han documentado amigos y conocidos. Su timidez, la tartamudez que nunca corrigió, su misma soledad interior, le hacían manifestarse poco y en forma abrupta que

descorazonaba a mucha gente. Pero dentro de esa corteza áspera (ha dicho Martínez Estrada) cabía encontrar una pepita tierna.

Poco durará este esplendor de Quiroga que tiene su punto más alto en un homenaje, organizado por la revista y editorial *Babel* en 1926. Ya hacia esa fecha se produce en Buenos Aires el estallido de una nueva experiencia generacional. Con la revista *Martín Fierro* como órgano publicitario, con Ricardo Güiraldes como figura principal, con el veterano Macedonio Fernández como prócer algo heterodoxo, el grupo que capitanea Evar Méndez y en que ya descuellan Jorge Luis Borges entra a saco en las letras argentinas y lo conmueve todo. Para cierto nivel literario estos jóvenes y sus maestros apenas existen: en ese nivel de las revistas ilustradas de gran circulación en que Quiroga es maestro indiscutido, nada o poco se sabe de *Martín Fierro*. Pero en el otro nivel de mayor exigencia literaria y fórmulas más nuevas, ese nivel que irá creciendo paulatinamente hasta ocupar los órganos de gran publicidad, como *La Nación*, y fundar la revista de la vanguardia de entonces, *Sur*, los jóvenes preparan el juicio del mañana. El juicio es adverso a Quiroga.

En 1926 se publican *Los desterrados*, el mejor libro, el más homogéneo, de Quiroga. Pero ese mismo año se publica también *Don Segundo Sombra* y los jóvenes de entonces lo saludan como obra máxima: la mejor prueba de que la literatura argentina podía ser gauchesca y literaria a la vez, que las metáforas del ultraísmo (sucursal rioplatense de ismos europeos) podían servir para contar una historia rural. Las asperezas estilísticas de Quiroga, su relativo desdén actual por la escritura artística, sus tipos crudos y nada poetizados, parecieron entonces la negación de un arte que se quería (a toda costa) puro. Quiroga fue condenado sin ser leído ni criticado. En toda la colección de *Martín Fierro* no hay una sola reseña de *Los desterrados*. Hoy esta ceguera parece increíble.

Lo que ocurría entonces en el nivel de la literatura de élite resultaba, sin embargo, desmentido por el éxito de sus narraciones en otro plano más general. Quiroga era entonces editado y reeditado en la Argentina; en Madrid la poderosa Espasa-Calpe lo incluía en una colección de narradores en que ya estaban Julien Benda, Giraudoux, Proust y Thomas Hardy (también estaba, ay, Arturo Cancela). La revista bibliográfica *Babel* le dedica un número de homenaje en que se recogen los juicios más laudatorios a que pueda aspirar el insaciable ego de un creador.

Era la apoteosis en vida, y, complementariamente, el comienzo de la declinación. Para Quiroga el momento también significa otra cosa. Esa serie de relatos que culmina con el volumen magistral de *Los desterrados* encierra su obra más honda de narrador: el momento en que

la fría objetividad del comienzo, aprendida en Maupassant, ensayada a la vera de Kipling, da paso a una visión más profunda y no por ello menos objetiva. El artista se atreve a entrar dentro de la obra. Esto no significa que su imagen sustituya a la obra. Significa que el relato ocupa ahora no sólo la retina (esa cámara fotográfica de que habla el irónico Christopher Isherwood en sus historias berlinesas) sino las capas más escondidas y alucinadas de la individualidad creadora. Desde ese fondo de sí mismo realiza ahora Quiroga su obra más madura.

Ya no vive en Misiones, o vive poco en Misiones. Pero desde la asimilación de aquella tierra que le ha quedado grabada en lo más hondo, escribe sus cuentos. En un tono en que se mezcla la vivacidad de la observación directa con la pequeña distancia del recuerdo cuenta la historia de "Van Houten" (diciembre, 1919), que se basa en un personaje real que pude conocer y comparar con el del cuento cuando visité Misiones en 1949; la de "El hombre muerto" (junio 27, 1920), que traslada a la ficción un sentimiento muy vivo y alucinado del autor; la de "La cámara oscura" (diciembre 3, 1920) que mezcla la realidad y la pesadilla en uno de los relatos más terribles, más hondamente vividos, de este libro: su propia angustia ante la muerte de su mujer, la liberación que significa el contacto con la naturaleza, aparecen sutilmente traspuestas en esta historia macabra; la de "El techo de incienso" (febrero 5, 1922) en que el sesgo humorístico del relato permite dar mejor su esfuerzo sobrehumano al tratar de cumplir, en medio de la selva, y simultáneamente, las funciones de juez de paz y carpintero; la de "Los destiladores de naranja" (noviembre 15, 1923), que aprovecha una anécdota personal para derivar hacia un tema de alucinación y locura; la de "Los precursores" (abril 14, 1929), que contiene el mejor, el más sabio, el más humorístico testimonio sobre la cuestión social en Misiones, y es también un admirable ejemplo de cómo usar la jerga sin caer en oscuridades dialectales.

En todos estos relatos, muchos de los cuales se incorporan a *Los desterrados*, Quiroga desarrolla una forma especial de la ternura: esa que no necesita del sentimentalismo para existir, que puede prescindir de la mentira y de las buenas intenciones explícitas; la ternura del que sabe qué cosa frágil es el hombre pero que sabe también qué heroico es en su locura y qué sufrido en su dolor, en su genial inconsciencia. Por eso, estos cuentos contienen algo más que la crónica de un ambiente y sus tipos (como dice el subtítulo del libro); son algo más que historias trágicas, o cómicas, que se insertan en un mundo exótico. Consisten en profundas inmersiones en la realidad humana, hechas por un hombre que ha aprendido al fin a liberar en sí mismo lo trágico, hasta lo horrible.

En ningún lado mejor que en "El desierto" (enero 4, 1923) que dará título al volumen de 1923, y en "El hijo" (enero 15, 1928) ha alcanzado Quiroga ese difícilísimo equilibrio entre la narración y la confesión que constituye su más sazónada obra. Allí el hombre que nunca quiso hablar del suicidio de su primera mujer, ese hombre duro e impenetrable, se entrega al lector en el recuento de sus alucinaciones de padre. Los relatos están escritos muchos años después del suceso (o sueño) que los originó, cuando ya sus hijos son grandes y empiezan a separarse naturalmente de su dura y tierna tutela. Pero es en esa distancia (la emoción evocada en la tranquilidad, de que hablaba y tan bien Wordsworth), es en esa muerte y resurrección de la emoción, que el mismo Quiroga aconsejaba en el "Decálogo del perfecto cuentista" (julio, 1927), donde reside la clave del sentimiento que transmiten tan poderosamente ambos relatos.

Son esencialmente autobiográficos, lo que significa que no lo son en su anécdota. Quiroga no murió, dejando abandonados en la selva a sus hijos pequeños, como el Subercaseaux de "El desierto"; tampoco Darío Quiroga murió al cruzar, con una escopeta en la mano, un traicionero alambrado, como ocurre en "El hijo". Pero si estos cuentos revelan anécdotas imaginarias, no son imaginarios los sentimientos que encierran: ese amor paternal y esa ternura sin flaccideces que constituyen el centro mismo de la personalidad del hirsuto y solitario individuo que fue Quiroga.

La misma perfección de ambos relatos; su cuidadosa preparación del efecto final (más obvio en "El hijo", más sutil en "El desierto"); ese juego calculado de anticipaciones y desvíos en que el fatal desenlace es acercado y alejado hasta que se vuelca abrumador sobre la sensibilidad del lector; esa misma perfección técnica, no hacen sino acentuar la fuerza de comunicación del sentimiento. Con ellos logra Quiroga su máxima expresión creadora. También llega lo más hondo que le es posible en el descubrimiento de sus demonios interiores. Por eso ya no importa que luego fracase, una vez más, como novelista en *Pasado amor* (1929), o que todavía sobreviva en algunos cuentos fantásticos, curiosamente anticuados (como si regresara a sus orígenes) que recoge su último volumen, *Más allá* (1935). Con "El desierto" y "El hijo" se marca una culminación, su culminación.

Le quedaban unos años, pocos, de vida. Demasiado sensible a la atmósfera literaria para no advertir que los jóvenes iban por otros rumbos, que su palabra (en la Argentina, por lo menos) ya no era escuchada, demasiado verdadero como para no reconocer que se le iban secando las fuentes del arte, Quiroga abandona de a poco la creación. En sus últimos cuentos se siente el incontenible empuje autobiográfico,

lo que les da una equívoca condición de memorias. Artículos y notas que escribe cada vez con mayor abundancia a partir de 1922, vierten la experiencia literaria acumulada por este hombre en tantos años de dolor y escasa alegría. De tanto en tanto publica algunos textos, como "Una serpiente de cascabel" (noviembre 27, 1931) en que es difícil trazar la línea de separación entre lo que cuenta y lo que inventa. Aunque escribe algunos relatos más, Quiroga ya está de espaldas a su arte.

A los amigos que lo incitan todavía a crear, que le piden no se abandone, que quieren sacarle algunos relatos aún, escribe unas cartas en que defiende su posición crepuscular.

Ud. sabe (le dice a Julio E. Payró, abril 4, 1935) que yo sería capaz, de quererlo, de compaginar relatos, como algunos de los que he escrito, 190 y tantos. No es, pues, decadencia intelectual ni pérdida de facultad lo que me enmudece. No. Es la violencia primitiva de hacer, construir, mejorar y adornar mi hábitat lo que se ha impuesto al cultivo artístico —¡ay!— un poco artificial. Hemos dado —he dado— mucho y demasiado a la factura de cuentos y demás. Hay en el hombre muchas otras actividades que merecen capital atención. Para mí, mi vida actual [...] Hay además una cándida crueldad en exigir de un escritor lo que éste no quiere o no puede dar. ¿Cree Ud. que la obra de Poe no es total, id. la de Maupassant, a pesar de la temprana muerte de ambos? ¿Y el silencio en plena juventud y éxito, de Rossini? ¿Cómo y por qué exigir más? No existe en arte más que el hecho consumado. Tal las obras de los tres precitados. ¿Con qué derecho exigiremos quién sabe qué torturas sin nombre de quien murió o calló, so pretexto de que pudo haber escrito todavía un verso para nuestro regocijo? Me refiero a los que cumplieron su obra: tal Heine a los 24 años. Podía haber desaparecido en ese instante —¿no cree Ud.?— sin que el arte tuviera que llorar. Morir y callar a tiempo es en aquella actividad un don del cielo.

Quiroga vuelve a encerrarse en sí mismo, pero de distinta manera que antes cuando era la imposibilidad de expresarse, de alcanzar los fondos de su ser, lo que lo envolvía en huraño y desdenoso silencio. Ahora calla para el mundo, pero para los amigos, en una correspondencia que cuenta entre lo más notable que ha escrito, va liberando sus confidencias: calla y al mismo tiempo se entrega. En tanto que las desilusiones lo cercan, que siente crecer la incompatibilidad de caracteres que lo aleja de sus hijos y mientras descubre el fracaso de su segundo matrimonio; cuando la enfermedad se cierra sobre su vida y sus ilusiones, Quiroga va comunicando en cartas que son testamento, la última visión, la más madura, aunque ya fuera del arte.

En una que escribe a Martínez Estrada (abril 29, 1936) encara el tema de su abandono de la literatura, y también de la preparación para un abandono aún mayor.

Hablemos ahora de la muerte. Yo fui o me sentía creador en mi juventud y madurez, al punto de temer exclusivamente a la muerte, si prematura. Quería hacer mi obra. Los afectos de familia no fiaban la cuarta parte de aquella ansia. Sabía y sé que para el porvenir de una mujer o una criatura, la existencia del marido o padre no es indispensable. No hay quien no salga del paso, si su destino es ése. El único que no sale del paso es el creador cuando la muerte lo siega verde. Cuando consideré que había cumplido mi obra —es decir, que había dado ya de mí todo lo más fuerte—, comencé a ver la muerte de otro modo. Algunos dolores, ingratitudes, desengaños, acentuaron esa visión. Y hoy no temo a la muerte, amigo, porque ella significa descanso. That is the question. Esperanza de olvidar dolores, aplacar ingratitudes, purificarse de desengaños. Borrar las heces de la vida ya demasiado vivida, infantilizarse de nuevo; más todavía: retornar al no ser primitivo, antes de la gestación y de toda existencia: todo esto es lo que nos ofrece la muerte con su descanso sin pesadillas. ¿Y si reaparecemos en un fosfato, en un brote, en el haz de un prisma? Tanto mejor, entonces. Pero el asunto capital es la certeza, la seguridad incontrastable de que hay un talismán para el mucho vivir o el mucho sufrir o la constante desesperanza. Y él es el infinitamente dulce descanso del sueño a que llamamos muerte.

Por eso, cuando Quiroga tuvo que abandonar su casa de San Ignacio, esa casa sobre la meseta a la que había dedicado las mejores horas de su vida en los últimos años, que había rodeado de palmeras y de orquídeas, que había levantado con sus manos; cuando debió dejar ese hábitat elegido por una fuerza interior más poderosa que la que le hizo nacer en Salto; cuando debió bajar a Buenos Aires por el ancho río Paraná para ser sometido a una operación de la que sólo podía salir remendado, sin esperanza de cura, Quiroga dejó el Hospital de Clínicas un día (febrero 18, 1937), hizo la ronda de las dos o tres casas amigas, vio a la hija con la que se sentía tan identificado y que le sobrevivió pocos meses, entró a una farmacia a comprar cianuro y regresó en la noche a su cuarto de enfermo. A la mañana siguiente ya lo encontraron muerto.

“PRÓLOGO” A OBRAS COMPLETAS
DE JUAN CARLOS ONETTI
(Fragmento)

LOS TREINTA PRIMEROS AÑOS

LA OBRA narrativa de Onetti comprende hasta la fecha siete novelas publicadas, de desigual extensión, varias *nouvelles* y un puñado de cuentos. Hay, además, algunas novelas sumergidas, de las que sólo asoman capítulos perdidos en revistas, y algunos cuentos seudónimos que el autor no se ha ocupado en legitimar. Tendida a lo largo de treinta años de continua actividad literaria, esa producción no es excesivamente copiosa pero tampoco es escasa. Es la obra de un creador que ha ido madurando en forma muy sostenida y que ahora está en el colmo de su creación.

Tres momentos se pueden distinguir en esta obra. En el primero, Onetti explora su camino a través de una novela breve (*El pozo*), que es cifra de toda su obra posterior; examina la realidad profunda de Buenos Aires en dos novelas (*Tierra de nadie*, *Para esta noche*) y deja la mejor prueba de su maestría temprana en un par de cuentos. El mejor de éstos, “Un sueño realizado”, inspirará a Cortázar uno de los capítulos más logrados de *Rayuela*: el concierto de Berthe Trépat.

En la segunda época, Onetti produce su novela más ambiciosa y compleja, *La vida breve*, que no sólo marca la culminación de un cierto realismo exasperado sino que abre toda una nueva perspectiva. Sin abandonar el realismo, Onetti se compromete cada vez más en la fabricación literaria de un universo totalmente onírico: la Santa María que inventa uno de los personajes de *La vida breve* y que terminará siendo interpolada en la “realidad” de aquella novela, como suele suceder en algunas ficciones de Borges. *La vida breve* es, además, uno de los modelos de la nueva narrativa latinoamericana.

Por la transición de *Los adioses* (pequeña novela que lleva a la perfección la técnica de la ambigüedad del punto de vista narrativo), así

De “Prólogo” a *Obras completas* de Juan Carlos Onetti. Madrid: Aguilar, 1970, pp. 19-41.

como de relatos breves como *La cara de la desgracia*, *Tan triste como ella* y, sobre todo, algunos cuentos como “Jacob y el otro”, Onetti entra en su tercera etapa: la de las obras de su total madurez: *Para una tumba sin nombre*, *El astillero* y *Juntacadáveres*. El hecho de que estas tres obras, cuyos temas y personajes están muy relacionados, hayan sido publicadas por separado y sin respetar el orden cronológico de la acción, ha impedido que se vean como lo que realmente son: un tríptico barroco que desarrolla, desde ángulos distintos y contradictorios, los temas paralelos de la inocencia y la experiencia, el sueño y la realidad, el amor y la muerte, a través de las figuras antagónicas y complementarias de Junta Larsen y Jorge Malabia.

Un análisis un poco más detallado de sus principales novelas, y de algunos cuentos, permitirá situar un poco mejor la creación narrativa entera de Onetti.

UNA NOVELA CLAVE

En 1939, escribió Eladio Linacero, protagonista de *El pozo*:

Lo curioso es que si alguien dijera de mí que soy “un soñador” me daría fastidio. Es absurdo. He vivido como cualquiera o más. Si hoy quiero hablar de los sueños, no es porque no tenga otra cosa que contar. Es porque se me da la gana simplemente. Y si elijo el sueño de la cabaña de troncos, no es porque tenga alguna razón especial. Hay otras aventuras más completas, más interesantes, mejor ordenadas. Pero me quedo con la cabaña porque me obligará a contar un prólogo, algo que sucedió en el mundo de los hechos reales hace unos cuantos años. También podría ser un plan ir contando un “suceso” y un sueño.

El plan así enunciado por Linacero fructificó no sólo en las noventa y nueve páginas de *El pozo* (novela que firmaba J.C. Onetti) sino, diez años más tarde, en una obra de proporciones mayores, *La vida breve* (esta vez de Juan Carlos Onetti). En esos diez años, el arte lineal del primer memorialista maduró en la compleja estructura de vidas y sueños que recoge en un largo relato Juan María Brausen, legítimo descendiente de Linacero, y otra máscara (persona) del autor.

Con elogiada economía, Onetti enfrenta desde las primeras páginas de *La vida breve*, los dos mundos en que va a circular el protagonista:

—Mundo loco —dijo una vez más la mujer, como remedando, como si lo tradujese.

Yo la oía a través de la pared. Imaginé su boca en movimiento frente al hálito de hielo y fermentación de la heladera o la cortina de varillas tostadas que debía estar rígida entre la tarde y el dormitorio, ensom-

breciendo el desorden de los muebles recién llegados. Escuché, distraído, las frases intermitentes de la mujer, sin creer en lo que decía.

Los dos mundos que separa la débil, facilitadora pared del departamento, nunca llegarán a confundirse del todo. Para saltar de uno al otro, será necesario que Juan María Brausen asuma un nuevo nombre: deje de ser Brausen y empiece a ser Juan María Arce. En algún momento ambos mundos llegan a ser tangenciales pero nunca se superponen; están en distintos planos; distintas leyes los rigen y el juego del vivir no puede ser el mismo en ambos.

El mundo de Juan María Brausen es el mundo de la responsabilidad y la rutina, del hastío y el sinsentido, del malentendido que llaman amor. En un pasaje de la novela, el protagonista se define así:

Entre tanto, soy este hombre pequeño y tímido, incambiable, casado con la única mujer que sedujo o me sedujo a mí, incapaz, no ya de ser otro, sino de la misma voluntad de ser otro. El hombrecito que disgusta en la medida en que impone la lástima, hombrecito confundido en la legión de hombrecitos a los que fue prometido el reino de los cielos. Asceta, como se burla Stein, por la imposibilidad de apasionarse y no por el aceptado absurdo de una convicción eventualmente mutilada. Esto, yo en el taxímetro, inexistente, mera encarnación de la idea Juan María Brausen, símbolo bípedo de un puritanismo barato hecho de negativas —no al alcohol, no al tabaco, un no equivalente para las mujeres—, nadie, en realidad.

Mientras la existencia de Brausen se degrada hasta llegar a las heces, la fascinación del mundo que está del otro lado de la débil pared empieza a ejercer su energía sobre él. En un primer momento parece obvio su significado: es un escape, una huida de la mediocre realidad. Pero es también realidad (como habrá de descubrir Brausen) y hasta impone sus reglas. Un día, Brausen aprovecha una ausencia de su vecina, la Queca, y visita el departamento vacío. Desde ese momento, Brausen empieza a concebir el desquite. No en su propia existencia ratonil, sino en el mundo de al lado. Al ingresar allí, es como si todos sus valores morales (esos valores en los que ya no puede creer) cambiaran de signo, aceleraran su inevitable metamorfosis: él, hombre de una sola mujer, podrá convertirse en amante de una prostituta, en *macró*, como se dice en el Río de la Plata, deformando fonéticamente la palabra del hampa francesa; él, temeroso siempre de hacer sentir a su mujer legítima la imparidad de sus pechos, descubrirá el placer de golpear a otra mujer, arderá en deseos de vengar con el asesinato premeditado de la Queca, "todos los agravios que me era posible recordar".

Una fuerte escena marca el acceso de Brausen al mundo de al lado. En su primera tentativa de entrar en contacto con la Queca, Brausen (vacilante, improvisando) es echado a patadas por uno de los amantes de ella, Ernesto. Mientras se levanta y se limpia la ropa por fin maculada, Brausen comprende que ha sido aceptado, que ahora empieza a ser también Juan María Arce. La violencia parece ser la regla de este otro juego. Pero no da su tónica. Poco a poco, Arce descubre el verdadero sentido de este mundo, eufóricamente anticipado en la visita al departamento vacío. Este es un mundo, como el de Lewis Carroll en *Through the Looking Glass*, en que las imágenes (los valores) están invertidos. En una segunda visita, sin la presencia del torvo Ernesto, Brausen consigue a la Queca.

Con ella, la rutina del sexo se convierte en otra cosa:

Si la olvido [piensa, mientras la mira caminar por la pieza], podría desecharla, obligarla a quedarse y contagiarme su silenciosa alegría. Aplastar mi cuerpo contra el suyo, saltar después de la cama para sentirme y mirarme desnudo, armonioso y brillante como una estatua, efebo por la juventud transmitida a través de epidermis y de mucosas, desbordante de mi vigor de tercera mano.

De estas experiencias de Brausen, emerge un nuevo hombre, no sólo un nuevo nombre. Cuando él acepta irse a Montevideo con la Queca, en viaje financiado por un viejo amante de ella, la nueva etapa de la degradación le permite mirarse desde la distancia ilusoria de Brausen y sentirse "irresponsable de lo que él (Arce) pensara e hiciera"; se ve "descender con lentitud hasta un total cinismo, hasta un fondo invencible de vileza del que (Arce) estaría obligado a levantarse para actuar por mí".

Para poder ingresar totalmente a este mundo de la otra verdad (el mundo de Arce) el personaje necesita purificarse matando a la Queca; bastarían entonces pocos minutos para aliviarse de todo lo que puede ser dicho a una persona, "para quedarme vacío de todo lo que había tenido que tragarme desde la adolescencia, de todas las palabras ahogadas por pereza, por falta de fe, por el sentimiento de la inutilidad de hablar". Cuando Brausen-Arce llega al apartamento a matar a la Queca descubre que ésta acaba de ser asesinada por Ernesto. La realidad de la violencia del mundo de al lado lo abruma.

Porque Brausen nunca ha dejado de ser Brausen. Ni aun cuando se libera de compromisos (el empleo, la mujer, la amistad); ni aun cuando entierra, con Raquel, la nostalgia de la juventud en Montevideo; ni aun cuando vive, tantos meses, como Arce. Rechaza, es cierto, las reglas del juego en que vivía, cambia de mundo, pero subsiste profunda-

mente como Brausen. Su reacción frente al asesinato de la Queca lo demuestra. Ante la realidad brutal, no imaginada, del crimen, Arce se desvanece —el nuevo juego (su juego) exigía que a su vez matara a Ernesto— y es un renovado Brausen el que decide proteger al asesino, el que intenta salvarlo, creándole una vida nueva. Quizá ya Brausen sienta que Ernesto ha matado por él, aunque sólo más tarde llegue a formularse este pensamiento, llegue a sentirse solidario y a escribir: “No es más que una parte mía; él y todos los demás han perdido su individualidad, son partes mías”. En su desesperada intentona de evasión, Brausen y Ernesto llegan a Santa María y acaban por ser detenidos allí. Esta prisión devuelve, paradójicamente, la libertad a Brausen: “Esto era lo que yo buscaba desde el principio, desde la muerte del hombre que vivió cinco años con Gertrudis; ser libre, ser irresponsable ante los demás, conquistarme sin esfuerzo una verdadera soledad”. Entre tanto, su huida también lo ha llevado a interpolarse en un tercer mundo, aun más distante que el del apartamento de al lado y que es tan antiguo como la misma novela.

Antes de que Brausen supiese que le era posible incorporarse al mundo de la Queca, que corría vertiginosamente paralelo al suyo, la necesidad de evadirse del mundo cotidiano le había forzado a la invención de un mundo imaginario. La primera imagen que viene a su retina es la de un médico cuarentón que ejerce en una ciudad provinciana, junto al río, y que se llama Santa María. Poco a poco, y mientras Brausen se esconde de sí mismo en Buenos Aires y emerge gradualmente como Arce, la historia de Díaz Grey se va formando en su imaginación como otra vía de escape. El mundo en que Díaz Grey vive es una transparente estilización de la realidad que oprime a Brausen, de la misma manera que Santa María es una ciudad imaginaria, construida sobre pedazos de Buenos Aires (el nombre completo de esta ciudad, al ser bautizada por Pedro de Mendoza, fue Santa María del Buen Aire), de Montevideo, de Rosario, de Colonia do Sacramento: todas ciudades situadas sobre el Río de la Plata o su principal afluente, el Paraná.

Para la tercera existencia de Brausen, Onetti abandona (es claro) toda pretensión de realismo. Si en la historia de la doble vida de Brausen-Arce podía describirse un eco de aquel relato de Hawthorne, “Wakefield”, en que un hombre se esconde de su mujer y va a vivir bajo otro nombre, cerca de ella pero invisible, en este nuevo avatar de Brausen, es Borges el modelo más visible. Aunque la superficie del relato de Onetti sigue siendo de sórdido, exasperado, naturalismo, las coordenadas de tiempo y espacio, las identidades de sus personajes, son susceptibles de modificación, y un retoque de la voluntad, o un capricho del creador, pueden alterar o petrificar la faz del mundo narrativo, sus valores morales subyacentes.

Así como Arce, al final de su aventura con Ernesto, se disuelve en Brausen —y el policía que lo detiene como encubridor de Ernesto lo identifica, diciéndole: “Usted es el otro... Entonces, usted es Brausen”—, Díaz Grey habrá de cerrar a su vez la novela, conquistada ya del todo su realidad por haberse asimilado a Brausen. La creatura acaba por subsumir al creador. El mundo de Díaz Grey, inventado por Brausen ante los ojos del lector, acaba por ser el mundo narrativo “real”, y la palabra Fin en la página final demuestra que, en efecto, la única “verdad” de esta novela (como de todas, a pesar de las ilusiones del realismo) es la verdad de su fábula. Se comprende entonces recién la lealtad de esta advertencia: “Sentí que despertaba —dice el protagonista— no de este sueño sino de otro incomparablemente más largo, otro que incluía a éste y en el que yo había soñado que soñaba este sueño”. Una vez más, como en el libro de Eladio Linacero, hay aquí una historia y un sueño.

Otra lectura de *La vida breve* parece también posible. En vez de considerar la novela (como hasta ahora se ha hecho) desde el punto de vista documental, como testimonio sobre un mundo desvalorizado, el lector puede seguir a Brausen únicamente en su aventura anterior. Entonces no se trata sólo de escapar de la realidad, vivir la vida breve, o inventarse un cuento para llevar al cine o escribir sobre él una novela. Se trata de crear otra realidad entera, competir con la creación misma. Gradualmente, y casi como sin quererlo, Brausen libera dentro de sí las fuerzas de la imaginación. Mientras vive su vida de gris rutina, o la más excitante pero también rutinaria de Arce, o la siempre rectificable de Díaz Grey, Brausen explora las provincias ilimitadas de la creación.

Toda la novela adquiere entonces profundidad en el tiempo y en el espacio. En vez de contar tres historias más o menos novelescas que se yuxtaponen pero ocurren en universos comunicados y regidos por sus propias leyes, el libro ordena en un mismo cuadro espacial y temporal sus varias anécdotas; ese territorio común de las tres historias es la creación narrativa: el tema esencial que permite su existencia simultánea. Es obvio que en *La vida breve*, Onetti ha querido explorar la creación literaria desde dos planos simultáneos y hasta inseparables: el teórico y el práctico. Su novela analiza la creación mientras la crea. Aunque no lo hace (por cierto) en la forma puramente crítica que será la elegida por Cortázar en *Rayuela* (1963) y que refleja la influencia de narradores europeos como André Gide con sus *Faux-monnayeurs* y el *Journal des Faux-monnayeurs*, como Aldous Huxley, con su *Point Counterpoint*. No. Lo que hace Onetti es mostrar a su personaje inventando primero un doble y luego un mundo paralelo, al que ingresa-

rán él y su doble. De aquí la distinción necesaria que esta novela impone entre un autor (Onetti) y un narrador (Brausen) frente a los demás personajes que son, ellos sí, criaturas puramente novelescas. Con este recurso, complejo pero no ilícito, consigue Onetti una mayor profundidad. También logra despojar un tema ilustre de todo intelectualismo y vacía especulación al asediarlo con rabia y con pasión, desde un ángulo puramente existencial.

Además, y esto ya sería mucho, con tal procedimiento consigue dar un contenido más profundo al evidente mensaje de la obra. No sólo es cierto que la liberación de la rutina y de la desvalorización del alma, llega cuando nos encontramos con la verdad de nosotros mismos, nos despojamos de inhibiciones y compromisos, aventamos malentendidos (Brausen al despertar del sueño después de haberse purificado por intermedio de "Arce"); también la liberación puede llegarnos por el camino de la creación, por las fuerzas que desata el creador al rehacer el mundo, al descubrir con asombro su poder y la riqueza de la vida. Por eso, el protagonista consigue develar —en uno de sus numerosos ensañares— la verdadera ambición de este artista y de esta obra, el último contenido. Dice así:

A veces escribía y otras imaginaba las aventuras de Díaz Grey, aproximado a Santa María por el follaje de la plaza y los techos de las construcciones junto al río, extrañado de la creciente tendencia del médico a revolcarse una y otra vez en el mismo suceso, a la necesidad —que me contagiaba— de suprimir palabras y situaciones, de obtener un solo momento que lo expresara todo: a Díaz Grey y a mí, al mundo entero, en consecuencia.

Brausen, de alguna manera simbólica, se ha metamorfoseado también en su creador, en Juan Carlos Onetti. El personaje, el narrador y el autor acaban por confundirse en la realidad existencial de esta intensa, extraña, compleja novela.

Leída en 1950, *La vida breve* fue sobre todo un experimento audaz, una obra como no había otras en las letras de la América Latina, a pesar de Borges, de Arlt, de Marechal, de Agustín Yáñez, de Carpentier, de Miguel Ángel Asturias (hablo, es claro, de los principales narradores). Pero leída hoy, junto a libros como *Rayuela*, *Cien años de soledad*, *Tres tristes tigres*, *Cambio de piel*, *De dónde son los cantantes*, o *La traición de Rita Hayworth*, la novela de Onetti corre el riesgo de parecer poco experimental. No lo es, sin embargo. Porque su rigor para establecer el deslinde entre los varios mundos imaginarios, la sutileza de su exploración del problema de la doble personalidad (tema que también retomará *Rayuela*), su severa perspectiva de narraciones y su misma tensión estilística, la convierten en el antecedente más luminoso

de la nueva novela latinoamericana, la obra de que arrancan (lo sepan o no) casi todas las demás.

EL PUNTO DE VISTA NARRATIVO

Aunque *La vida breve* distingue muy precisamente entre el punto de vista del autor (impersonal, omnisciente, atrincherado en la tercera persona) y el punto de vista del protagonista, es indudable que el autor comparte con el protagonista la misma actitud básica frente a la creación. Y si Onetti crea a Brausen, por un acto de imaginación, interpolándolo en el mundo real a través del expediente de una novela, Brausen crea a Juan María Arce y, luego, a Díaz Grey por un expediente similar. La única diferencia (escasamente importante del punto de vista narrativo) es que el único mundo real para Brausen, como para Arce y Díaz Grey, es el mundo de la ficción; es decir: el ámbito literario del libro. En tanto que Onetti (no como autor sino como ser real) tiene otro ámbito también.

En la novela que publica Onetti cuatro años después de *La vida breve* y que se llama *Los adioses*, no sólo entrega otro episodio de lo que poco a poco irá a ser la Saga de Santa María, sino que intenta una nueva forma de la narración: el relato en tercera persona que, sin embargo, asume un único y exclusivo punto de vista. Aquí la perspectiva desde la que se ve toda la novela, está fijada por un personaje secundario, que equivale a un testigo y es, realmente, un "narrador". La distinción entre autor y narrador es mucho más clara en esta novela que en *La vida breve*. Por eso, *Los adioses*, si bien inferior a otras novelas de Onetti, es un relato de gran importancia para comprender su visión narrativa.

Al elegir un único punto de vista para contar esta intensa historia —el punto de vista de un hombre frustrado, que ve con envidia y obscena malevolencia cómo un hombre aún joven, pero ya tocado por una enfermedad mortal, mantiene relaciones con dos mujeres, una mayor y otra todavía adolescente—, al presentar la historia y su verdadero significado en el orden en que las revelaciones van ocurriendo para ese par de ojos resentidos, Onetti ha pagado tributo a la técnica narrativa impuesta, desde el siglo pasado por lo menos, desde las novelas de Henry James. Como en *What Maisie Knew* o *The Turn of the Screw*, la historia de este hombre y sus dos mujeres es una historia contada desde la perspectiva de un testigo cuyas limitaciones (de comprensión, de conocimiento) alteran y pervierten toda interpretación.

Onetti no ha tomado este recurso de Henry James, al que declara (enfáticamente) no entender. Pero lo toma, sí, de uno de los narrado-

res contemporáneos que, directa o indirectamente, ha ido a la escuela de James. Me refiero a William Faulkner. En muchas de las novelas del gran narrador sureño, uno o varios testigos permiten al autor ir construyendo la historia gracias a fragmentos seleccionados y parciales de la narración; el significado total sólo será comprensible (si lo llega a ser alguna vez) cuando todas las piezas se junten. En *Light in August* (1933), por ejemplo, hay toda una historia —contada desde distintos puntos de vista, es cierto— pero que sólo se revela gradualmente, y cuando se revela (porque se revela), la naturaleza del protagonista, el oscuro, el ambiguo Christmas, aparece completamente transformada a los ojos del lector. También de *Light in August*, toma Onetti uno de esos prototipos femeninos, la resistente, la inmortal Lena, arquetipo de esas adolescentes del escritor uruguayo, que sobreviven a la violación y al parto, e imponen su ciega fuerza biológica, su confianza animal en un destino, hasta a los mismos hombres que las corrompen y también las necesitan.

Pero no se crea que Onetti es sólo un buen lector de Faulkner. Es un creador que usa la ambigüedad técnica del punto de vista no porque esté de moda o porque haya un maestro, o varios, que indiquen el camino. La usa porque su visión del mundo es también ambigua, porque toda su concepción del universo descansa en la dualidad de criterios que hace que la mayor sordidez (para el espectador, el testigo) contenga una carga de irredenta poesía (para el paciente). La ambigüedad es la clave sobre la que Onetti edifica su testimonio sobre un mundo corrompido por la pérdida de valores morales, de seres que se asfixian y manotean como ahogados para sobrevivir. Sobre ese mundo, levanta el autor (sin ninguna declamación pero con honda confianza) algunos valores aún rescatables: la ilusión adolescente, el Amor (no el Sexo), la creación. Con esos valores, este aparentemente crudo y hasta sádico novelista, libera una ilusión romántica, una ficción cálida, humana, íntimamente hermosa a pesar de la terrible superficie que sus obras detallan. En las novelas que siguen a *Los adioses*, y sobre todo en *El astillero*, Onetti llevará a su máxima complejidad y belleza esta visión trágica.

LA OBRA MAESTRA

Mucho más plena y redonda es, sin duda, *El astillero* que todas las novelas que Onetti había publicado hasta la fecha. Con esta obra, el autor uruguayo avanza rápidamente hasta ocupar uno de los centros narrativos más fecundos del ciclo de Santa María: la historia de la de-

cadencia y muerte de Junta Larsen. Este fragmento de un mundo propio es de capital importancia para entender la extensión y profundidad de su creación narrativa entera.

Hay, en *El astillero*, un momento de intensa revelación para el protagonista, revelación que Onetti presenta así:

Sospeché, de golpe, lo que todos llegan a comprender, más tarde o más temprano: que era el único hombre vivo en un mundo ocupado por fantasmas, que la comunicación era imposible y ni siquiera deseable, que tanto daba la lástima como el odio, que un tolerante hastío, una participación dividida entre el respeto y la sensualidad eran lo único que podía ser exigido y convenía dar.

Este momento de revelación sintetiza de modo admirable la soledad, la imposibilidad de comunicación y el horror de un mundo solipsista que están en la entraña de la sórdida y desolada novela.

Poco importa que Junta Larsen se agite de uno a otro extremo de las doscientas páginas, que recorra varias veces la distancia que va de la morosa ciudad de Santa María al astillero de Jeremías Petrus, que incursione en un pasado hecho de humillaciones y de la misma, repetida actividad con alguna mujer que acaba por ser toda mujer. Poco importa que la sinuosa, elusiva y compleja trama sea susceptible de un resumen anecdótico —Junta Larsen regresa a la ciudad de Santa María, de donde fue expulsado hace años por ejercer alguna actividad ilícita, y quiere reconstruir su vida como gerente de un astillero en ruinas—, o que la atención del lector sea o no capaz de encontrar, en sucesivas capas superpuestas, los hilos de una intriga que también atañe a Petrus y a su hija semiidiota o simplemente loca, a dos empleados de Petrus, a la mujer (grotescamente embarazada) de uno de ellos.

La verdadera historia corre por dentro y está hecha de los silencios y las pausas, los hiatos de aquella historia superficial. Es la aventura de una conciencia solitaria que regresa al pasado, a un mundo en que había sido sórdidamente feliz y en que también fue humillado, en busca de sus propias huellas perdidas, de una salvación, también perdida, de un sentido final para una vida sin sentido. Cuando Larsen regresa a Santa María, deja a sus espaldas un pasado de *macró*, una condena y una expulsión del equívoco paraíso fluvial. Vuelve, más viejo y gastado, a enredarse en la historia confusa de la liquidación del astillero de Petrus, en una no menos confusa y morosísima seducción de la hija de Petrus (acabará conformándose con la sabia criada), en los mediocres negociados de los empleados de Petrus.

Pero debajo de esa espesa y oscura capa anecdótica, el lector va descubriendo de a poco y casi retrospectivamente la otra aventura de

Larsen: la historia de una necesidad de amor y verdadera comunicación que le están negados. Porque toda su vida lo que Larsen ha conocido es la mentira, el beso parricida con que corona la testa de Petrus, la mujer (mujeres) a la que usa con antigua, gastada, sabiduría. Lo que siempre ha añorado Larsen es creer en algo; mentirse que algo vale realmente la pena, encontrar a alguien que le pruebe que no es el único ser vivo en un mundo de cadáveres. Salir de la alienación, como se dice.

Por eso, al margen de sus actividades mediocres de seducción de la hija de Petrus y de reorganización del erosionado astillero, Larsen va tanteando, como ciego en un mundo sin relieve, en busca de una mano de verdad. Esa mano existe en el libro y Larsen lo sabe: es la mano de la mujer de Gálvez, la embarazada. Pero esa mujer que pertenece a otro, esa mujer de vientre horriblemente hinchado, no es sin embargo para él. La corteja con el viejo disimulado cinismo, no para obtenerla sino dejar testimonio viril de que la reconoce como mujer, a pesar de todo. Y cuando la crisis culmina, cuando ya está acosado por los invisibles sabuesos de la destrucción, tiene un último alucinante encuentro con la mujer, ya herida de parto. Entonces, Larsen huye. Lo que él no soporta se hace claro al fin. Puede soportar la mentira del sexo, la mentira de las adolescentes en flor, la mentira de los viejos visionarios con negocios en ruina, la mentira de la policía venal, de los prohombres honestos y hasta la mentira de los otros suicidas. Pero cuando se enfrenta con la mujer sangrando y rugiendo, cuando se enfrenta con la vida misma, huye. Porque este cínico, este sórdido, este vulgar *macró*, es un romántico de corazón, una almita sensible que se cubre de podredumbre y cieno y llanto fingido, para no aceptar que el mundo viola la inocencia, que las muchachas que queremos dejan un día de serlo, que la vida irrumpe en el mundo destrozándolo (recreándolo) todo.

La última delirante fuga de Larsen por el círculo final de su infierno es una fuga de la vida misma. Como Eladio Linacero, que huía de su ámbito en *El pozo* por la ruta de los sueños que se contaba; como Juan María Brausen, que sólo escapa de una mediocre realidad suburbana en *La vida breve* inventándose otra personalidad y hasta creando un mundo entero de ficción; este otro protagonista de Onetti, enfrentado con las raíces mismas de la vida ante esa mujer que pare, huye a refugiarse en la muerte. Toda la novela tiene así la marca simbólica del regreso al país de los muertos. Así como Ulises desciende en busca de las sombras, en aquel famoso canto de la *Odisea*, y Eneas baja al Averno con la rama dorada en la mano, y Dante se hunde, terceto tras terceto, en la Ciudad de Ditte, Junta Larsen regresa a Santa María en *El astillero* y allí encuentra no sólo su infierno sino la muerte propia.

LA SAGA DE SANTA MARÍA

Por más de un hilo está vinculada esta admirable novela de Onetti con su ya vasto cuerpo narrativo. La ciudad de Santa María aparece, ya se sabe, por primera vez en *La vida breve*. Fue creada allí por la fantasía de Juan María Brausen y acabó por interpolarse en su realidad narrativa al encontrar en ella refugio el mismo Brausen. Entre los seres que crea Brausen en *La vida breve* está precisamente el doctor Díaz Grey, que hace una aparición secundaria en *El astillero*, como viejo conocedor de la historia local.

Santa María está también al fondo de otra aventura de Díaz Grey, de la que queda como documento un relato titulado "La casa en la arena", que originariamente formaba parte de *La vida breve* pero luego fue suprimido en la versión final. (Está en *Un sueño realizado y otros cuentos*, 1951.) Otra novela corta de Onetti, *Para una tumba sin nombre* (1959), también ocurre en Santa María, tiene al doctor Díaz Grey como personaje secundario y hasta menciona al pasar la Villa Petrus. El cuento con que Onetti participó en el concurso de *Life* en Español, "Jacob y el otro", está asimismo ambientado en Santa María. Todos estos textos certifican la creación de un mundo imaginario, una ciudad de provincias recostada a un gran río y que equivale en la ficción de Onetti a lo que es Jefferson, en el condado de Yoknapatawpha, en la ficción de William Faulkner.

A partir de *La vida breve*, Onetti ha hecho explícita su intención de componer una secuencia novelesca que tendría como centro geográfico a esa ciudad imaginaria y en la que se entrecruzarían las vidas y destinos de muchos personajes. Esa secuencia es una verdadera Saga de Santa María, para emplear una expresión tradicional. Pero si *La vida breve* echa la piedra fundamental de este mundo, algunos de sus personajes centrales llegan de otra novela anterior, que puede ser considerada como prólogo a la Saga. Me refiero a *Tierra de nadie* (1941), donde ya aparece Junta Larsen, aunque en papel muy menor. Este personaje irá luego desplazando en la lenta fabulación posterior de Onetti a Brausen o incluso a Díaz Grey, que parecían el centro novelesco de *La vida breve*. Poco a poco, Junta Larsen se impone en este orbe como Flem Snopes se impone en la serie que Faulkner dedica a su ascenso en *The Hamlet* (1940), *The Town* (1957) y *The Mansion* (1960). Por eso no debe extrañar a nadie que no sólo en *El astillero*, sino en la novela que Onetti publica después, *Juntacadáveres*, el protagonista indiscutido sea Larsen.

También aparece Larsen en otras obras menores. Pero no es éste el momento de detallar todos sus avatares. Interesa considerar, en cam-

bio, un curioso problema literario que ha planteado Onetti a sus lectores. La secuencia de publicación de sus novelas oculta y hasta confunde la importancia de Larsen. Al publicar *El astillero*, antes que *Junta cadáveres* (que cuenta un episodio anterior), se hace casi imposible aprovechar las luces que el segundo libro arroja sobre el primero. En *Junta cadáveres* se ve no sólo un Larsen más joven, y lo más alejado posible de toda destrucción final, sino que se le ve en momentos de su mayor ambición, cuando el sueño de su vida entera está a punto de realizarse del todo. Porque lo que siempre ha querido Larsen, y hasta cierto punto ha conseguido en esa novela, es tener un burdel propio, un burdel regentado por él y con las tres o cuatro mujeres necesarias, los cadáveres que él importará de la capital y que le darán el apodo que sirve de título al libro. Novela irónica y hasta cómica, luminosa a ratos, brillante o descansada, *Junta cadáveres* corresponde a una estación de la aventura de Larsen que es necesariamente anterior a la de *El astillero*. Por eso, si el lector ha ido leyendo las novelas en el orden de publicación, encontrará que el Larsen de *Tierra de nadie* es apenas la caricatura de un *macró* porteño, en tanto que el de *El astillero* es un personaje ennoblecido por su larga agonía, un personaje sobre cuyo pasado no hay sino oscuras vislumbres. Sólo al llegar a *Junta cadáveres* puede recuperar el lector esa imagen intermedia de Larsen, el Larsen del burdel fundado y abortado, que no sólo completa la imagen entera del personaje sino que lo ilumina del todo.

Una complicación adicional a este desajuste entre la secuencia de publicación y la secuencia de la acción, proviene de otro origen. Porque *Junta cadáveres* no es sólo la historia de Larsen y su burdel; es también la historia del joven Jorge Malabia, de sus culpables relaciones con su joven cuñada viuda, de sus esfuerzos por hacerse cliente del burdel, de su participación final en la destrucción del mismo. Este Jorge Malabia es también protagonista de una novela anterior, *Para una tumba sin nombre*, en la que se cuenta el resto de su aventura, verdadera o imaginaria, con una mujer y un chivo. Para restablecer la cronología de la historia, pues, habría que leer primero *Junta cadáveres*, después *Para una tumba sin nombre* y finalmente *El astillero*. Esa lectura tiene, además, la ventaja que permite al lector irse adentrando, paulatinamente y por la vía más accesible, en el denso mundo de Onetti.

El procedimiento que sigue Onetti para la comunicación de su obra narrativa es bastante complicado, como se ve. Esta complicación no afecta, es claro, al lector que se interese por cada novela como obra aislada. Para ese lector, el orden de composición, el orden de publicación y el orden de la acción general no tienen ninguna importancia. Porque cada novela es, desde su punto de vista, un orbe completo. No

es necesario saber qué pasó realmente con el burdel de *Junta cadáveres* para leer, y apreciar hondamente, tanto *Para una tumba sin nombre* como *El astillero*. Pero si se quiere conocer la aventura particular de un personaje sea éste Brausen o Díaz Grey, Larsen o Jorge Malabia, entonces sí importa seguir, cronológicamente, la secuencia de la acción y leer los libros en un orden muy distinto del de publicación original. Lo que nos trae de vuelta a Larsen, cifra y clave del mundo narrativo de Onetti.

UNA DOBLE ALEGORÍA

Si Junta Larsen asoma su perfil de *macró* en alguna página de *Tierra de nadie* (apenas caricatura del personaje que llegará a ser), su retrato externo aparece entero aunque en escorzo, en un capítulo de *La vida breve*. Allí es un hombre "pequeño y grueso, con la boca entreabierta, estremeciendo el labio inferior al respirar; la luz caía amarilla sobre su cráneo redondo, casi calvo, hacía brillar la pelusa oscura, el mechón solitario aplastado contra la ceja". La misma novela completa este retrato con otros rasgos similarmente observados: la nariz curva y delgada, el pulgar de una mano enganchado en el chaleco, las preguntas deliberadamente leguleyas de su confusa conversación. Pero en esta obra resulta imposible prever a qué grado de soledad y miseria iba a llegar ese hombre gordo, de juventud ya perdida pero todavía no ennoblecido por la tragedia.

En *Junta cadáveres* el retrato externo se enriquece de aventura, de anécdota, de vislumbres interiores. Ver a Larsen en esta novela es verlo en el colmo de su madurez, triunfante y derrotado a la vez, pero aún entero, aún confiando en una suerte de crapuloso destino, aceptando la cuchilla final pero no entregado. Su entrada a la ciudad, pastoreando las decrepitas prostitutas, sus cabildeos para conseguir que el burdel no sea cerrado, la aceptación de humillaciones e insultos, pero también de un cierto reconocimiento de su virilidad corrompida, todos esos rasgos de su historia en esta novela, muestran a Larsen en la luz y sombra de su personalidad. El pequeño *macró* se ha convertido en un personaje de tres dimensiones. La caricatura en retrato.

Pero sólo en *El astillero*, en el delirio y la derrota y la muerte del personaje, se alcanzan todas sus dimensiones. Porque al llegar a esta novela, después de haber recorrido el mundo complejo de las otras, se descubre que Larsen no es sólo un personaje, sino un símbolo, y que ese astillero de Petrus que él trata de salvar de la ruina es algo más que un astillero. La novela cede el paso a la alegoría.

Quiero advertir lealmente al lector que es posible (muy posible) que Onetti no comparta esta visión de *El astillero* y de Larsen. Pero en un libro es lícito leer no sólo lo que el autor puso sino lo que el libro tal vez pone. Hay en *El astillero* una dimensión simbólica que convierte la novela en alegoría de una decadencia no sólo ficticia sino real. El crítico inglés David Gallagher, al comentar en el suplemento bibliográfico de *The New York Times* la traducción al inglés de la novela, señaló que era posible leer en ella una alegoría de la decadencia del Uruguay. De ser cierta esta interpretación, Onetti ya habría visto con toda claridad en 1957 (fecha de redacción de la novela) lo que no era todavía muy claro para todos los uruguayos. Ese astillero y ese desesperado que trata de salvarlo simbolizarían hondamente una realidad que es costumbre ver sólo en términos políticos y económicos. La circunstancia de que la novela estuviese dedicada originariamente al político uruguayo Luis Batlle (amigo personal del autor) parece acentuar esa interpretación. E incluso hasta autorizaría a ver ciertas relaciones simbólicas entre el protagonista de la novela y el político mencionado, aunque en este terreno es prudente no proseguir el paralelo.

Sea como sea, es evidente que en *El astillero*, Onetti trabaja en una dimensión que no es puramente la ficticia. Algo semejante pasaba con otra novela suya, *Para esta noche*, publicada en Buenos Aires en las mismas vísperas de la toma del poder por Perón, y que anticipaba (de manera casi visionaria) una Argentina dominada por el terror, por la delación, por la violencia institucionalizada. En esa novela, Buenos Aires era una ciudad sitiada. El clima que Onetti creaba habría de justificarse en la realidad algunos pocos años más tarde. No quiero decir con esto que Onetti sea una Casandra narrativa. No lo es, ni su ambición literaria corre por ese lado. Pero al ser un novelista, al hundir su mirada en la realidad, al recrearla en términos de ficción total, no puede evitar que el trazo más profundo de esa realidad, su secreta marca de agua, no quede revelado en la entraña ardiente de sus novelas.

Otra interpretación alegórica soporta tal vez *El astillero*. Ha sido sugerida por algunos críticos y conviene examinarla aunque no más sea para enriquecer con una nueva perspectiva la lectura de este libro fascinante. La circunstancia de que la ciudad se llame Santa María, que Larsen cumpla en ella un periplo existencial que lo lleva del intento de salvación al suicidio y la aniquilación final; el hecho de que esta experiencia sea realizada por un hombre que de alguna manera se redime de un pasado de crapulonería y asume al fin su condición humana entera; la densidad alegórica misma del relato (que ya se ha apuntado en otro contexto), fomentan de alguna manera la búsqueda de símbolos cristianos detrás de la trama de *El astillero*. No creo que se pueda

llevar la investigación demasiado lejos por este camino que, me parece, tiene una ventaja: apuntar de manera enfática a una transformación del personaje, una espiritualización total de Larsen, uno de los milagros estéticos más notables de la Saga de Santa María. Haber levantado al *macró* de *Tierra de nadie* hasta la altura trágica (expiación, sacrificio, don ciego de sí) no es hazaña menor. Como Vautrin, en la *Comédie Humaine*, Junta Larsen va creciendo a través de sus distintos avatares hasta alcanzar al fin una estatura singular. Es una de las creaciones mayores de las letras latinoamericanas de este siglo.

EL LENGUAJE DE UN NOVELISTA

Entre la instantánea de *Tierra de nadie* y el retrato en varias dimensiones de *El astillero*, no sólo Junta Larsen ha crecido y madurado. También se ha desarrollado enormemente su autor. En las primeras obras se advertía ya el don de narrar, el talento para ahondar en personajes y situaciones, la capacidad cada vez mayor de crear estructuras complejas. Si *El pozo* es aún un relato lineal (a pesar de la perspectiva de *racconti* que aportan los sueños), ya *Tierra de nadie* intenta una estructura paralelística, a la manera de Dos Passos, para mostrar simultáneamente esa enorme metrópoli incoherente que es Buenos Aires. En *Para esta noche*, la estructura compleja pero externa de Dos Passos, cede lugar a la estructura interna compleja a la manera de Faulkner. A partir de *La vida breve*, Onetti inventará sus propias fórmulas, sin que esto signifique negar la deuda que naturalmente tiene con otros narradores anteriores.

El principal defecto de *La vida breve*, y lo que ha impedido tal vez que esta obra, verdaderamente pionera, haya tenido la repercusión que merece, es precisamente de tipo estructural. En dicha novela, el andamiaje narrativo ha quedado demasiado a la vista. Era como si Onetti hubiera tirado la piedra sin haber sabido esconder a tiempo la mano. El presbitigador hacía admirables trucos pero también los explicaba. El largo aprendizaje con Céline y Faulkner era todavía demasiado evidente. Las novelas que escribe y publica más tarde ya empiezan a borrar todas las huellas. Si en *Los adioses* es aún demasiado visible la técnica del punto de vista, en *Para una tumba sin nombre*, *El astillero* y *Juntacadáveres*, la composición general es de absoluta maestría.

Onetti compone cada una de estas novelas siguiendo dos y hasta tres hilos narrativos que corresponden (a veces) a dos o tres tiempos distintos, o a dos o tres perspectivas diferentes. Impecable, seguro, guiado por un instinto que cabe calificar de poético, entrecruza los

testimonios, orquesta el contrapunto de tiempos, y juega unos personajes contra otros. El resultado es tres novelas de varias dimensiones que no sólo funcionan admirablemente por separado sino que, leídas sucesivamente y en el orden de sus historias, abren ilimitadas perspectivas para el lector.

Una observación complementaria. Aunque *Juntacadáveres* fue terminada después de *El astillero*, su redacción inicial, es anterior. Onetti estaba contando la historia del burdel cuando se le cruzó por el camino la historia de la última derrota de Larsen. Suspendió entonces *Juntacadáveres*, para escribir con todo vigor *El astillero*, y volvió a aquella novela después de haber terminado completamente ésta. Tal proceso explica que en la segunda parte de *Juntacadáveres* haya un tono más fúnebre que en la primera; que el humor se haya hecho más agrio, más negro. Pero también demuestra otra cosa: que estilísticamente, *El astillero* es posterior a *Juntacadáveres* aunque haya sido escrita antes que la segunda parte de esta novela. Porque al reasumir *Juntacadáveres*, Onetti debió volver necesariamente a una perspectiva más luminosa, más matizada, menos uniformemente gris, que la de *El astillero*. De este modo, y por otro camino, se llega a la misma cosa: la necesidad de restablecer un orden de lectura que corresponda al orden de la historia.

Cuando escribe *El astillero*, ya Onetti está en el camino de una madurez que significa sobre todo despojamiento exterior, elipsis narrativa, concentración fanática en la peripecia interior. Por eso se ven menos en esta novela los andamios (aunque algo de ellos sobrevive en los títulos de los capítulos); por eso, la intensidad de su visión alucinada envuelve más poderosamente que nunca al lector. Lo que se descubre sobre todo en esta novela es un progresivo ahondarse en la verdadera materia narrativa, la creación de un lugar poético que Onetti ha sabido ir creando por mera insinuación atmosférica, por milagrosa simpatía con el paisaje y el ser, pero también por el manejo de un lenguaje narrativo que está hecho no sólo de aciertos técnicos, de estructuras complejas y perspectivas temporales variadas, sino principalmente de una escritura de enorme tensión y hechizo. En este sentido, su obra maestra (y tantas de las obras que la preceden o acompañan) es también uno de los más deslumbrantes modelos de la nueva novela latinoamericana.

Yale University

DOÑA BÁRBARA: UNA NOVELA Y UNA LEYENDA AMERICANAS

EN SEPTIEMBRE de 1929, un jurado de escritores españoles integrado por Gómez de Baquero, Ramón Pérez de Ayala, José María Salaverría, Enrique Díez Canedo, Gabriel Miró, Pedro Sainz Rodríguez y Ricardo Baeza proclamó a *Doña Bárbara* (publicada ese mismo año por Araluce en Barcelona) "la mejor novela del mes". Una consagración tan (aparentemente) efímera, fue, sin embargo, el espaldarazo que necesitaba el nombre de Rómulo Gallegos (45 años, venezolano, dos novelas anteriores) para cubrir todo el mundo de habla española. Porque lo que importaba no era la distinción "del mes"; lo que importaba era el jurado y era la resonancia. Ricardo Baeza escribió poco después en *El Sol de Madrid* (enero 14, 1930): "El señor Gallegos es el primer gran novelista que nos da Suramérica y ha escrito una de las mejores novelas que hoy por hoy cuenta el idioma. *Doña Bárbara* es una obra absolutamente de norma clásica y por mi parte la veo ya integrada en el tiempo a las novelas clásicas del idioma". Desde entonces muchos otros han repetido su juicio, han multiplicado el elogio, han practicado la alabanza del novelista venezolano.

Las ediciones de *Doña Bárbara* se multiplicaron. Además de las muchas que autorizó el autor, aparecieron las piratescas. Algunas de ellas, realizadas en Montevideo. (Hay una anécdota, que corre impresa y autorizada por el propio editor: cuando el representante de Gallegos se presentó ante él, solicitando el pago de los derechos, lo echó con cajas destempladas, recordándole que su edición había contribuido a la mayor difusión del novelista. Sin hablarle, por pudor tal vez, de la mayor difusión de su propia cuenta bancaria.) La más popular de las ediciones actuales de *Doña Bárbara* (la de Austral, Espasa-Calpe Argentina, Buenos Aires) anda ya por su décimoquinta tirada. Y a este éxito de lectura hay que sumar el ditirambo de la crítica acentuada recientemente por la resonancia política que la carrera de Gallegos, interrumpida por la dictadura militar de su patria, ha prestado al novelista. Los

De *Narradores de esta América*, vol. I, 2ª ed. Buenos Aires: Alfa, 1976, pp. 106-113.

veinticinco años de la obra han dado pretexto en todas partes y entre nosotros, a discursos y conferencias, exhibiciones oratorias y políticas. Es posible creer que *Doña Bárbara* esté ya en edad de soportar el examen crítico.

La novela cuenta el combate singular entre doña Bárbara y Santos Luzardo. Doña Bárbara representa el aspecto salvaje de la Ley del Llano: la agresión armada, el soborno a la justicia, la fuerza brutal y la astucia imponiéndose al derecho. También representa las fuerzas oscuras de la naturaleza, la brujería y la superstición que la alimenta, el poder fatal y fatalizador del sexo que embrutece. Santos Luzardo llega de la capital, licenciado en Derecho, y deseoso de imponer a la inmensa sabana una ley que sea orden, que mire al futuro, que construya civilización frente a la barbarie. Hay dos combates: el individual, entre doña Bárbara que desea a Santos y lo quiere como no supo querer a nadie desde su ultrajada adolescencia; el simbólico, en que la fuerza salvaje de la tierra y de la naturaleza tropical van desgastando el afán civilizador y despiertan en la sangre de Santos la violencia y el crimen. Pero doña Bárbara pierde ambos combates y se hunde en el pantano, en lo elemental primero, en el caos del que surgiera.

Ése es el tema de la obra. Comprimido así, es tema de épica o de narración violenta, sin pausas, sin respiro, sin nada que mitigue su crudeza. Contado por Rómulo Gallegos en una novela de trescientas páginas es otra cosa. Ante todo, hay incidentes complementarios, que no cabe llamar secundarios porque ocupan demasiado el primer plano novelesco: doña Bárbara destruye antes a otro hombre, Lorenzo Barquero, y lo abandona a la bebida, con una hija de ambos que ella no ha reconocido. Esta hija, Marisela, se enamora de Santos Luzardo y después de mucha peripecia, lo conquista, sanamente. Hay un *yankee*, Mister Danger, que simboliza la penetración nórdica y que en las ilusiones de Gallegos (1929) es también derrotado y abandona la sabana. Hay un mayordomo venal, amante de doña Bárbara; hay un asesino a sueldo. Hay una historia anterior de doña Bárbara, con violación y todo. Hay el marco de peones, con sus cantos y sus leyendas. Hay las faenas del campo y el folklore y la música. (Muchos de estos motivos pasarían a enriquecer posteriores libros de Gallegos.)

Todos estos elementos están en la novela, ocupan sitio, reclaman la atención. Pero no se integran en un cuadro homogéneo y coherente. El recurso narrativo de Gallegos es hilvanarlos, uno tras otro, esperando que acaben por soldarse. Y se sueldan. Pero siguen sin integrar la unidad. Para armarlos hay que recurrir a la incoherencia, a los diálogos más vacíos del radioteatro, a los golpes de efecto gratuitos. Hay que dilatar el enfrentamiento decisivo de doña Bárbara y de Santos Lu-

zardo, postergándolo sin necesidad, hasta que lo que apuntaba al comienzo como un gran combate singular se resuelva en pequeños incidentes que empuenecen el tema y desdibujan a los personajes. El aliento épico existe entre líneas y salta, incontenible, en algunos pasajes, pero no da tono ni ritmo a la narración que va cayendo de incidente melodramático en incidente melodramático hasta embotar su filo, hasta gastarse.

No hay una gran novela en *Doña Bárbara* porque apenas hay una novela que merezca ese nombre. Hay una narración primitiva, formada de elementos dispares. El lector atento podrá relevar, es claro, notas de paisaje bien indicadas; podrá apuntar trozos de bravura, narraciones adecuadas. Pero ese mismo lector podrá indicar también la flojedad de casi todas las escenas clave (el enfrentamiento de doña Bárbara y Santos Luzardo siempre amaga algo grande y se resuelve en nada), la hinchazón del estilo pretendidamente poético, el melodrama invadiendo las figuras de Marisela, de Lorenzo Barquero, del mismo Santos Luzardo.

Sólo se salva el contenido simbólico, sólo se salva doña Bárbara como personaje mítico, no como ente novelesco. Porque lo que ha sabido hacer Gallegos es descubrir una mitología, intuir su naturaleza y esbozar algunos perfiles. Pero no ha sabido explotarla. Para hacerlo le falta el arte novelesco, el gran arte de narrar en profundidad, despreciando los accidentes, utilizándolos sólo en cuanto tales.

La crítica de la primera hora, y mucha de la mal informada de hoy, sigue alabando en *Doña Bárbara* la familiaridad de Gallegos con el Llano, con la sabana venezolana que es la pampa de aquellos pagos. Un artículo de John E. Englekirk ha despejado esta leyenda. Antes de escribir *Doña Bárbara*, Gallegos visitó el Llano durante *ocho días*. Es cierto que se benefició con la amistad de Antonio José Torrealba Oste, verdadera enciclopedia local que aparece en el libro bajo los rasgos del peón Antonio; es cierto que en esos ocho días aprendió todo lo que tenía que aprender de los trabajos y los días del Llano, anotó coplas y fichó leyendas, recogió (de los labios mismos de quienes la habían visto) la figura de la hombruna doña Bárbara de carne y hueso que fue Francisca Vázquez.

Su extraordinario poder de asimilación, su imaginación vivísima, le permitieron escribir en Bologna (adonde había llevado a su mujer, enferma) la versión definitiva de su novela de los Llanos, que había comenzado por llamar *La coronela* hasta que descubrió el nombre —felicísimo— que la inmortalizaría. Ocho días en los Llanos no es mucho, aunque es bastante. Pero esos ocho días explican el asombro con que Gallegos registra la épica de una actividad que alguien, auténticamente

familiarizado, no hubiera hinchado tanto. (En el mismo error cae Ricardo Güiraldes con su épica de reseros, según ha apuntado con acierto Borges.)

A pesar del cuidado con que escribe Gallegos, hay una visión turística, muy visible e incómoda en su novela. Cada episodio está pintado con demasiada atención al color local, a lo pintoresco, a lo típico. Se pierde lo esencial humano. Gallegos incurre en esa particularización empobrecedora en que jamás cayó (por ejemplo) Horacio Quiroga. Los tipos misioneros de los cuentos del uruguayo están vistos por un hombre culto, por un lector de Maupassant y de Kipling y de Poe y de Axel Munthe. Sí. Pero están vistos por quien convivió con ellos no una semana sino muchas semanas de muchos años, y supo descascarar el fruto hasta alcanzar lo que, tan justamente llamaba Ezequiel Martínez Estrada "la amarga almendra fundamental: el hombre".

Con excepción de doña Bárbara, de algún paisaje, de alguna copla, lo que muestra Gallegos en su novela es la corteza, variada, pintoresca, grandilocuente, colorida, mera superficie.

Hay quienes aseguran que en una literatura en formación como la hispanoamericana no cabe ser muy exigente; que el crítico debe atenerse a los patrones que la misma literatura de América ofrece y no andar suspirando tras los modelos europeos y norteamericanos. Tal vez sea cierto. Por eso, no es prudente comparar a Gallegos con sus coetáneos de Francia o Inglaterra, de Italia o Rusia. Basta compararlo con quienes fueron sus contemporáneos del Nuevo Mundo: con Quiroga (como se ha hecho), con Reyles, con Mariano Azuela, con Martín Luis Guzmán. La comparación —que desde aquí se encarece al lector atento— servirá para comprender hasta qué punto padece la literatura hispanoamericana de una inflación de valores.

(1954)

POSDATA DE 1969

Hoy no sería tan severo con el libro ni me parecería tan importante el dato de que Gallegos estuvo solo *ocho días* en el Llano. Para un novelista de imaginación, y esa cualidad es la que caracteriza sobre todo a Gallegos, ocho días son suficientes. Al fin y al cabo, Sarmiento no había visto la Pampa cuando la describió en su *Facundo*, basándose en relatos de los viajeros ingleses. No. Estoy seguro de que hoy encararía el libro desde otro ángulo. En primer lugar analizaría más a fondo su naturaleza. Creo que buena parte de mis objeciones de 1954 se deben a que yo medía a *Doña Bárbara* con la vara de un género algo distinto

al que pertenece realmente. La consideré como novela y en realidad es un *romance*. La útil distinción metodológica que hace el crítico canadiense Northrop Frye en su *Anatomy of Criticism* entre novela y romance se aplica aquí. El libro de Gallegos trabaja con personajes arquetípicos, con símbolos, con leyendas. Está más cerca del romance, y como tal cumple una función muy importante. Lo curioso es que en el subtítulo de mi trabajo de 1954 ya está indicada esta distinción. Pero el texto no la desarrolla lo suficiente. Otra cosa que también haría (ahora que he visitado varias veces Venezuela y conozco mejor aquel mundo fabuloso) sería situar más precisamente a *Doña Bárbara* en el momento político en que fue escrita. Hay una crónica de Mariano Picón Salas que es de 1949 (aparece recogida en sus *Obras selectas*, Caracas: Edime, 1962) en que se apunta sutilmente este entronque. Allí dice Picón Salas: "el pueblo venezolano leyó en la novela mucho de lo que estaba reprimido en el subconsciente colectivo y petrificaron largos lustros de estancamiento editorial". Y también apunta: "con la fuerza de auténticos arquetipos en que viviera, dialécticamente, lo afirmativo y negativo del alma venezolana; lo que debía redimirse y lo que debía aprovecharse, se yerguen así las figuras de *Doña Bárbara*". El fino ensayista venezolano apunta asimismo el impacto del libro sobre la gente del pueblo y, aún, sobre el dictador Gómez, que se hizo leer la novela "bajo los grandes árboles de sus haciendas". "Este bachiller sí sabe cómo trabajan los hombres", dijo Gómez. En esta dimensión popular del libro, dimensión que equivale a la de *Martín Fierro* en las letras argentinas, se encuentra otra clave de su naturaleza. Sí, decididamente: hoy haría otro análisis.

NOTA: Un artículo de Arturo Torres-Rioseco publicado en la revista *Atenea* (Concepción, Chile, año XVI, N° 169, julio de 1939) y luego reproducido en libro, cuenta la fortuna española de *Doña Bárbara* y se suma al coro de alabanzas; el trabajo de Englekirk, favorable también al novelista, fue publicado en *Hispania* (Nueva York, agosto de 1948) y, en versión española, más corta, en *Número* (Montevideo, año 3, N°s 13-14, marzo-junio 1951).

ADÁN BUENOSAYRES: UNA NOVELA INFERNAL

AL RESEÑAR esta novela de Leopoldo Marechal, el crítico Eduardo González Lanuza acercó esta valiosa anécdota:

Hace ya años —muchos más de los que yo quisiera— me encontré cierta tarde con el poeta Leopoldo Marechal, autor de versos admirables, en la redacción del periódico donde él trabajaba, y en conversación casi de rutina entre compañeros de oficio, le pregunté cuál era la labor diaria que tenía entre manos. Sacándose la pipa de la boca y con el tono más natural del mundo, me respondió sin vacilar:

—Estoy escribiendo una novela genial.

Esta declaración de Marechal no sólo comunica su propósito más íntimo —y también más publicitado— sino que facilita un importante punto de vista para enfocar su extensa obra. Porque ¿de qué manera concebirla sino como un deliberado intento de genialidad narrativa? ¿Cómo conciliar de otro modo su ostentosa suciedad y el tono angélico de su tesis, el desmesurado volumen de sus páginas y la constante reiteración de motivos ya frecuentados por las obras maestras de la literatura occidental? Sólo la intención de escribir una obra genial —o también: sólo el propósito de imitar algunas obras geniales— puede justificar la creación de este monstruo de la novelística, de este exceso, que se llama *Adán Buenosayres*.

I

EL POETA Y LA CIUDAD

La muerte de Adán Buenosayres —joven poeta argentino florecido en la primera posguerra— pretexto esta narración. Uno de sus amigos, el transparente L.M., decide publicar su obra inédita (dos libros en prosa) y concibe como prólogo a la misma una semblanza del autor, que de alguna manera ilumine su creación y la sitúe en su momento. En cinco libros traza L.M. dos días de la existencia de Adán Buenosayres.

De *Narradores de esta América*, vol. 1, 2ª ed., Buenos Aires: Alfa, 1970, pp. 236-248.

y de esa narración —tan reducida en el tiempo como dilatada en las páginas de la obra— ha de surgir la verdadera efígie del poeta malogrado, *tel qu'en lui même enfin l'éternité le change* (para recordar otro lugar común literario). El resto del libro está ocupado por la transcripción de la obra que dejó el joven.

Cuarenta y ocho horas facilitan el acceso a la intimidad de Adán, desde el momento (inicial) en que despierta en una cama de pensión hasta el momento (final) en que se acuesta por segunda vez, en esa misma cama. Entre estos dos actos inevitables, Adán vive pequeñas aventuras cotidianas, de las que el azar y la memoria rescatan algunas: Adán presencia, curioso, el despertar del barrio en la mañana; Adán conversa con su vecino, el imbañable filósofo Samuel Tessler; Adán asiste a una reunión en casa de una joven a la que ama en enconado silencio; Adán recorre con algunos amigos los afantasmados suburbios de la ciudad; Adán padece un velorio o discute sobre la esencia de la poesía en la italianizante glorieta *Ciro*; Adán espera su turno en un burdel y regresa, ebrio y a altas horas de la mañana, a su pensión. El día siguiente parece menos atareado (o, por lo menos, cabe en un solo capítulo): Adán repasa su aventura cotidiana, da clase a los niños de una escuela y tiene un misterioso encuentro con un pordiosero. Con estas páginas se completa el dibujo de su figura y de su circunstancia.

Adán Buenosayres no escapa al destino de todo joven poeta: la incompreensión, el anonimato, la genialidad decretada en vagas mesas de café, los inéditos cuadernos yaciendo en algún cajón de la mesa. Algunos rasgos más particulares permiten precisar su figura: Adán abomina del placer carnal (aunque no pudo sustraerse cierta vez a la lubricidad de una sirvienta); ama sin éxito, como el joven Alighieri, a una muchacha desdeñosa y altiva; practica una fe ortodoxa y una tenaz erudición tomista que no lo abandona ni en los peores momentos de embriaguez. Es, en suma, poeta, joven, católico, tomista y enamorado.

Pese a los notorios esfuerzos del autor esta figura no logra mayor nitidez; aparece, es cierto, diferenciada en sus rasgos principales, pero sin que ello alcance a vitalizarla: a lo sumo, le permite destacarse sobre el conjunto abigarrado y borroso de comparsas.

El mundo que circunda a Adán se presenta caótico y cosmopolita. El poeta asiste desde su despertar a la babel de lenguas y apetitos, a las contrarias intenciones de los hombres, a la sordidez universal. Pero él prosigue su destino, anónimo o señalado por la multitud, paladeando sus versos o lucubrando su estética, inundado el corazón de amor a los semejantes. (Nada de esto se justifica en la obra; nada de esto se vive. El autor se limita a decretarlo.) Las amistades de Adán, sus colegas, no constituyen un grupo homogéneo, aunque se caracterizan por ejercer

el mismo ingenio sucio y por afectar un verbal desprecio hacia toda vulgaridad (incluso la propia). Adán circula entre ellos incontaminado y ajeno, y cuando los enfrenta realmente, es para adoctrinarlos (como en el libro IV, cap. I) sobre la esencia de la poesía, sin que su prédica pueda afectarlos, sin que se logre comunicación alguna. En realidad, no se mueven en el mismo plano; se yuxtaponen sin tocarse.

Y, sin embargo, este mundo fragmentario y caótico, tiene para Marechal tanto atractivo como el mismo protagonista. Por eso dedica gran parte de la obra a la pintura minuciosa del ambiente, al lamentable relevamiento de su folklore, al puntual inventario de su chatura y de su indecencia. Desfilan por sus páginas todas las clases, todos los oficios, los distintos niveles mentales, la común procacidad. La enumeración que emprende Marechal nunca es indiferente; la anécdota siempre contiene intención, ya que el autor no quiere recoger indistintamente todo eco, toda voz de la ciudad. Busca, en verdad, que todo eco, que toda voz, queden expresados. Busca la esencia de la ciudad, su entraña y su ritmo. Y tras todo ese pintoresco desfile, tras la inagotable y agotadora teoría de imágenes, el lector puede advertir un único anhelo, una única ambición: cifrar en un signo ese cosmos.

No lo consigue. Con la misma facilidad con que se le borraba la imagen del protagonista, la verdadera y definitiva faz de la ciudad se le desvanece, sustituido sin ventaja el auténtico rostro por millares de inconexas instantáneas, efigies aparenciales y transitorias.

II UN DOBLAJE LITERARIO

Ya se ha indicado que el autor pretendió que su obra fuera no sólo la expresión de una existencia individual única, sino que constituyera cifra y paradigma de un destino poético y de un cosmos. Tal propósito resulta evidente desde el mismo título. *Adán Buenosayres* no es un nombre fabricado por el azar o el sueño. Es (como lo señalara González Lanuza) la cabal expresión de lo Universal, la Certidumbre, la Unidad, lo Absoluto —en una palabra: todo lo que el nombre Adán sintetiza— opuesto a lo Particular, la Apariencia, la Diversidad, lo Relativo, que encierra el apellido Buenosayres. Y la aventura que corre el protagonista por las pobladas calles de la ciudad es también símbolo de la aventura del Hombre en el Mundo. Por eso cada episodio se proyecta en una doble pantalla: en una, refleja el hecho individual y anecdótico; en otra, se perfila su contenido esencial. Y por eso, también, la novela lleva dentro de sí misma su alegoría, y cuando el lector recorre junto a

Adán Buenosayres, los círculos infernales de *Cacodelphia* descubre que esta ciudad subterránea es mera trasposición onírica (o literaria) de la ciudad real.

Para llevar a cabo dignamente esa empresa de aliento sólo era posible (ha pensado Marechal) recurrir a las proporciones de la *Epopéya*. *Adán Buenosayres* debía concebirse como una *Odisea*, o una *Eneida*, o una *Divina Comedia*. Lo que traducido a términos contemporáneos significa: un *Ulises*. Esto no quiere decir que Marechal haya descuidado los precedentes clásicos. En realidad, los tuvo tan en cuenta que toda su obra trasunta una vasta cultura humanística y en sus páginas cohabitan episodios recortados en Homero junto a pasajes de sólida doctrina aristotélica. Aunque también pueden advertirse pasajes inspirados por las letras universales de todos los tiempos; tal libro depende, también, de los *Sueños*, de Quevedo; tal aparición fantasmal o alcohólica, surge de las páginas de *Una excursión a los indios ranqueles*, de Mansilla.

Para subrayar más la universalidad de su espíritu, así como para dar en toda plenitud la medida de su ambición, Leopoldo Marechal diagramó su novela según el modelo —tantas veces ilustre— del *Ulises* joyceano. Y así como aquel ciudadano dublinés trasladó a su fábula, con ejemplar discreción, los símbolos y motivos que encontró en la *Odisea*, este porteño pretendió trasladar símbolos y motivos del *Ulises* a su *Adán Buenosayres*. Esto resulta más notorio si se advierte que Marechal no se conformó con trasponer a un registro personal las incitaciones que su antecedente inmediato le ofreciera, creando (como Joyce con Homero) un cosmos propio. El autor quiso repetir las formas más visibles de la gran novela, y pretendió imitar lo inimitable: sus ilimitados recursos técnicos, la audacia de sus enfoques, su madurez. Marechal no advirtió que lo que parecía estridencia en *Ulises* no era mero juego narrativo, sino que obedecía al intento —desesperado y profundo— de cercar la realidad desde todos sus ángulos para agotar su significado y su escandalosa riqueza. Y Marechal repitió sin ningún sentido los riesgosos enfoques e hizo sonar a hueco lo que era, en Joyce, forma plena de contenido. Una diferencia de calidad humana y literaria, una inferior condición para el manejo de tan complejos materiales, convirtieron la copia o transcripción en desdichada parodia. Cualquiera que se moleste en cotejar, por ejemplo, el episodio del burdel en *Ulises* (monstruosa *Walpurgisnacht* de ejecución deslumbrante) con la sórdida y pedestre versión que ofrece Marechal, percibirá en seguida la parodia. En Joyce, esta escena es la culminación del libro; allí confluyen todos los temas, y gracias al delirio alcohólico, los personajes desnudan el alma y proyectan o transfieren objetivamente sus alucinacio-

nes, sus frustrados deseos, sus angustias. En Marechal ese episodio sirve sólo para satirizar a unos pobres idiotas o para subrayar, en el peor estilo de los novelistas españoles del naturalismo, la condición carnal del hombre. También puede cotejarse, en un plano menor, la chispeante entrevista de Stephen Dedalus con Buck Mulligan en el primer capítulo de *Ulises* con la chabacana interpretación del mismo tema a cargo de los desvanecidos Adán Buenosayres y Samuel Tessler. En Joyce, este primer diálogo, complejo por el entrecruzamiento de temas que el lector aún no distingue, permite revelar, simultáneamente, el superficial cinismo y la radical angustia y frustración de Stephen, obsesionado a lo largo de toda la obra —de toda su vida— por la muerte de la madre; en Marechal, el diálogo sirve para plantear el insustancial problema amoroso del poeta. Hay otras coincidencias. Destaco algunas, sin entrar en detalles. En el primer capítulo, Adán se interroga con el mismo sistema de preguntas y respuestas que patentara Leopold Bloom en el penúltimo capítulo de *Ulises*. En el libro II, capítulo I, Leopoldo Marechal describe escenas callejeras utilizando el mismo recurso narrativo de simultaneidad en el tiempo que Joyce perfeccionara en el capítulo X de su novela. En el capítulo II del libro V, Adán da clase a sus discípulos en un episodio cuyas raíces están en el capítulo II de *Ulises*. En todos los casos, Marechal reproduce la técnica o la situación. Jamás la imaginación.

III EL CAOS PROPIO

Pero si el poeta argentino no tuvo escrúpulos de originalidad en cuanto a la forma de su novela y saqueó impunemente a Joyce, tuvo, en cambio, gran cuidado de no reproducir el mismo universo de aquella obra. Joyce había querido ofrecer un cuadro total del mundo dublinés tal como lo recuperaba la memoria paciente del exilio, y había logrado superar el realismo epidérmico con la visión profunda y estructural de ese cosmos, y con la ejecución magistral de todas las piezas de su rompecabezas. Marechal quiere proponer un enfoque múltiple de Buenos Aires, en el que domina una cosmovisión (la católica ortodoxa) y en la que se liquida —lo más suciamente posible— toda otra actitud vital. Pero no logra ninguna de las dos cosas, ya que su visión es plana, sólo percibe lo pintoresco y jamás logra integrar un significado. Y en cuanto a las inmundicias con que cubre casi todas las páginas de su novela, sólo repiten, con pueril fruición, las más fatigadas del idioma, esas que decoran las letrinas del orbe hispánico (Amado Alonso enseña que para el pueblo español las palabrotas son meras interjecciones). Para desta-

car mejor la casi inmaculada pureza de su protagonista, la potencia de su verbo y la fuerza de su inspiración, rebaja Marechal, sistemáticamente, a todos los seres con los que convive Adán. Y aunque lo hace contemporáneo del movimiento *martínfierrista* —aquél que capitaneó Ricardo Güiraldes— no es para inscribirlo en un momento noble y vigoroso de las letras argentinas, sino para macular su memoria, para atacar en la figura de uno de sus principales representantes (Jorge Luis Borges), a todo el grupo. De nada valen entonces estas hipócritas palabras de la dedicatoria: "A mis camaradas martínfierristas vivos y muertos, cada uno de los cuales bien pudo ser un héroe de esta limpia y entusiasmada historia".

Pero no sólo los intelectuales cumplen esta función de contraste. La ortodoxia del protagonista parece destacarse mejor al ser proyectada por el autor contra la figura, sucia y obscena, del judío. Y aunque el antisemitismo que se desprende de esta novela no es de la estirpe criminal de Adolf Hitler, no parece por ello menos venenoso.

IV INFIERNO CRIOLLO

No sólo Leopoldo Marechal se preocupó de fijar la figura y la circunstancia de Adán Buenosayres. El mismo personaje lo había intentado en sus dos obras inéditas. En *El cuaderno de tapas azules* había querido expresar, junto a imágenes de inconexa evocación infantil, el tamaño y la naturaleza de su amor imposible, y había intentado reproducir (en términos locales) aquella pasión impar que viviera Dante y que está para siempre preservada en *La vita nuova*. Pero Adán carecía de genio poético y la pintura de su pasión muere en las palabras. El *Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia* es, en cambio, mucho más revelador. Ha reseñado allí el joven poeta una incursión por el infierno, inspirada, sin duda en precedentes literarios tan conocidos como la *Divina Comedia* o los *Sueños*, de Quevedo. Todos los personajes y todos los sucesos que poblaron las primeras cuatrocientos setenta páginas de la novela, reaparecen ahora bajo vestidura simbólica, despojados de los atributos accesorios con que arriba enmascaraban su verdadera faz, reducidos a un único perfil. (En la ciudad visible fueron egoístas o concupiscentes o venales; aquí, en Cacodelphia, son metáforas del Egoísmo, de la Concupiscencia, de la Venalidad.) Guiado por el astrólogo Schultze, apócrifo creador de este vasto caos subterráneo, Adán recorre sus círculos o cámaras y asiste con ejemplar constancia —casi diría: complacido— al espectáculo de un mundo en total descomposi-

ción. Sin embargo, la impresión que en el lector puede provocar el espectáculo es de rechazo y asco. Un asco visceral; no profundo y metafísico como la náusea de los existencialistas, sino el asco que suscita lo bajo, lo sucio, lo miserable.

Este infierno criollo, soñado o delirado por Adán, carece de salida. No se equilibra (como en Dante) con otros dos mundos; Purgatorio y Paraíso. No se salva (como en Quevedo) por el mayor genio verbal, por la inteligencia más creadora de la literatura española. Reducido a sí mismo, caricatura de un grosero mundo visible, sólo puede ofrecer, con impávida monotonía, sus llagas, sus inmundicias, la renovada exposición de su miseria moral.

El análisis de este *Viaje* no favorece al escritor Buenosayres. Basta advertir que fue capaz de redactar doscientos cincuenta páginas de odio para reconocer que no era (como quiere Marechal) un alma angélica, un poeta seráfico. Era un mediocre, un reprimido, un orgulloso satánico. (¿Qué auténtico creyente puede atreverse a crear un infierno tan sórdido y asqueante sólo para albergar a sus contemporáneos?) Falso católico, falso poeta, falso hombre, Adán Buenosayres acaba por desnudarse totalmente, no en la versión de azucarada hagiografía de su amigo Leopoldo Marechal, sino en las lamentables, odiosas, páginas de este *Viaje*.

Una última palabra. El lector puede creer que Adán Buenosayres no existió, que es sólo metáfora de Leopoldo Marechal y que toda la novela es autobiografía poética. Lo dicho más arriba queda igualmente en pie. Habría que efectuar apenas una transferencia del personaje al autor.

(1949)

POSDATA DE 1969

Cuando escribí y publiqué este artículo en *Marcha*, 1949, el punto de vista desde el que se enfocaba habitualmente *Adán Buenosayres* era el que había patrocinado el propio Marechal: su libro era una suerte de *Ulysses* en castellano; una obra de reminiscencias clásicas en las que también se podían encontrar ecos de la *Divina Comedia* y de los *Sueños* de Quevedo, para citar sólo algunos conocidos modelos. De ahí que mi artículo empiece con una cita en que Marechal indica la ambición de imitar a Joyce. Aclaro que para mí la imitación es un género literario tan digno como cualquier otro. La *Eneida* es una imitación de Homero tan legítima como la *Phèdre* de Racine es una imitación de la de Eurípides, o la *Ópera de dos centavos* de Brecht una imitación de la

Ópera de los mendigos, de Gay. También las referencias a Dante o a Quevedo eran muy explícitas, y Marechal (poeta eruditesco, si los hay) no sólo no las disimulaba sino que las subrayaba. De modo que mi artículo, en el contexto de 1949, se dedicaba sobre todo a ver qué había hecho Marechal con sus fuentes literarias. Mi opinión era que se trataba de un libro *raté*, un libro ambicioso e informe, un fracaso distinguido. Esa opinión no la he modificado, aunque ahora la he matizado mucho, porque el *Adán Buenosayres* que podemos leer hoy, veinte años después, es un libro muy distinto. Sin embargo, antes de pasar a ese otro libro, a esa otra perspectiva que los años han dado al libro, quisiera comentar un aspecto secundario pero interesante de la fama actual de *Adán Buenosayres*. Hace un par de años, de paso por Buenos Aires, me encontré cenando con un grupo de amigos que figuran entre los grandes promotores de esa novela, y empezaron a tomarme el pelo (muy cariñosamente, aclaro) por lo que ellos consideraban un exceso crítico mío al escribir sobre ella. Tratando de justificar mi opinión, empecé a referirme a pasajes concretos del libro, pasajes que me parecen muy malos, y descubrí entonces que con excepción de uno, ninguno de los defensores había leído todo el libro, e incluso más: no sólo no lo habían leído entero sino que estaban de acuerdo en que no había que leerlo entero ya que había episodios muy malos. Ahora bien, al margen de toda teoría estructuralista, yo siempre he pensado que un libro tiene que sostenerse entero para ser válido como tal por notables que sean algunos pasajes, y ése era precisamente el punto de vista expresado en mi artículo. Por eso, cuando un par de días después de aquella cena, uno de esos lectores fervorosos y parciales de *Adán Buenosayres* me presentó a Marechal en una reunión literaria, me di el gusto de decirle que creía ser de los pocos lectores que habían leído *toda* la novela. Frase que Marechal recibió con su acostumbrado sentido del humor. Pero esto es secundario ahora y paso a explicar el otro aspecto del problema que ha suscitado el benemérito artículo. Cuando lo escribí, el contexto político del Río de la Plata era muy distinto del de hoy. Mi artículo salió en *Marcha*, un semanario de orientación izquierdista muy definida, y en ese momento Marechal era funcionario del régimen peronista. Mucha gente creyó entonces que yo atacaba a Marechal por ser él peronista y yo pertenecer a un grupo antiperonista. Lo cual es totalmente falso. A mí el libro me parecía *raté* como libro y el que Marechal fuera funcionario de Perón no lo hacía ni mejor ni peor escritor a mi juicio. Ahora que ese problema está superado y que Marechal ha publicado una segunda novela resulta muy fácil ver los errores de la primera, así como los errores de los que la criticaron entonces. Por eso, hoy no escribiría sobre *Adán Buenosayres* como lo hice en 1949. No

porque haya cambiado la situación política sino porque ahora sé más sobre Marechal como creador y puedo ver su primera novela con otra perspectiva que no tenía antes. Ahora lo veo en un contexto mucho más amplio, e incluso entiendo mejor por qué ciertas cosas que a mí me parecieron muy malas en *Adán Buenosayres* no tienen mayor importancia dentro del conjunto del libro (toda esa fría parodia dantesco-quevedesco-joyceana) y en cambio sí tienen importancia otras cosas sobre las que yo pasé sin fijarme mucho, o nada. El que sí vio los valores perdurables de *Adán Buenosayres* fue Julio Cortázar en una reseña que publicó en la revista argentina *Realidad*, allá por 1948. Indicaba Cortázar ciertos aspectos del libro que son más importantes (y visibles) para un argentino. De ahí surge la interpretación, hecha sobre todo por críticos jóvenes, de *Adán Buenosayres* como fundadora de una mitología bonaerense y hasta de un lenguaje o escritura porteña.

Mientras leía *El banquete de Severo Arcángel* (1966), pensaba que había que hacer un trabajo crítico detallado que mostrase cómo se va inventando un Buenos Aires, una cierta visión de Buenos Aires y de su gente y de su lenguaje, a través de la narrativa argentina de estos últimos cuarenta años. Habría que empezar por Roberto Arlt, que es estricto contemporáneo de Borges aunque mucho menos conocido. En *Los siete locos* y a *Los lanzallamas*, Arlt echa las bases de esa visión realista, grotesca y alucinada a la vez de un Buenos Aires de inmigrantes y tahures, de hampa y poesía, que Marechal amplifica en *Adán Buenosayres* y en *El banquete*. Esta última novela parece en muchos aspectos una pasada en limpio, con letra clara y sentido poético del lenguaje, de la escritura atroz y casi analfabeta de Arlt. Pero es en este gran escritor inmaduro donde empieza la mitología de cierto Buenos Aires: allí está la visión desesperada, el lunfardo y el resentimiento del inmigrante porteño que recoge Marechal. Para mí es indudable que Arlt está en el origen de la visión de Marechal. Pero entre Arlt y Marechal hay por lo menos otros dos escritores que ayudan a ver mejor la transformación que aporta *Adán Buenosayres*. Me refiero a ese escritor compuesto que he bautizado Biorges (suma de Borges y Bioy Casares), y a Juan Carlos Onetti. En los cuentos de Biorges atribuidos a don Isidro Parodi o a su creador Bustos Domecq y sus varios discípulos, ya se encuentra la exploración burlesca del lenguaje popular porteño, ese lunfardo que habrá de trabajar Marechal. Y en Onetti aparece una visión del resentimiento porteño que si bien deriva de Arlt tiene una calidad literaria que falta en Arlt. En resumen: ahora para llegar a *Adán Buenosayres* yo no partiría de Dante, Quevedo o Joyce, como hice en 1949, sino que partiría de Arlt, Biorges y Onetti. El libro me parece actualmente una contribución importante a una tradición de la novela

rioplatense que tiene a esos tres escritores como antepasados y que se prolonga más allá de sí mismo en otros escritores. Porque si las fuentes de *Adán Buenosayres* están en Arlt y Co., el libro a su vez genera otros, o impulsa a otros. Es indudable que en el Sábato de *Sobre héroes y tumbas* como en el Cortázar de *Los premios* y *Rayuela* se encuentra la huella de Marechal. Con la perspectiva de hoy, en vez de intentar demoler la novela infernal que aparece en la superficie de *Adán Buenosayres* (novela que se demuele sola, ya que ni sus devotos admiradores la defienden), yo me ocuparía de mostrar esa tradición que viene de Arlt, Borges y Onetti, toma impulso en *Adán Buenosayres*, y va a parar a dos obras tan disímiles como *Sobre héroes y tumbas* y *Rayuela*. Es claro que al hacer este esquema no olvido que hay muchos otros escritores que habría que mencionar también en esta misma línea: escritores menores que aportan segmentos complementarios de esta realidad compleja. Pero ahora no es ocasión de agotar el tema sino de mostrar sus grandes líneas. En síntesis: hoy haría un trabajo distinto no porque haya cambiado mi juicio sobre lo que dije en 1949 sino porque lo he ampliado. Me parece que entonces yo veía sólo un ala del enorme edificio que es *Adán Buenosayres*, el ala tomista, clasicista, paródico-joyceana; ahora me parece ver el edificio entero.

REPASO DE JOSÉ LINS DO REGO

I

EN UNOS veinte años (entre 1932 y 1953), José Lins do Rego publicó once novelas que bastaron para consolidar una reputación literaria de probada solidez. Una primera ojeada a su producción permite agruparla en dos partes desiguales: por un lado, las novelas que integran el ciclo de la caña de azúcar: *Menino de Engenho*, *Doidinho*, *Bangüê*, *O Moleque Ricardo*, *Usina*; del otro, las que no pertenecen a este ciclo, aunque en muchos casos (como *Fogo Morto*) se vinculan a él por el tema y el ambiente. También es posible una segunda partición: de un lado, quedarían las novelas regionales; del otro, sola, *Eurídice*, que se ambienta en una gran ciudad, Río de Janeiro. (Es claro que no se debe olvidar el precedente parcial de *O Moleque Ricardo*, algunos de cuyos capítulos transcurren en Recife.)

Esta doble clasificación externa permite acercarse a la producción de Lins do Rego en su estructura y en su temática. Considérese, ante todo, desde este último punto de vista el ciclo de la caña de azúcar. Sus cinco novelas se apoyan en una realidad económica, social y cultural que el autor conoce directamente: el Nordeste, con sus ingenios azucareros, su tradición patriarcal y esclavista que se objetiva en la doble imagen, *Casa-Grande e Senzala*: con la esclavitud de la raza negra, abolida en el papel, pero no en la sangre; con la poderosa sensualidad que el clima exacerba, con la fe mezclada a la superstición más burda; con el culto al bandido —el *cangaceiro*— que los cantores populares exaltan ante la complacencia de los oprimidos; con su irredimible decadencia. Ese mundo del Nordeste brasileño —que presenta tantos puntos de contacto con el que pintan los escritores sureños norteamericanos (William Faulkner, por ejemplo)— ha generado una rama novelística de las más poderosas de la ficción contemporánea. Allí surge este ciclo de la caña de azúcar, al que lleva Lins do Rego el mismo material humano, com-

De *Narradores de esta América*, vol. I, 2ª ed., Buenos Aires: Alfa, 1976, pp. 316-334.

plejo y mezclado, la misma situación sociológica, que su amigo Gilberto Freyre estudia con penetración en tantas obras ilustres.

Lins do Rego no ha pretendido hacer únicamente obra de sociólogo; no ha buscado el *documento*. Las novelas de su ciclo rescatan su propio tiempo perdido; constituyen un buceo en la infancia del novelista. Como Carlos de Melo, el autor fue también un *Menino de Engenho*. Como él, vivió los días irresponsables de la niñez, las historias de las viejas negras; el contacto ardiente de las jóvenes; se empapó de mundo y naturaleza. Así, por lo menos, lo presenta Olivio Montenegro en un ensayo.

José Lins do Rego nasceu e criou-se em engenho. A sua família era das mais ricas em terras na Paraíba. Ele conta em *Doidinho* que o seu avô, o velho José Paulino, possuía nove engenhos, e é verdade, engenhos que abarcavam zonas fertilíssimas, de grandes varzeas que se estendian a perder de vista pelo vale do Paraíba. O seu primeiro contacto na vida foi pois com uma natureza extraordinariamente rica, e os homens que éle conheceu no meio dessa natureza foram homens simples, a gente quase patriarcal de sua família, e a gente inteiramente rústica dos seus campos. Sobre este mundo de vida um pouco primaria é que logo se abrem os seus olhos gulosos de menino.¹

Su primera novela (escrita a los treinta años, al comienzo de su madurez) adopta la forma autobiográfica del *relato*, y todo el ciclo de la caña de azúcar transparenta la anotación directa. Sin embargo, Lins do Rego no se limitó a traspasar sus experiencias personales al papel. Hizo algo mejor: reinventó el mundo abolido del ingenio nordestino y mezcló sus propias vivencias con la de sus personajes. Hizo obra de novelista-sociólogo, no de memorialista. De aquí, que, a la postre, pueda resultar vana empresa la de buscar en las páginas, henchidas de vida, de sus novelas, el rasgo autobiográfico, la confesión, por más que todo lector (según apuntaba tan bien Sainte-Beuve) quiere saber dónde termina el mármol y dónde comienza la carne viva. Esa recreación, esa capacidad empática de proyectarse, *fuera de sí*, sobre los seres de su ficción, puede ejemplarizarse con el *moleque Ricardo*, el negrito compañero de juegos de Carlos de Melo, y cuyo humilde destino sigue también con amor Lins do Rego.

Por haber sabido recrear una sociedad, las novelas de Lins do Rego fueron juzgadas como *documento*. Y como tal seguirán valiendo, aunque siempre sea necesario subrayar que allí no se agota su contenido, ya que su autor es, ante todo y sobre todo, un narrador. El arte de contar —con la fluencia y la felicidad que supone— está entero en sus páginas. Sus primeras novelas —estas del ciclo de la caña de azúcar— proliferan en personajes, en vida intensa, dada con toda fuerza, derrochada. Y

esa recreación hormigueante, es sólo posible porque Lins do Rego posee una impar capacidad de observar, doblada por otra de descripción inagotable. Lins do Rego parece haberlo visto todo y su memoria haber registrado, sin descanso, todo lo visto. De aquí que la crítica insista en apuntar su condición de *instintivo*, de creador espontáneo. Luego se verá qué grado de exactitud encierran ambos calificativos.

II

Cerrado en 1936 el *ciclo de la caña de azúcar*, Lins do Rego intentó otros ambientes y otras modalidades del tema regional. Concentró la acción en escasos personajes (como en *Riacho Doce*) o la prolongó como en *Pedra Bonita*, sobre dos pequeñas localidades, ligadas por el crimen y el fanatismo.

Con la excepción de *Água-Mãe* (que transcurre en el estado de Rio), y de *Eurídice* (ésta, en Río mismo), no se apartó del Nordeste, pero buscó nuevos paisajes: una perdida estación del *Great Western*, o el mar o el *sertão*. Al mismo tiempo, su arte de narrador se depuró. Frente a las novelas del *ciclo de la caña de azúcar* —que abusan del desarrollo lineal— ensayó estructuras más complejas; ahondó en la psicología de los personajes; ordenó la espontaneidad algo caótica de su sintaxis. Pero no disminuyó su poder creador, ese ímpetu elemental de contador de historias que se revela, insuperable, en *Pedra Bonita*, en *Fogo Morto* y en *Cangaceiros*.

Estas tres novelas de su madurez de creador no integran un ciclo, como se ha dicho con apresuramiento. La acción de *Pedra Bonita* se continúa en *Cangaceiros*. Pero *Fogo Morto* tiene otra óptica y otros personajes. Eso basta para aislarla. De las tres, es la más rica en creación de seres, pero su estructura resulta errática. *Pedra Bonita*, en cambio, muestra el novelista en el colmo de su arte. Merece, por eso mismo, un análisis más detenido.

En ella ataca Lins do Rego un tema de auténtica raíz épica desde un ángulo familiar. Contará la trágica historia a través de las reacciones que produce en Antônio Bento, un adolescente problemático, pariente de los de sus otras novelas. (Este procedimiento ya había sido intentado en *Menino de Engenho*, en *Doidinho*, en *O Moleque Ricardo*; volverá a ser usado en *Eurídice*, en *Cangaceiros*.)

El mundo que recorre Lins do Rego es, esta vez, el *sertão*, el mismo que con tanta profusión verbal describió para siempre Euclides da Cunha. En dos partes se divide la novela: la primera cuenta la vida de Bento en Assú, donde oficia de criado y monaguillo del padre Amâncio, varón irreprochable, que linda con la santidad. El odio que todo el pue-

blo siente por la vecina localidad de Pedra Bonita se proyecta sobre el niño, que allí nació y allí tiene su familia. Una vieja historia de masacre y delirio, que no llega a contarse, hechiza sus noches. Atormentado por el odio, Bento busca un resquicio de la verdad. Paralelamente se desarrollan otras acciones; en una de ellas, el casto adolescente es objeto de la concupiscencia de doña Fausta.

La segunda parte traslada la acción a Pedra Bonita, para retornar luego a Assú. Se conoce entonces el horrible secreto: un fanático había trastornado al pueblo de la Pedra fingiéndose (quizá creyendo ser) Hijo de Dios; exigía sacrificio de niños, fecundaba a las vírgenes, excitaba el natural histerismo del pueblo, torturado por la miseria y la sequía. Su obra se liquidó con una matanza, cuya responsabilidad recae, según la tradición, en un ascendiente de Bento. Esta historia que la transmisión oral enriqueció de sombras y vinculó caricaturescamente a la Pasión, ha de repetirse fatalmente en el curso de la novela, arrastrando en su trama a los padres y a los hermanos de Bento, al mismo adolescente. Y será él quien intente redimir la culpa de su antepasado —que pesa sobre su raza como la maldición de Judas— yendo a advertir a los fanáticos que un cuerpo del Ejército se acerca para destruirlos. Con la decisión de Bento se cierra esta sombría novela, que prolonga sus ecos en *Cangaceiros*.

Aunque su acción tiene un poderoso atractivo —que el resumen apenas permite adivinar— no reside allí la fuerza mayor de esta obra. Reside, creo, en la vida interior de sus personajes. Cada uno de ellos —y son muchos— vive con auténtica verdad su parte de tragedia. Culpables o inocentes, fanáticos o lúcidos, responsables o locos, se entregan íntegros a su pasión o a su causa; todos viven en plenitud. Lins do Rego los desnuda con entera objetividad. Se cuida de entremeterse, de cortarles el aliento. Por eso, puede comunicar al lector toda la fuerza de los gritos de doña Fausta, corroída por su soltería; la debilidad del padre Amâncio al enfrentarse a la histeria colectiva; la alucinada prédica de Sebastião, el *santo*; la llamada de la *mãe d'água*, que escucha Domicio, insomne y temblando en la noche. No sólo vive Antônio Bento; no sólo consigue apresar Lins do Rego su alma enteriza y profunda, su castidad codiciada, su deleite (sin rastros de sensualidad) cuando las campanadas de la iglesia, promovidas por su brazo, se derraman sobre el pueblo dormido. Aquí viven hasta los más fugaces o anodinos personajes.

Estas figuras se recortan contra un paisaje árido y duro en su sequía, avasallador en la tormenta; y contra las pasiones que las devoran: la superstición, el fanatismo y el crimen; la violencia en que se sumergen, frenéticos, *cangaceiros* y soldados. En el aire de esta trágica historia quedan suspendidas la sangre y el furor.

El lector de esta novela puede preguntarse de dónde sacó tanta oscura fuerza el novelista. En un ensayo de *Poesía e vida* lo ha señalado el mismo Lins do Rego. Dice allí, refiriendo una entrevista a la que fue sometido:

O jornalista procurou falar de minhas influências estrangeiras, dos mestres que me haviam nutrido a minha formação cultural —eu lhe falei dos cegos cantadores de feira da Paraíba e Pernambuco. Os cegos cantadores amados e ouvidos pelo povo, porque tinham o que dizer, tinham o que contar. Dizia-lhe, então, quando imagino os meus romances, tomo sempre como roteiro e modo de orientação, o dizer as coisas como elas me surgem na memória com o jeito e as maneiras simples dos cegos poetas. Por conseguinte, o romance brasileiro não terá em absoluto que ir procurar os Charles Morgan ou os Joyce para ter existência real. Os cegos de feira lhes servirão muito mais como a Rabelais serviram os menestres vagabundos da França.²

III

La crítica ha señalado ya, en repetidas oportunidades, algunas notas características del arte narrativo de Lins do Rego. Esas notas pueden considerarse (y también en el buen sentido) lugares comunes del crítico literario. Una de ellas ha sido apuntada por Olívio Montenegro con estas palabras:

E contudo não se pode dizer que seja um grande escritor no sentido estético ou filosófico da palavra, José Lins do Rego: é mais uma natureza. O escritor é o homem para quem o estilo, escolhe, analisa, faz e refaz a idéia dentro de si: ele subordina a vida e idéia, ele luta para vencer a Natureza. Em José Lins do Rego, a literatura é mais obra de instinto do que reflexão. “O talento é uma longa paciência” não passa de uma frase sem sentido para o autor de *Menino de Engenho*. Não há paciência, estudo, reflexão nos elementos; há subitaneidades e força, improvisação e surpresa. José Lins do Rego escreve dois romances no mesmo ano, e a força vital que tem um vai se encontrar no outro, os mesmos transbordamentos de saúde, a mesma excitação febril.³

Aunque este juicio contenga alguna verdad *provisoria*, es indudable que Montenegro exagera. (Y no sólo por el hecho de que únicamente en 1939 publicó Lins do Rego *dos* novelas.) Digo *provisoria* porque una lectura más atenta demuestra que lo instintivo en él es la actitud de contar, la despierta e insatisfecha curiosidad por la vida, la vitalidad. Pero nunca el arte mismo. No debe olvidarse que la primera novela es de sus treinta años y que un examen de su obra muestra el esfuerzo por lograr estructuras novelísticas cada vez más complejas.

por profundizar la visión psicológica y social, por madurar el instrumento expresivo. Lo que hay, indiscutiblemente, en Lins do Rego, es la fluidez natural y la fruición del cuentista nato. Esto no significa que falte la intencionalidad y la premeditación, que él se complace en presentar bajo los caracteres de la espontaneidad. A tal punto que no vacila en sostener, como crítico, una posición cuyo primitivismo ya ha sido denunciado. Véanse estas declaraciones de *Poesía e vida*:

Mais uma vez ponho, como base e núcleo de todas as minhas cogitações de ordem estética e de ordem moral as substâncias que se concentram na vida de todos os dias. Nada me arreda de ligar a arte á realidade e de arrancar das entranhas da terra a seiva de meus romances ou de minhas idéias. Gosto que me chamen de telúrico e muito me alegra que descubram em todas as minhas atividades literárias forças que dizem de puro instinto.⁴

Reflexión similar puede hacerse respecto de su imaginación, tan alabada. Es indiscutible. Sin embargo, parece atada duramente al realismo, como si Lins do Rego quisiera prevenir todo desvarío por la observación minuciosa de la realidad. (Lo que no significa que la magia o la superstición no encuentren sitio en su obra, como lo encuentran en la vida. Recuérdese al *pão* Lucas de *O Moleque Ricardo*, la *mãe d'água* de *Pedra Bonita*, las fábulas del *sertão* en *Cangaceiros*.) Pero Lins do Rego ha descubierto que la realidad suele ser más fantástica que el mundo concebido por la imaginación. Un ejemplo puede encontrarse en el padre de Antônio Bento, incapaz de comunicarse con su mujer y sus hijos, insensible, vertiendo toda su ternura inútil en un viejo chivo, al que acaricia y alimenta como si fuese una criatura.

En cuanto al poder descriptivo que, unánime, le reconoce la crítica, es, también, poderoso, sin que nunca aparezca ajeno al asunto. No hay en sus novelas nada de la descripción externa que linda (o cae) en el inventario. (El siglo XIX escapó apenas, en la obra de sus mejores, a esta siniestra tentación.) En realidad, más que fuerza descriptiva lo que posee Lins do Rego es un mágico poder de observación que se derrama en sus páginas con minuciosa, morosa, delectación.

IV

¿Es posible una caracterización sumaria del arte de Lins do Rego? Uno de sus mejores críticos ha resumido así su impacto:

Os escritos de linguagem mais saborosa, colorida e nacional que nunca tivemos; o mais possante contador, o documentador mais profundo

e essencial da civilização e da psique nordestina; o mais fecundo inventor de casos e de almas.⁵

No quiero insistir en dos aspectos que Mário de Andrade recoge y que he indicado antes (su cualidad de cuentista nato, la condición documental insuperable de su obra), pero quiero subrayar, en cambio, lo de *inventor de casos y de almas*. Porque muchos que han creído en su arte, han llegado a pensar que sólo era un admirable cronista, un puntual historiador. Y Lins do Rego es, sobre todo, un fabulador novelesco. Y como señala el mismo Andrade, *inventor de casos y de almas*. Voy a reproducir unas palabras del mismo, complementarias de las citadas:

Outro analista de absoluta primeira ordem é Lins do Rego. Lins do Rego é um mundo, pra mim a maior personalidade de romancista que já tivemos. Tem ação, tem documentação social, tem sabor regionalista. Mas, a meu ver, uma das suas qualidades mais fortes é a descrição de almas. Se buscamos um dos seus romances mais de ação, mais repletos de anedotas e documentação regional como o esplêndido *Pedra Bonita* ainda o analista vivaz aparece com grande clareza. Toda aquela série de indivíduos típicos das nossas cidades paradas do interior já foram descritos por contistas e romancistas nossos, mas sem que se detivesse em cada personagem com o mesmo carinho com que se estendeu na magistral análise de sacristão: Lins do Rego soube caracterizar a cada um com humanidade intensa.⁶

(De la lengua sabrosa, a la que también se refiere, no hace falta hablar. Baste que la señalen sus compatriotas y que él mismo, en alguna defensa del arte popular, haya subrayado esta intención de su arte.)

Es claro que la crítica no ha dejado de apuntar —a veces con miope insistencia— los defectos de Lins do Rego. Uno de los más denunciados (aunque sea parcial y no afecte la validez final de su obra) es el infantilismo gramatical, bastante pronunciado en los primeros libros. Es necesario, sin embargo, ahorrarse alguna confusión. El lenguaje de Lins do Rego es, muchas veces, deliberadamente torpe. Se ajusta no sólo al habla del personaje que piensa, sino a la sintaxis y a la propia capacidad lógica de éste. Hay, en tales casos, una intención afectiva que el crítico no puede ignorar. Véase, a título de ejemplo significativo, la reacción del *moleque* Ricardo (el repartidor de pan), al conocer la muerte desdichada de su novia:

Aí já Ricardo não ouvia mais nada. Saiu como a balaeiro parando aqui e acolá, sem saber, ao léu, de corpo mandado. A cabeça não tinha nada dentro, as pernas bambas. O que ele fazia, não sabia. Os paes iam ficando pelas casas. Começava a chover e guarda chuva debaixo do

braço. A maxambomba passava roncando por ele, e os outros paozeiros de corneta na boca acordavam a freguezia. Ricardo era un homem morto naquela hora. A dor ainda não se comunicara au que ele tinha de vivo. O coração do negro permanecia com o seu batecum, mais batia dentro de uma caixa como qualquer outra. Ricardo perdera a sensibilidade com o choque. Só a foi recuperando quando chegou no fim de João de Barros. Aí o corpo recobrou a humanidade, os nervos entraram em função. E ele lembrou a Guiomar e o que seu Lucas lhe dissera. Há mais de hora que estava fóra de si, como louco. Há mais de hora que o mundo girava sem ele saber que era gente. Pensou logo em voltar para casa. Queria chorar, fazer qualquer coisa que fósse. Em casa foi para o quarto de portas fechadas e as lágrimas aliviaram o peso de seu abraço. Na padaria batiam massa. Aquele barulho vinha para ele como um toque do mundo. Havia gente viva no mundo. Guiomar morta. Tudo morrera para Ricardo. Chorou muito. Queria chorar alto como nos tempos de menino, chorar alto até que a mãe Avelina chegara para acalantar. Chorava mesmo alto de mais para que a mãe viesse para ele e o botasse no colo.⁷

Hay otro rasgo que merece consideración aparte: la repetición, el *ritornelo*, en la narración. Puede encontrarse en cualquier página; en esta, por ejemplo:

Era assim a casa grande de Araticum. Devia ser assim há cem anos atrás. Não seria o velho Bentão que a viesse modificar, dar-lhe formas novas. Quem o visse pela primeira vez, diria o homem que ele era. Alto e magro, de barba rala, deixada ao tempo, de olhar duro de gavião, e calado, furiosamente calado como se o uso de palavra o constrangesse. Os vizinhos não gostavam de tratar com o velho. Desde moço que parecia um velho, um doente. Nem nas trovoadas de janeiro a sua mulher e os filhos viam o chefe da família mudar de humor. O mesmo de sempre, nas secas, nas trovoadas, na miséria, na meia fartura. Um homem duro demais.⁸

Al mecanizarse, este procedimiento puede resultar intolerable (es lo que les ha ocurrido a algunos imitadores infortunados) pero en Lins do Rego obedece a una necesidad interior, muy fuerte. Sus obras están henchidas de personajes, de hechos, de conflictos. Para no obligar al lector a llevar en la memoria (o en algún azaroso fichero) el índice, Lins do Rego da las notas básicas de cada personaje (obsesiones, complejos, limitaciones, deseos, temores) en forma cíclica, con regular insistencia; de allí surgen una presencia y una tensión. Cada personaje se nos enfrenta con sus peculiaridades siempre actualizadas, hechizado y sin remedio. Algún crítico ha intentado demostrar que este procedimiento obedece al deseo de obtener una composición musical, contrapuntística. Quizás sea esa también la intención de Lins do Rego. Aun-

que lo indiscutible es que para él, cada personaje llega con su carga de vida y muerte a costas y soporta, con horrible intensidad, esa carga. La motivación psicológica, antes que la estética, me parece (con respecto a Lins do Rego) siempre más certera.

También se ha señalado una semejanza en el procedimiento de caracterización de los personajes en Dickens y en Lins do Rego. Ya se sabe (y Orwell lo puso tan nítidamente en evidencia) que Dickens lograba la máxima apariencia de vida al concentrar todo un personaje en un rasgo, de suma eficiencia plástica, que a primera vista podría resultar solamente caricaturesco o excéntrico y que, sin embargo, era sumamente revelador, ejemplarizante. Quizá el caso más memorable sea el del viscoso Uriah Heep, en *David Copperfield*, frotándose incesantemente las manos con su pegajosa humildad. Lins do Rego realiza un proceso semejante; aunque de rasgos menos acusados ya que su visión no es únicamente caricaturesca. Cada personaje de sus ficciones posee un repertorio limitado e intenso, sus propios *leit motiv*. Y esa técnica de la repetición envolvente, agotadora, contribuye a fijar, sin escapatoria posible, su definitiva imagen. El capitán Custodio, de *Cangaceiros* —que no supo vengar la muerte de un hijo— es tal vez un ejemplo notable.

Estas reflexiones algo casuales, soslayan un problema de la mayor importancia: la composición de las novelas de Lins do Rego. En muchas páginas teóricas, el autor ha manifestado cierto superfluo desprecio por la composición narrativa. Sin embargo, cualquier lector de *Pedra Bonita* o de *Fogo Morto* o de *Eurídice*, advierte enseguida que el problema no le ha sido indiferente. Y aunque no se ven en sus libros estructuras rígidas o excesivamente complejas —las de un Joyce o un Faulkner, por ejemplo— Lins do Rego logra organizar con economía y fuerza su vasto mundo novelesco.

V

¿Hay, acaso, una nota central que vincule y organice estos caracteres? Creo que puede señalarse una: la *objetividad* de este arte, ya apuntada por Lia Corrêa Dutra. Lins do Rego sabe dar su testimonio social, sabe hacer vivir sus criaturas y ese mundo del *sertão* o del *engenho*; sabe ser justo con el fanatismo y con la simplicidad del alma religiosa, con el esclavo explotado y con el decadente señor. Y eso porque no toma partido. Es decir, porque no condesciende al panfleto, al proselitismo barato como el que vulgariza tantas páginas de un Jorge Amado, por ejemplo. Su visión puede ser clara y nítida, aunque se deslice (como en *O Moleque Ricardo*, o en *Pedra Bonita*) a través de un mundo de pasiones e intereses encontrados. El mejor ejemplo podría ha-

llarse en la pintura de las luchas sociales en la primera de las novelas mencionadas. La historia del tímido y buen negrito se proyecta sobre el pueblo de Recife convulsionado por la huelga, preparada por demagogos como el doctor Pestana y que ha de liquidarse trágicamente con la muerte de muchos y el destierro de otros. En todo momento, la narración transparente el deseo de veracidad; Lins do Rego quiere dar a cada hombre, por vil que parezca, la oportunidad de manifestarse en su verdad (y en su miseria, también).

Esta objetividad tiene, sin duda, sus riesgos. Y, según se ha señalado con acierto, hay cierta gratuidad en lo que escribe Lins do Rego. De aquí que sea posible preguntarse con algún crítico —y responder—:

Mas porque não fica em mim a ressonância permanente de significação vital, deixada por um Morgan, por Malraux? E mesmo por um Huxley ou por um Silone, no entanto muito inferiores a Lins do Rego como imaginação e força criadora?... Eu creio que isto deriva sempre da gratuidade total, da disponibilidade filosófica, sociológica, política e mesmo de concepção estética, do grande romancista brasileiro.⁹

No parece éste, sin embargo, el único enfoque posible del problema. Lins do Rego es objetivo, no por carecer de posición sino porque su posición está por encima de las posiciones parciales de cada hombre. El que abre un libro suyo descubre que su autor está por el hombre: porque quiere ser leal y sincero con todos, y quiere hacer vivir a todos. Para eso necesita mostrar el lado de sombra.

(Todo esto sea dicho en el sobreentendido de que al estar por el hombre, Lins do Rego está contra todos los que intentan su esclavitud, cualquiera que sea su matiz político, y esto lo sabían bien los fascistas brasileños, esos *integralistas* que se vieron retratados en el doctor Pestana y quemaron sus libros en la plaza pública.)

Queda todavía una nota más: la tragedia. Lins do Rego, se ha dicho muchas veces, es un escritor triste. Y su amigo, el crítico Otto María Carpeaux, ha desarrollado la plástica contradicción que se establece entre su figura exuberante y afirmativa y la tristeza ingobernable de sus ficciones. ("Na tremenda saúde física de José Lins do Rego há consciência desesperada de todas as doenças possíveis e da morte certa.")¹⁰ No puedo decir si este retrato es exacto. Quiero creer que lo sea, pero no descubro la contradicción. No es necesario invocar el ejemplo ilustre de Sófocles, de trato tan suave, de apostura física tan vital. Basta leer las novelas de Lins do Rego: son tristes, sí, pero no deprimentes. El destino de sus hombres puede ser desdichado (casi siempre lo es); su vida puede consumirse y destrozarse; la decadencia ser irreparable; la tragedia llegar a su culminación. Pero sabemos (sentimos) que

no es un espectador pesimista el que contempla y recrea el cuadro, Lins do Rego ama a sus hombres; no vive torturado por ellos, despreciándolos, odiándolos, como sucede a otros desdichados creadores (Flaubert o Sartre, por ejemplo). Lins do Rego los ama y los describe en su locura, en su crimen, con acento de tragedia, y con el mismo amor —la misma ardida verdad— con que Sófocles ciega a Edipo; con el amor que se transparenta hasta cuando habla de sus criaturas en sus crónicas: “...personagens me dominaram, mulheres e homens em sofreguidão queriam-me dar tudo que tinham, alma e corpo, dores e alegrias”.

Por eso en su obra se da siempre la tragedia, no el melodrama. Vale decir: la verdad desgarrada, destrozando, pero no la complacencia blanda o viciosa en el desastre, el golpe de efecto que llena de sangre las páginas sin conmover el alma.

VI

Deliberadamente excluí a *Eurídice* de este somero repaso de la obra de Lins do Rego. *Eurídice* queda aparte. No sólo porque transcurre en escenario nuevo para el autor (Río de Janeiro) sino porque en ella Lins do Rego intenta una novela de proyecciones psicoanalíticas. En cierto sentido, parece como si estuviera cansado de que siempre se le alaben las mismas virtudes (vale decir, las mismas elogiabiles limitaciones) y haya querido demostrar que podía salir de lo regional, del documento sociológico, de las psicologías humildes. Y (también) que era capaz de componer por capítulos breves, con la menor cantidad posible de repeticiones, una *novela de la ciudad*, una novela psicológica, una novela freudiana.

La verdad es que, muchas veces, más que una innovación, hay en *Eurídice* una transposición. Es cierto que sucede en Río, pero el ambiente sigue siendo rural, ya que la familia del protagonista es *mineira*, que éste hace sus estudios primarios en Minas, y que, cuando regresa, adolescente, a Río, va a vivir a una pensión de la Rúa Catete, llevando la vida de un estudiante del interior, con desconocimiento casi absoluto de la gran ciudad. En la novela, está Río y no está. Pasa algo semejante al Recife de *O Moleque Ricardo*. También Ricardo iba a la ciudad pero seguía pegado, emocionalmente, al *engenho* y al vivir en los suburbios, parecía prolongar una existencia pueblerina. Y hasta diría más: en *O Moleque Ricardo*, con sus escenas de la huelga y del carnaval, Lins do Rego alcanzaba a pintar mejor el mundo caótico y tenso de la ciudad. En *Eurídice*, en cambio, la narración se refugia en la descripción sumamente amena de la casa de pensión o en el conflicto sombrío del protagonista y soslaya el verdadero mundo urbano.

Con estas reflexiones no pretendo desconocer la diferencia que existe entre *Eurídice* y las otras novelas de Lins do Rego; indico apenas que más vale buscarlas en la entraña misma de la obra. Aquí el acento está puesto en una psicología torturada. El protagonista, hijo de viejos, mal criado por una hermana mucho mayor, sufre, a los diez años, un traumatismo psíquico al querer evitar la boda de ésta. Al no conseguirlo, Julio (así se llama) desea que ella muera de parto. La realidad (el autor) se pliega a su deseo para atormentarlo con la culpa. El incesto es la pasión que marca su alma, que lo deforma y que —al llegar a la adolescencia— le impedirá amar como todos, unirse carnalmente a una mujer, y que, convenientemente retocada por las circunstancias lo arrastrará al crimen.

La trama de la novela es sencilla, pero el alma que presenta es sumamente compleja. Aunque esté contada por el protagonista, no hay demasiada claridad. Podemos saber qué piensa ahora, después de transcurridos algunos años, pero no podemos estar seguros de por qué cometió el crimen. Menos aún, podemos estar seguros de quién posee la verdad: el protagonista o los otros. En determinado pasaje, esto resulta evidente hasta para él mismo. Podría tentarse esta conclusión: cada uno tiene su verdad. De aquí que, a la complejidad natural de los personajes de Lins do Rego —complejidad que duplica la de la misma vida— se sume en este caso, por la unilateralidad del enfoque, una permanente ambigüedad. Nunca podrá saberse, por ejemplo, si Isidora (la hermana) odiaba a su marido; si el estudiante Faria, el iniciador de *Eurídice*, y que morirá como *integralista*, era un canalla; la misma *Eurídice*, que parece sólo una mujer sensual e insensible, escapa a una visión definitiva. Esta imprecisión psicológica no puede computarse como defecto. Lins do Rego no quiere —no puede— mentir, y sabe que cada hombre es un punto de vista mientras que la realidad es plural. La forma de relato que asume la novela fomenta, naturalmente, esa unilateralidad que es su principal defecto.

VII

¿En qué sentido los problemas que plantea (y resuelve) la obra de Lins do Rego son problemas de la novela brasileña? Creo haberlo insinuado ya. Pero convendrá un último repaso.

Ante todo, el problema del regionalismo. La novela brasileña no puede no ser regional, ya que el Brasil en su materia, en su carne natural, no es una unidad, sino una pluralidad de regiones, cada una con sus peculiaridades, con sus limitaciones y sus encantos, con su folklore y su tragedia, con su incanjeable felicidad. Esto no significa que el es-

critor deba encerrarse en su región, manteniéndose incomunicado. El propio Lins do Rego lo explicitó nítidamente en una página sobre Gilberto Freyre que vale la pena releer:

O regionalismo de Gilberto Freyre tem a força poética de Afonso Arinos e a capacidade de penetração de Euclides da Cunha. Ele não quer sentir somente, quer aprofundar-se. É cultural, no sentido sociológico. E por conseguinte é mais humano. Ele não fica o saudoso, o poeta que se contenta com os temas poéticos, tomados pela superfície; ele quer valorizar, conhecer, medir, sugerir. O Brasil é o seu tema, ou melhor, a vida de seu corpo de idéias. Pernambuco entra na formação de seus livros como sangue e carne. Não é Pernambuco de instituto histórico; é uma região que palpita, que freme de vitalidade, nos seus rios, nas suas ruas, nos partidos de cana, nas suas populações de desnutridos, nos seus arrancos de coragem, nos seus instintos de franqueza.

A terra natal para Gilberto Freyre não é o mar de rosas, o paraíso dos apaixonados sem controle; é a terra com as suas grandezas e as suas deficiências. É coisa humana. Para que ele fosse o grande escritor que é, bastava que se desee a recordar. Mais seria um grande escritor como Afonso Arinos, sem humanidade mais larga. O regionalismo de Gilberto Freyre se alimenta de realidades.

(...) Ele ama o seu Pernambuco para mais ainda amar o seu Brasil.¹¹

Toda novela brasileña ha de ser regional. Y no se crea que ensayo la paradoja si agrego: aún la ciudadana. Porque, ¿hay acaso una ciudad brasileña típica? He estado (he residido, también, un poco) en Río, Porto Alegre, San Pablo, Santos, Bahía, y las recuerdo, una a una, infundibles, cada una un mundo aparte. Lo que dije a propósito de *Eurídice* sirve en este caso. Lins do Rego describió allí un Río, uno de los Ríos posibles. Ni el afiebrado de la Explanada do Castelo, ni el turístico (y un poco artificial) de Copacabana, asomaron su perfil en *Eurídice*. (Y no porque Lins do Rego, que estuvo radicado durante años en la capital carioca, no los conozca bien.)

Es imposible —por ahora— esa novela brasileña total, que intentó, con tanta ciencia y tanto arte, Mário de Andrade en *Macunaíma*. Al pretender asumir en un héroe folklórico y en una historia toda la narrativa brasileña, en lo que tiene de más auténtico, Andrade logró una obra de extraordinaria atracción, de indiscutido mérito, pero una obra que se ve obligada a desconocer los límites narrativos, que se derrama sobre el folklore, que se nutre del lirismo popular y que por ser tan general, acaba no siendo el Brasil. El regionalismo, entendido con la penetración con que lo practica y expone Lins do Rego, parece ser la vía más segura, por ahora, para alcanzar ese universalismo brasileño que, al fin y al cabo, es el de todos, en América.

Otro problema, estrechamente vinculado con éste, es el de la cuestión social. La novela brasileña no puede escapar a su destino de documento social que refleje, en toda su vitalidad, en los males que lo atacan, el enorme país. Y esto es lo que han hecho los mejores novelistas: mostrar la faz social. Es claro que algunos han aprovechado la coyuntura para predicar su derechismo o su izquierdismo. La verdadera actitud la ha dado (entre otros) Lins do Rego: verdad, objetividad. Por eso ha podido decir con acierto uno de sus críticos:

José Lins do Rego é muito mais, portanto, do que o escritor de uma classe; é o romancista de uma sociedade, em determinada época do seu desenvolvimento, com todas as dificuldades que a abalam, com todos os tipos humanos que a compoem, com todas as divergências que a separam.¹²

Por eso, ha podido agregar, refiriéndose a *O Moleque Ricardo*:

Creio que José Lins do Rego foi o primeiro a apresentar o negro no romance nacional mais como um representante de classe do que como um representante de raça.¹³

Queda un problema de índole más específicamente literario: el realismo. Ya señalé en otra oportunidad que la confusión de muchos críticos de literatura iberoamericana consistía en oponer el regionalismo al cosmopolitismo. También señalé que la auténtica oposición debía plantearse (se plantea, en verdad) entre escritores de literatura realista y escritores de literatura fantástica. Esquemáticamente expuesto, el problema parece insoluble. De hecho, el realismo de los escritores brasileños regionalistas y sociales no es incompatible con la intromisión fantástica. Una tierra tan empapada de magia y de folklore no podía producir únicamente documentos de lo material. Por eso, la magia impregna sutilmente la trama de muchas de sus novelas. Y aunque algunos de los mejores se resistan a la fácil tentación del pintoresquismo (que obliga a introducir regularmente una *macumba* o repetir algún tema folklórico) hasta los más reacios muestran su obra contaminada de esa magia que, en última instancia, deforma el realismo crudo, lo enriquece de símbolo y misterio. De ese realismo es máximo exponente la obra novelesca de José Lins do Rego.

(1953)

NOTAS

- ¹ Cf. *O Romance Brasileiro* (As suas origens e tendências), Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1938, Cap. XIII, p. 131.
- ² *Poesia e vida*, Rio de Janeiro: Editora Universal, 1945. Art. "Coisas de Romance", p. 54.
- ³ Cf. *op. cit.*, p. 135.
- ⁴ Cf. *op. cit.*, Prólogo, p. 5.
- ⁵ Cf. Mário de Andrade. *O Empalhador de Passarinho*, São Paulo: Livraria Martino Editora, 1949, p. 119.
- ⁶ Cf. *op. cit.*, pp. 136-137.
- ⁷ Cf. *O Moleque Ricardo*, Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1936, 2ª ed., Cap. VI, pp. 40-41.
- ⁸ Cf. *Pedra Bonita*, Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1939, 2ª ed., segunda parte, Cap. 1, p. 172.
- ⁹ Cf. Mário de Andrade, *op. cit.*, p. 250.
- ¹⁰ Cf. Prólogo a *Fogo Morto*, Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1944, 2ª ed., p. 9.
- ¹¹ Cf. *Poesia e vida*. Art. "Gilberto Freyre", pp. 40-41.
- ¹² Cf. Lia Corrêa Dutra. *O Romance Brasileiro e José Lins do Rego*, Lisboa: Seara Nova, 1938, p. 7.
- ¹³ Cf. *op. cit.*, p. 19.

MACEDONIO FERNÁNDEZ: UN BALANCE PRELIMINAR

I

AUNQUE nacido en 1874 e integrante de la generación del novecientos, Macedonio Fernández esperó hasta 1924 (cuando ya habían muerto o dejado de interesar muchos de sus coetáneos) para incorporarse al mundo de la letra impresa. Siete años menor que Roberto J. Payró, del mismo año que Lugones y unos quince mayor que Güiraldes y Banchs, cuando empezó a colaborar en las revistas de los jóvenes ultraístas pareció un reciénvenido —como él mismo quiso llamarse. Al descubrirlo, el clan ultraísta realizaba la ambición de todo grupo revolucionario que se estime: el hallazgo de un precursor, la veloz invención de una genealogía. Macedonio Fernández pareció precursor del criollismo, de la antirretórica (o neorretórica) ultraísta, del paladeo de la metáfora, de la paradoja metafísica, todas cosas con que el grupo aventó los restos del modernismo y escandalizó a los epígonos. Macedonio resultó un intacto testigo de la gesta modernista que en largo silencio hubiera madurado los elementos para su demolición total. Mientras Payró y Lugones hacían su obra, él pareció haber elaborado, en olvidadas casas de pensión bonaerenses, entre papeles desordenados y una guitarra, envuelto en incontados sacos de lana, a espaldas de su generación, el instrumento intelectual y poético con qué superarla.

Por atractiva que parezca tal imagen de precursor, no alcanza para definir la figura entera de este creador singular. Macedonio no sólo fue precursor del ultraísmo —como se creyó en 1925. Fue (sobre todo) precursor de sí mismo. La larga gestación serviría para crear, también, una obra única, una obra que sólo pudo divulgar en el clima, propicio para él, del ultraísmo. En este sentido, su callada vigilia, su apasionada ensoñación de tantos años, dieron paso a este precursor de sí mismo.

Quizá valga la pena examinar, con algún detalle, su caso tal como se ofrece a la perspectiva, quizá también deformante, de 1952, año de su muerte.

De *Narradores de esta América*, vol. II, Buenos Aires: Alfa, 1974, pp. 47-63.

II

... hablar de precursores es suponer que Dios es todavía un frangollón de almas y no acierta con la versión definitiva desde el comienzo...

JORGE LUIS BORGES:
El idioma de los argentinos (1928)

El nombre de Macedonio Fernández aparece con frecuencia al pie de trabajos publicados en las dos principales revistas del ultraísmo *Martín Fierro* (1924-1927), que dirigía Evar Méndez, y *Proa* (1924-1925), que dirigían Güiraldes y Borges con Alfredo Brandán Caraffa y Pablo Rojas Paz. Muchas de estas colaboraciones fueron más tarde recogidas en su segundo libro, *Papeles de Recienvenido* (1930). Pero otras no menos importantes y que lo muestran más directamente ligado al movimiento, yacen todavía en las páginas de ambas revistas y de allí será necesario exhumarlas.

La vinculación de Macedonio con el movimiento se manifiesta de diversas maneras. La más espontánea es ese reconocimiento de una identidad de propósitos y actitudes, esa cualidad inequívoca (y, por qué no, incómoda) de precursor que los jóvenes se apresuraron a descubrirle. En su número doble correspondiente a enero 24, 1925, *Martín Fierro* recoge bajo este título y epígrafe unas "Páginas olvidadas: Macedonio Fernández ¿un precursor del ultraísmo?".

Hace veinte años —época en que se cultivaba una poesía brillante, ruidosa, elocuente—, publicaba Macedonio Fernández en el *Martín Fierro*, de Alberto Ghirardo, las composiciones "Tarde" y "Suave encantamiento". Reproducimos ésta, acaso anticipación de Borges, González Lanuza, Norah Lange, Francisco Piñero, nuestros ultraístas.

Verso libre, desdeñoso del ritmo silábico y la rima, pero grandemente eufónico. Poesía pura, recóndita, de acento misterioso. Hasta la casi ausencia de puntuación que caracteriza a los nuevos. Pero, sobre todo, el amor a la imagen, en el gusto particular de los ultraístas. He aquí la composición aludida, que se publicó el 14 de noviembre de 1904 en *Martín Fierro*, y que se cierra con un par de versos admirables, de esos que largo tiempo hacen soñar.

SUAVE ENCANTAMIENTO

*Profundos y plenos
Cual dos graciosas y pequeñas inmensidades
Moran tus ojos en tu rostro*

*Como dueños;
Y cuando en su fondo
Veo jugar y ascender
La llama de un alma radiosa
Parece que la mañana se incorpora
Luminosa, allá entre mar y cielo,
Sobre la línea que soñando se mece
Entre los dos azules imperios,
La línea en que nuestro corazón se detiene
Para que sus esperanzas la acaricien
Y la bese nuestra mirada;
Cuando nuestro ser contempla
Enjugando sus lágrimas
Y, silenciosamente,
Se abre a todas las brisas de la Vida;
Cuando miramos
Las cenizas de los días que fueron
Flotando en el Pasado
Como en el fondo del camino
El polvo de nuestras peregrinaciones.
Ojos que se abren como las mañanas
Y que cerrándose dejan caer la tarde.*

Pero no sólo los jóvenes aparecen preocupados por mostrar la relación o el parentesco espiritual. El mismo Macedonio se deja seducir por la semejanza de gustos y se explaya a sus anchas; y colabora con algo más de su firma. Interviene también en los actos, tan numerosos, con que la nueva generación ocupa la república literaria y la atención de los lectores. Es uno de los primeros en explicitar la admiración por Ricardo Güiraldes, que habría de crear dentro del ultraísmo su popular novela *Don Segundo Sombra* (1926). Así se manifiesta en una carta que publica la revista *Proa* en su número 11 (junio de 1925) o en un elaborado "Brindis" que le dedica en ocasión del banquete organizado por la revista para festejar el éxito de *Don Segundo*; así lo revelan las palabras que le dedica incidentalmente en *No toda es vigilia la de los ojos abiertos* (1928), ya muerto el amigo.

También colabora Macedonio —con un medido artículo— en el homenaje a Ramón Gómez de la Serna que preparó la misma revista en 1925, cuando su frustrada visita a Buenos Aires. De allí es la rotunda afirmación: "Es para mí la figura más fuerte en el arte literario contemporáneo. Su inventiva, la suma de sus realizaciones, exceden a toda otra de nuestros tiempos. También supera la proporción de piezas de perfección en el conjunto de su trabajo a la de toda otra obra individual

del presente". En estas dos devociones, Macedonio participa con los jóvenes en la lucha por imponer valores que el ambiente parecía aún reacio a aceptar¹.

Esa adhesión a la política literaria de los ultraístas, por más explícita que fuese, no excluye (es claro) la distancia con que este hombre independiente de todo grupo y que supo soslayar el floripondio y la imagería modernista, enjuicia los esfuerzos de estos noveles. En una nota de su tan densa lucubración *No toda es vigilia la de los ojos abiertos* hay una burla a la retórica ultraísta, un reconocimiento de sus clichés más obvios. "Hoy no hay lírica francesa (dice) sin un 'voyage', 'bajo otros cielos extranjeros', 'remoto país', y también se llora por 'alas mecánicas', 'hélices', 'espirales hendientes', 'humo de inmensas capitales', 'puertos delirantes de viajes', 'marinos de no estar en ninguna parte', 'músicos de beber humo y alcohol' y 'el marino que fuma y duerme'." Metáforas todas, que aunque adjudicadas a la lírica francesa de entonces, eran lugares poéticos comunes para tantos que se creyeron poetas. Y en otro texto —que cita Ramón en su excelente estudio—, Macedonio, con su acostumbrado tono zumbón, comunica su verdadera opinión de todo el asunto: "Por culpa de la juventud artística de Buenos Aires, que conocí hace cuatro años, estoy abismado en un problema de estética. Me desvalijaron por aquel entonces con tanta prolijidad e inmenso provecho de mi estética pasatista que hasta la fecha no he podido recuperar una ignorancia igual..."².

III

Macedonio Fernández era para él (Borges) un mito.
Entendía todo. Tenía la verdad de todas las cosas.

ESTELA CANTO, citando una declaración de
J.L. BORGES (1949)

Pero eso no es todo. La vinculación de Macedonio con el ultraísmo disimula una vinculación más fecunda: su influencia sobre Jorge Luis Borges. Algún ultraísta de la primera hora la simplificó en estos términos: Borges era (según él) el "Platón inconfeso de Macedonio Fernández"³. Quizá no sea justa la frase (el adjetivo, tan borgiano, es falso, como se verá), pero por encima de su torpeza dibuja inmediatamente una relación ya prestigiada por la historia. Borges fue (en realidad) el confeso Platón de este nuevo Sócrates. Lo había heredado de su padre, novelista e íntimo amigo de Macedonio. Con lenta, persuasiva dialéc-

rica, lo acercó al círculo ultraísta, lo impuso a la consideración de los jóvenes, lo convirtió en autor édit.

Si se rastrean los libros del primer período de Borges (el que después del criollismo y la ruptura ultraísta concluye hacia 1930), el nombre de Macedonio aparece mencionado oportunamente. En su primer libro de poemas, *Fervor de Buenos Aires* (1923), hay uno titulado "La Plaza San Martín" que tiene esta dedicatoria: "A Macedonio Fernández, espectador apasionado de Buenos Aires". Estas palabras y aquel poema exhumado por los redactores de *Martín Fierro* colocan a Macedonio en los orígenes mismos de la temática —y hasta de la sensibilidad— del Borges ultraísta con su sencilla mitología porteña: el suburbio, la esquina rosada, la tarde con sus ponientes, el amor entrañable a la vieja ciudad patricia.

En su obra de ensayista, el mismo Borges confirma esta aproximación. En algún lugar de *Inquisiciones* (1925) reconoce la contribución de Macedonio a la poetización de Buenos Aires y califica su *Recienvenido* de "genial y soslayado". En la misma obra hay huellas de la influencia macedónica; quizá la más reveladora sea una de las "Advertencias" con que cierra el libro. Dice allí: "'La Nadería de la Personalidad' y 'La Encrucijada de Berkeley' —los dos escritos metafísicos que este volumen incluye— fueron pensados a la vera de claras disensiones con Macedonio Fernández". Y como los textos que cita en esa nota anticipan, desde temprana fecha, la intuición metafísica del idealismo borgiano que habría de madurar en *Historia de la eternidad* (1936) para explicitarse en *Nueva refutación del tiempo* (1947), las palabras de reconocimiento adquieren un valor más alto. A esta nueva luz, Macedonio aparece no sólo como precursor de una modalidad, en sí pasajera, de Borges; aparece también como el guía de sus meditaciones primeras, como el orientador de su idealismo solipsista.

No concluyen aquí los testimonios de esta vinculación. Hacia 1926, en un audaz balance de la literatura argentina que importa (no la oficial, no la relevada por la infatigable erudición de Ricardo Rojas) sitúa Borges a Macedonio entre Carriego y Güiraldes como los tres nombres que ("juzgo sinceramente" escribe) son infaltables en un rol del primer cuarto de siglo. (En esa lista heterodoxa aparecen preteridos nadie menos que Groussac, Lugones, Ingenieros y Enrique Banchs, "gente de una época, no de una estirpe". Ya se sabe que Borges habría de rectificar —o quizá sea más justo decir: madurar— algunos de esos decretos juveniles)⁴.

Por eso, al ser entrevistado por Estela Canto en ocasión del 25° aniversario de la fundación de *Martín Fierro*, Borges no vacila en de-

clarar que, en aquel entonces, Macedonio tenía, para él, categoría de mito: "Entendía todo. Tenía la verdad de todas las cosas"⁵.

Desde la perspectiva de 1952 parece claro que Macedonio fue para Borges lo que, *mutatis mutandis*, Mallarmé para Paul Valéry: un Maestro y, sobre todo, un ejemplo de pureza literaria. La comparación no debe rebasar, sin embargo, estas precisiones. Ya que el argentino, a diferencia del sutil Mallarmé, no quiso (no supo) ser un *chef d'école*. Prefirió la soledad, la obra escrita a contramano y en el anonimato, la publicación ocasional u obligada y que nada concluye (es frecuente el hábito de cerrar un artículo con un *continuará*), la actitud iconoclasta hasta para consigo mismo. Mallarmé, en cambio, izó una nueva retórica por caminos no explorados y, a su manera oblicua, fue más dogmático que el mismísimo *père* Hugo o que el calumniado Boileau. Estas diferencias (si no hubiera otras) bastarían para invalidar cualquier intento de simetría.

Pero tampoco supo Borges reproducir la actitud reverente de Valéry, la entrega que la propia política literaria francesa facilita. Una última (o primera) circunstancia hace imposible toda superposición de actitudes. Borges, como creador, como meditador, es incomparable con su maestro. (Y en esto quizá se repita también la relación Sócrates-Platón que burlescamente alguien acuñó.) La aparente escasez de la producción borgiana, su brevedad, no significan sino una reacción contra las normas literarias corrientes, en tanto que esas mismas características en su maestro ocultan una auténtica incapacidad de estructurar en forma poética o analítica, sus intuiciones⁶. De aquí que la obra de Macedonio sea más importante por los estímulos que suscita, por la inquietud que moviliza (y por eso sus constantes solicitudes a la colaboración del lector)⁷, que por los resultados últimos. Además, su obra es inseparable del hombre, de su anécdota, de su leyenda. En tanto que la de Borges subsiste sola y acabada, casi imposible de retoque, y con una convicción de impersonalidad (de monstruosa objetividad para algunos) que equivale a obra del tiempo, no del hombre —como si no se pudiera ver también detrás de tanta ficción pesadillesca, de tanta invención crítica, de tanta felicidad estilística, un creador insomne.

No es éste el lugar más oportuno para dilatar un paralelo impertinente. Baste dejar señalada, por ahora, esa vinculación Macedonio Fernández-Jorge Luis Borges que, al fin y al cabo, es la que sostiene, invisible, esa otra más publicitada: Macedonio Fernández-ultraísmo. Quizá no sea superfluo invocar, además, el testimonio del propio precursor. En un epígrafe a uno de sus cuentos, "Cirugía psíquica de extirpación", publicado en 1941, afirma con generosidad:

Nací porteño y en un año muy 1874. Todavía no, pero muy poco después empecé a ser citado por Jorge Luis Borges, con tan poca timidez de encomios que por el terrible riesgo a que se expuso con esta vehemencia comencé a ser yo el autor de lo mejor que él había producido. Fui un talento de facto, por arrollamiento, por usurpación de la obra de él. Qué injusticia, querido Jorge Luis, poeta del "Truco", de "El general Quiroga va al muere en coche", verdadero maestro de aquella hora.⁸

IV

Macedonio, detrás de un cigarrillo y en tren afable de semidiós acriollado, sabe inventar entre dos amargos un mundo y desinflarlo en seguidita...

J.L. BORGES

El tamaño de mi esperanza (1926)

¿Y la obra misma? ¿Y la creación que justificará (o no) a este hombre? Cabe, por ahora, en cuatro títulos: *No toda es vigilia la de los ojos abiertos* (1928), *Papeles de Recienvenido* (1930), *Una novela que comienza* (1941), *Continuación de la nada* (1944, publicada como segunda parte de *Papeles*). Aunque parezca arriesgado pronunciarse sobre una cantidad tan limitada de evidencia, la misma naturaleza fragmentaria de la creación de Macedonio Fernández autoriza un balance preliminar⁹.

La posición filosófica de la que parte —y que es raíz de toda su obra— está expuesta con tolerable claridad en su primer libro, colección heterogénea de textos vinculados por una idéntica preocupación: la naturaleza última del Mundo. Unas declaraciones aforísticas liminares sitúan al lector: "A cosas de nuestra alma vigilia llama sueños. Pero hay de ésta también un despertar que la hace ensueño: la crítica del yo, la Mística". Y más abajo, agrega: "Vigilia, no lo eres todo. Hay lo más despierto que tú: la Mística".

El punto de partida de esta especulación es la existencia de una única *Sensibilidad* (con mayúscula, como le gusta escribir), *la misma en que acontece el Ensueño y la Vigilia*. En un pasaje asegura con vehemencia: "...sólo 'es' lo que se siente y sólo se siente en el mundo lo que tú sientes ahora, y de ese sentir no se puede caer, no hay ningún reborde del Ser por donde caer a la nada". El propósito de esta obra (que parece pensada a espaldas de Kierkegaard y Heidegger) es poner en evidencia y comentar aquellos momentos de la experiencia cotidiana en que es imposible saber si algo aconteció en el Ensueño o en la Vigilia

(que llamamos Realidad). Estamos solos en nuestro cuarto en las quietas horas de la siesta y recostados en un sillón; se abre una puerta, entra una persona que ejecuta alguna acción (por ejemplo, revisa furtivamente el ropero) o entra un pájaro por una ventana abierta; se van. Cuando nos levantamos no podemos saber si esa persona (ese pájaro) entró en la Vigilia o en el Ensueño. Macedonio (que expone detenida y repetidamente el ejemplo) llega a comentar: "Y si por un momento dudo si algo fue sueño, ¿qué importa que después verifique que no lo es, si ese solo momento de duda es prueba de que en sí mismo, por nitidez, intensidad, complejidad, variedad, el ensueño es intrínsecamente el mismo ser, el mismo estado de la vigilia?". Esta convicción, bastante difícil de comunicar a un realista, lo hace afirmar luego: "...los estados de vigilia son, en su mayor porción, más débiles y menos emocionantes que los del ensueño (que casi siempre son acompañados de angustias, terrores o alegrías profundas, en tanto que el cotidiano vivir es en su casi totalidad lánguido y débil, inimportante)...". Y unas páginas más adelante, corroborará esta visión tan peculiar del mundo —esta confesión de su propia naturaleza, no de la naturaleza del mundo—, con esta pregunta elaborada: "¿Qué hay en esta vigilia, casi toda hecha de olvidos (muerte brusca del contenido psíquico reciente), inconciencias (actividades sin contenido o ingreso psíquico), ensueños (con gestos, acciones, imágenes y emociones vivaces) y recordar, prever y combinar imágenes (proyectar), en que nada nos viene actualmente de afuera, y, en fin, de efectivo estar despierto (cuyo tejido es el mismo que el del ensueño) que la caracterice?". Todo lo cual si no convence al lector como descripción fidedigna de la Vigilia (su vigilia) sirve en cambio para describir la vigilia de este meditador solitario, de este metafísico de vocación mística.

La doctrina (si cabe llamarla así) desemboca en un solipsismo de raíz mística, cuya motivación psicológica inmediata quizá pueda encontrarse en la ausencia de Ella (Elena Bellamuerte), la compañera que desapareció en 1917, su esposa, doña Elena de Obieta. Una página de este libro muestra al escritor, "solo de Ella, sin compañía de la Compañera, con una ausencia en todas mis horas y con mi existir cifrado en conocer el misterio del existir, para saber si 'su lado' será otra vez mi cercanía, y seré a su lado, como la ausencia de Ella, ahora a mi lado es siempre".

Una existencia tan dedicada al Ensueño, una Vigilia que deliberadamente se concibe sin los atributos de la conciencia lúcida, alimentó el gusto por la ficción novelesca, por la evasión en el Sueño urdido por otro, que le permite asegurar: "...seguíamos y seguimos leyendo novelas y cuentos y nos embellecemos en ellas un día entero; son nuestra

realidad intensa de un día". De aquí su declarado interés por la Estética de la Novela, de aquí sus curiosos intentos de fabulación que han sido recogidos en *Papeles de Recienvenido* y en *Una novela que comienza*, y que revelan una sensibilidad excepcional. Con esos textos erráticos, informes, ilustra Macedonio esa vocación de Ensueño, ese deseo de amueblar una realidad mediocre y repetida, con que combate sus ausencias de espectador apasionado de Buenos Aires y la otra ausencia, la irrecuperable, la de Ella.

V

Macedonio Fernández es un admirable criollo que desde el pórtico de su escondida estancia es el que más ha influido en las letras dignas de leerse pues lo que él encontró es el estilo de lo argentino, fue como el hallazgo de la arquitectura manuelina para Portugal.

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA:
Prólogo a *Papeles de Recienvenido* (1944)

El humorismo de Macedonio (la única forma de su creación que ha logrado cierta fama) está enraizado en esa posición místico-metafísica, se nutre de ella, la confirma. Ya en *No toda es vigilia la de los ojos abiertos* (libro que no aspira a la risa) se encuentra algún pasaje en que ensaya su humorismo; por ejemplo, aquél en que señala que él ha monopolizado toda la metafísica de su barrio o aquel otro en que asegura (invirtiendo deliberadamente las afirmaciones de todo expositor): "Debo declarar que es difícil mi serenidad ante el problema y deseo que el lector tome con desprestigio mis asertos de crítica de la causalidad y les exija un extremo de indubitabilidad".

Tales recursos permitirían afirmar que el mecanismo humorístico de Macedonio consiste en la inversión incondicional de términos (procedimiento que, según Borges ha indicado, no despreciaron ni Quevedo ni Bernard Shaw)¹⁰. Pero esto sería simplificar demasiado un recurso que Macedonio ha perfeccionado con delicadeza y constancia. Si se examinan detenidamente sus textos humorísticos se advierte que la inversión no es sino una de las formas en que se expresa una actitud esencial: el Chiste nace del Absurdo creído y se alimenta de la continuidad en el mismo Absurdo. Su finalidad es, según él mismo ha escrito, "provocar un caos mental momentáneo en otro".

El fundamento psicológico está expresado en estos términos: "¿Cuál es el efecto concien- cial, para nosotros genuinamente artístico,

que produce el humorismo conceptual? Que el Absurdo, o milagro de irracionalidad, creído por un momento, libere al espíritu del hombre, por un instante, de la dogmática abrumadora de una ley universal de la racionalidad". Asoma aquí la misma pasión negadora que se alzaba contra la Realidad legislada o Vigilia, contra la ley de Causalidad, en su libro de especulación metafísica.

No es difícil encontrar ejemplos prácticos de la aplicación de este principio en su obra y particularmente en *Papeles de Recienvenido*. Quizá la muestra más memorable sea aquel diálogo sobre la *faltancia* que se inicia:

- A. —Fueron tantos los que faltaron que si falta uno más no cabe.
- B. —¿Y cuál fue el que faltó último?
- C. —Recuerdo que faltaron en parejas el que faltó último y el que faltó más.

Toda una especulación teórica subyace a estos ejercicios. En un trabajo titulado "Para una teoría de la humorística" y con acopio de citas de Lipps, Bergson y Freud, expuso Macedonio una posición original que cabe sintetizar con esta fórmula suya:

Lo cómico es: 1) emoción, 2) placentera, 3) inesperada, 4) nacida: a) de percepción súbita de un trámite o acto cualquiera sin daño de impulso hedonístico, no el malvado pero sí el enteramente egoístico sin maldad que se equivoca por prudencia excesiva o ilusión imposible; b) o de la creencia súbita en un absurdo.

Y unas líneas más abajo, señaló su preferencia por esta última forma diciendo: "...sólo hay Belarte de Ilógica o Humorismo en el caso del chiste conceptual, o sea de absurdo mental creído; lo demás es risa de los sucesos, mera comicidad"¹¹.

Pero estas palabras, estas fórmulas, estos ejemplos aludidos sólo configuran lo que podría llamarse la vertiente metafísica de su humorismo. Hay otra, no menos importante. La vertiente del criollismo.

Instalado en su Buenos Aires, atento a sus costumbres y usos, registrador de las variaciones que a su textura patricia aportaban los aluviones inmigratorios, censor del idioma y de la mitología que la propia ciudad iba creando, Macedonio pudo recoger aquellos rasgos permanentes, aquellas constantes del alma porteña y pudo fijarlas en sus páginas bajo la máscara del criollismo. La haraganería y el desorden, el rodeo y las disculpas, el gusto por farolear y la novelería de lo superficial, las instituciones nacionales (a saber: la siesta, los brindis, las inauguraciones de monumentos, los latosos de esquina que sujetan a sus víctimas por las solapas), la cachada y la viveza, la retórica que contamina hasta las acciones más triviales del ciudadano, todos esos

rasgos, en fin, con los que podría configurarse un tratado del porteño, y que él en vez de sistematizar prefirió recoger, con sus infinitas variantes, con sus improvisaciones a veces geniales, en páginas breves y desiguales, de ingenio chispeante y permanente don verbal. Macedonio descubrió una mitología que después de explotada por los ultraístas habría de caer en manos venales, para convertirse, hoy, en pieza de museo popular, irreconocible y desfigurada por las involuntarias parodias. ¿Qué habrá pensado de esa profusión de revistas semanales que abarataron sus observaciones y que en definitiva sólo consiguen fomentar la guaranguería que parecen censurar? Probablemente nada; probablemente habrá pasado de largo sin verlas. Al fin y al cabo, ellas pertenecen a un Buenos Aires que él no reconocería, a un mundo que hacía mucho había dejado de ser suyo.

VI

Un raro que se saltó Darío —lo definió alguien cierta vez. Y es ya bastante decir. En una literatura como la rioplatense, que inevitablemente tiende a la retórica y al manual, a la incipiente y ya mohosa Academia, al fatigoso rumiar de autoridades y de clásicos criollos anotados, una postura literaria como la de Macedonio sólo merecía ese calificativo: raro. Y sin embargo, tras esa auténtica *nonchalance*, ese desdén publicitario, esa pasión iconoclasta, se esconde la única actitud literaria posible. Cuando Macedonio niega la literatura oficial, lo que hace es dar todo su apoyo a la Literatura. En realidad, lo que hace es ir a buscar la Literatura donde la habían dejado arrumbada los epígonos de su generación modernista: en el Ensueño auténtico, vivido por sí mismo, no por procuración versallesca u oriental; en la esencia de un Buenos Aires que se esconde bajo los avances del otro modernismo, el del progreso a lo Chicago. Como todo intento radical, éste de Macedonio padece de desproporción y acaba por engendrar una retórica: la del antirretoricismo. Después de 1930, Macedonio parece no advertir que ya se han desvanecido completamente los prestigios del modernismo; parece no advertir que entonces era el momento de la creación en los nuevos moldes, el esfuerzo por la disciplina fecunda, y sigue atado, hasta este 1952 de su muerte, al instrumento de demolición, ya anacrónico, sigue creando su obra informe, monstruosa, desmedida y —por qué no repetirlo— única en las letras rioplatenses.

(1952)

Posdata de 1969. Hoy no escribiría sobre Macedonio Fernández con la perspectiva que revela este artículo. Con posterioridad al mismo se han publicado muchos de los textos inéditos a que hago referencia en la nota 9. Esos textos —una edición de sus *Poemas* (México, 1953); una reedición de *Papeles de Recienvenido* (Buenos Aires, 1966), que se aumenta de páginas dispersas, relatos, cuentos y miscelánea; una reedición de *No toda es vigilia la de los ojos abiertos* (Buenos Aires, 1967), que completa la especulación metafísica con apuntes de distintas épocas; pero sobre todo, la primera edición de su tan anunciado *Museo de la Novela de la Eterna* (Buenos Aires, 1967)— modifican completamente la perspectiva. Si el humorismo o la especulación metafísica aparecen confirmados por los textos inéditos o rescatados de su copiosa papelería, el poeta resulta mucho más importante de lo que sus textos dispersos hacían pensar, y el novelista es una revelación.

Museo de la Novela de la Eterna resulta, ni más ni menos, un experimento decisivo para la evolución de la narrativa argentina de este siglo. Al leerla ahora se advierte no sólo todo lo que Borges (como técnico y como creador) debe a Macedonio, deuda que él explicita bastante en su propia obra, sino lo que otros también le deben. En primer lugar, Leopoldo Marechal, cuyo *Adán Buenosayres* tiene sin duda como fuente y estímulo la novela de Macedonio. (Aunque inédita, la *Novela de la Eterna*, en sus numerosos avatares, muchos de ellos orales, era conocida de los amigos de Macedonio, entre los que se contó Marechal.) En cuanto a *Rayuela*, los puntos de contacto con la novela de Macedonio son muchos y deslumbrantes. Una semejante concepción de la novela cómica (o paródica); un constante burlar las expectativas del lector; un juego con la realidad e irrealidad de los personajes, y del mismo autor; un remitirse al lector como colaborador final: esas son algunas de las zonas en que Cortázar y Macedonio coinciden. Incluso la figura de Morelli, el ubicuo teorizador de *Rayuela*, parece inspirada en Macedonio.

No es ésta la ocasión para analizar estas tantalizadoras relaciones, ni para estudiar con algún detalle el *Museo de la Novela de la Eterna*, libro vertiginoso cuyas raíces llegan hasta Cervantes y Laurence Sterne, y que se proyecta hacia la ficción más experimental de nuestros días. Baste apuntar aquí, como conclusión, la certidumbre de que Macedonio Fernández no sólo fue precursor del ultraísmo y Sócrates de Borges, sino precursor de la renovación de la narrativa argentina que significan también los nombres de Leopoldo Marechal y Julio Cortázar.

NOTAS

¹ El "Brindis" dedicado a Ricardo Güiraldes fue publicado en *Martín Fierro* (2ª época, año III, N° 36, Buenos Aires, diciembre 12, 1926); el artículo sobre Ramón, en la misma revista (2ª época, año II, N° 19, julio 18, 1925).

² La primera versión del estudio de Ramón sobre Macedonio Fernández se publicó en la revista *Sur* (año VII, N° 28, Buenos Aires, enero de 1937). Una segunda, ampliada, fue recogida por los *Retratos contemporáneos* de su autor (Buenos Aires: Sudamericana, 1941). La tercera, aumentada, sirvió de prólogo a la reedición de *Papeles de Recienvenido* (Buenos Aires: Losada, 1944).

³ La frase es de Pedro Juan Vignale. La cita Ulises Petit de Murat en "Jorge Luis Borges y la revolución literaria de *Martín Fierro*". (*Correo Literario*, Buenos Aires, enero 5, 1944.)

⁴ Este balance de literatura está publicado, bajo el título de *El tamaño de mi esperanza*, en el volumen homónimo (Buenos Aires: Proa, 1926).

⁵ La entrevista fue publicada, con el horrible título de "Güiraldes fue la cantárida de Florida", afirma Mastronardi, en *Nueva Gaceta* (Buenos Aires: noviembre 7, 1949). Sobre la tumba de Macedonio pronunció Borges un hermoso discurso en que exaltaba su figura y reconocía su deuda: "Yo por aquellos años lo imité, hasta la transcripción, hasta el apasionado y devoto plagio. Yo sentía: Macedonio es la metafísica, es la literatura. Quienes lo precedieron pueden resplandecer en la historia, pero eran borradores de Macedonio, versiones imperfectas y previas. No imitar ese canon hubiera sido una negligencia increíble". (Cf. *Sur*, N°s 209-210, Buenos Aires, marzo-abril 1952.)

⁶ Es frecuente encontrar en sus escritos la confesión de esa incapacidad. En *No toda es vigilia* asegura: "Publico un borrador"...; en *Papeles* advierte al lector: "Déjense prometer para algún día el trabajo coherente y sistemático sobre Comicidad, Chiste y Humorismo. El material y la doctrina casi están; faltan la disciplina y el orden, virtudes a veces útiles e importantes y que la economía mental del lector estima altamente". Hay más ejemplos, pero éstos bastan.

⁷ Son frecuentes, también, esas solicitudes. Copio una, de *Papeles*: "Las omisiones y languideces son fiadoras de que yo descanso sabiendo con qué lector trabajo: uno de los raros lectores que por estas abstrusas páginas andarán".

⁸ El cuento ha sido publicado en la revista *Sur* (año X, N° 84, Buenos Aires, septiembre de 1941).

⁹ Macedonio (se asegura) ha dejado numerosa obra inédita; algunos cálculos hacen llegar la cifra a mil páginas. La publicación de esos inéditos permitirá, seguramente, una visión más precisa del autor. Sobre su metafísica ha escrito un trabajo incoherente Raúl Scalabrini Ortiz: "Macedonio Fernández, nuestro primer metafísico" (*Nosotros*, año XXIII, N° 228, Buenos Aires, mayo de 1928).

¹⁰ La referencia se encuentra en *Historia de la eternidad* (Buenos Aires: Viau y Zona, 1936, p. 117).

¹¹ Este trabajo de Macedonio Fernández, publicado originariamente en la *Revista de Indias*, ha sido incorporado a la segunda edición de *Papeles de Recienvenido*.

LO REAL Y LO MARAVILLOSO EN EL REINO DE ESTE MUNDO

PRIMERA PARTE: LAUTREÁMONT COMO PRETEXTO

HASTA CIERTO PUNTO, el prólogo a *El reino de este mundo* ha conocido una fortuna mayor que el texto mismo de la obra. Multiplicado por el comentario de críticos y profesores, reproducido en revistas y en colecciones de ensayos, el prólogo ha sido citado y vuelto a citar, hasta completar la vuelta sobre sí mismo e independizarse de la obra que precedía; hasta terminar por convertirse en uno de los lugares comunes de la nueva literatura latinoamericana. Ecos de su definición de lo "real maravilloso" de América aparecen en escritos de Mario Vargas Llosa, en declaraciones periodísticas de Gabriel García Márquez, en notas críticas de tantos escritores menores. Hasta cierto punto, el prólogo se ha convertido en prólogo a la nueva novela latinoamericana¹.

Por eso tal vez convenga empezar este repaso de *El reino de este mundo* por una consideración de lo que dice, y lo que no dice, el prólogo. Lo que dice es, tal vez, muy evidente e incluso algo obvio. Publicado en 1949, al frente de la primera edición del relato, el prólogo se propone una doble tarea didáctica: por un lado, explicar sus orígenes y situarlo en el contexto de la historia y la geografía de Haití; por otro lado, ubicar el relato, y la futura producción literaria de Carpentier, en el contexto crítico contemporáneo. La primera intención será discutida más adelante. Ahora quisiera examinar brevemente la segunda. En el momento en que se publica el relato de Carpentier, la literatura francesa y (por consiguiente) la latinoamericana, estaba entregada a la cuestión de la *littérature engagée*, viejo caballo polémico de los años treinta que el profesor Jean-Paul Sartre y sus discípulos más cercanos habían vuelto a sacar al ruedo. A esa polémica estéril, Carpentier dedica exactamente una frase del prólogo. Allí, después de haber atacado a los traficantes de falsos misterios, dice Carpentier:

¹ De *Narradores de esta América*, vol. II, Buenos Aires: Editorial Alfa Argentina, 1974, pp. 64-98.

No por ello va a darse la razón, desde luego, a determinados partidarios de un regreso a lo *real* —término que cobra, entonces, un significado gregariamente político—, que no hacen sino sustituir los trucos del prestidigitador por los lugares comunes del literato "enrolado" o el escatológico regodeo de ciertos existencialistas (p. 12).²

Con un golpe de pluma, Carpentier se ha desembarazado no sólo del realismo socialista, de toda la literatura edificante y pedagógica, de las pestes, náuseas y alienaciones que proliferaban entonces, sino que ha puesto punto inicial y final a un debate que todavía sigue asomando su máscara en las tertulias literarias de la América Latina. Con este gesto, Carpentier se libera de lo accesorio, soslaya el enfoque sociológico de lo literario, y puede concentrarse en lo que le interesa.

Para él, la literatura nace de lo "real", pero no de lo *real natural* sino de lo *real maravilloso*. La expresión no es original suya. Ya había sido fatigada por el futurista Massimo Bontempelli y había asomado en los intersticios de los manifiestos de André Breton y los suyos, como se verá más adelante. En los años veinte, una fórmula parecida, el realismo mágico, había hecho fortuna entre los críticos de arte germánicos y de allí pasaría a ciertos manuales de literatura latinoamericanos. Todo esto es sabido, y hay trabajos eruditos sobre el tema³. Lo que me interesa subrayar aquí es que Carpentier (a la zaga de Bontempelli, Breton *et alia*) busca su definición de lo "real maravilloso". Para ello, empieza por despejarse de lo maravilloso europeo, tal como lo han formulado los últimos treinta años de literatura; es decir: lo maravilloso del surrealismo. Dice Carpentier:

Lo maravilloso, buscado a través de los viejos clisés de la selva de Brocelianda, de los caballeros de la Mesa Redonda, del encantador Merlín y del ciclo de Arturo. Lo maravilloso, pobremente sugerido por los oficios y deformidades de los personajes de feria —¿no se cansarán los jóvenes poetas franceses de los fenómenos y payasos de la *fête foraine*, de los que ya Rimbaud se había despedido en su Alquimia del Verbo? Lo maravilloso, obtenido con trucos de prestidigitación, reuniéndose objetos que para nada suelen encontrarse: la vieja y embustera historia del encuentro fortuito del paraguas y de la máquina de coser sobre una mesa de disección, generador de las cucharas de armíño, los caracoles en el taxi pluvioso, la cabeza de león en la pelvis de la viuda, de las exposiciones surrealistas. O todavía, lo maravilloso literario: el rey de la *Julieta* de Sade, el supermacho de Jarry, el monje de Lewis, la utilería escalofriante de la novela negra inglesa: fantasmas, sacerdotes emparedados, licantropías, manos clavadas sobre la puerta de un castillo (p. 8).

Las referencias no pueden ser más explícitas. Aquí Carpentier ataca no sólo la literatura surrealista, sino a sus más ilustres precursores. Condena en bloque a los que buscan lo maravilloso en la *fête foraine* y sus milagros cotidianos, pero también condena la espléndida herencia de la novela gótica inglesa y del divino marqués. Sobre todo condena los trucos de prestidigitación del más delirante de todos: Isidore Ducasse, apócrifo conde de Lautréamont, verdadero habitante de un Montevideo de pesadilla: la ciudad sitiada diez años por Juan Manuel de Rosas durante la Guerra Grande.

Al dirigir sus saetas contra tantos blancos dispersos (toda una tradición literaria europea que arranca de las postrimerías del siglo XVIII y se interna en los subterráneos del romanticismo hasta alcanzar el sol negro del surrealismo), Carpentier está, sin embargo, apuntando todas sus flechas hacia, o contra, un solo blanco: André Breton. Porque es Breton el que ha concentrado en su visión poética esa imaginaria múltiple de Rimbaud y la novela gótica, de lo maravilloso onírico y el escándalo de Jarry, de la obra todavía secreta de Sade. Es, sobre todo, Breton el que ha elevado a Isidore Ducasse a una categoría única, por encima de todos los demás dioses del panteón surrealista. Si en el primer *Manifiesto del Surrealismo* (1924) Lautréamont aparece siempre destacado por la admiración, es en el *Segundo Manifiesto del Surrealismo* (1930), donde Breton se deja decir cosas como ésta:

"Je tiens à préciser que selon moi, il faut se défier du culte des hommes, si grands apparemment soient-ils. Un seul à part: Lautréamont, je n'en vois pas qui n'aient laissé quelque trace équivoque de leur passage" (p. 157)⁴.

La tirada continúa, como se sabe, con reservas sobre Rimbaud ("Rimbaud s'est trompé, Rimbaud a voulu nous tromper"), sobre Baudelaire (por la "prière à Dieu, réservoir de toute force et de toute justice", como subraya el propio Breton), sobre Edgar Poe ("Crachons, en passant sur Edgar Poe", concluye, después de atacarlo por ser "le maître des policiers scientifiques"). Estas feroces reservas contribuyen a destacar aún más el elogio de Lautréamont. Por eso, me parece importante subrayar que será contra el creador de *Maldoror* que se dirigirán muchos de los dardos de Carpentier: Lautréamont ocupará en el prólogo a *El reino de este mundo* el lugar que le corresponde a Breton pero a quien Carpentier prefiere no mencionar.

SEGUNDA PARTE: EL ESCÁNDALO DE MALDOROR

Pero antes de seguir con la lectura de este prólogo conviene hacer una digresión biográfica. Como se sabe, Carpentier habrá de llegar a

Francia, en 1928, bajo la protección de Robert Desnos. El narrador cubano había participado activamente en las luchas de los intelectuales contra la dictadura de Machado, había sido encarcelado (durante cuarenta días) en la cárcel del Prado. A su salida de la cárcel conoce a Robert Desnos, que se encontraba en Cuba como participante del VII Congreso de la Prensa Latina y corresponsal de *La Razón*, de Buenos Aires. Será Desnos quien prestará a Carpentier su pasaporte y otras identificaciones para que pueda embarcar rumbo a Europa. En Francia, Desnos lo presentará a Breton, quien lo invita a colaborar en su revista, *La révolution surréaliste*. De la mano de Desnos, Carpentier escribirá algún texto surrealista ("El estudiante"), que el poeta francés corregirá, y en general se mantendrá en contacto inmediato con el grupo⁵.

Esa protección de un poeta surrealista de los más importantes es decisiva en esta etapa de su carrera. Recordemos, al pasar, que en el primer *Manifiesto*, Breton había dicho de Desnos:

Celui d'entre nous qui, peut-être, s'est le plus approché de la vérité surréaliste, celui qui, dans des œuvres encore inédites et le long des multiples expériences auxquelles il s'est prêté, a justifié pleinement l'espoir que je plaçais dans le surréalisme et me somme encore d'en attendre beaucoup. Aujourd'hui Desnos *parle surréaliste à volonté* (pp. 43-44).

Lamentablemente, seis años después de publicado este texto, Breton y Desnos estaban peleados a muerte; Breton expulsaría a Desnos del grupo surrealista; Desnos se uniría a otros disidentes para firmar un texto terrible contra Breton, *Un cadavre* (1930); Breton contraatacaría en el *Segundo Manifiesto*⁶. Inútil decir que en esta polémica, Carpentier acompañó a Desnos. En un artículo poco conocido de ese mismo año, "El escándalo de 'Maldoror'", publicado en la revista *Carteles*, de La Habana (abril 20), examina Carpentier periodísticamente la batalla entre Breton y los disidentes. Es un texto de escaso valor literario, escrito en una vena fácil y hasta facilísima, de nulo contenido crítico, pero revelador de la actitud pública de Carpentier frente al surrealismo en aquellos días.

El artículo glosa un escándalo ocurrido en un *dancing* de Montparnasse pocos días antes. Por iniciativa de Roger Vitrac, el corrosivo dramaturgo de *Victor, ou les enfants au pouvoir*, se había bautizado un nuevo *dancing* con el ilustre nombre del personaje creado en sus *Cantos* por Lautréamont. Ese nombre era una provocación directamente orientada contra Breton, cuya idolatría por Isidore Ducasse ya ha sido comentada. Pero Breton no era hombre de dejar pasar tal provocación. No en balde había escrito en el *Segundo Manifiesto*:

"L'acte surréaliste le plus simple consiste, révolvers au poings, à descendre dans la rue et à tirer au hasard, tant qu'on peut, dans la foule" (p. 155).

Su venganza, esta vez, asumió sin embargo una forma menos truculenta. Como la provocación no se había reducido al bautismo del *dancing* con el sagrado nombre de Maldoror (también se habían repartido entre el público ejemplares de *Un cadavre*), Breton y los suyos primero enviaron una carta al propietario del *dancing* ("redactada en el tono a lo Robespierre que Breton adopta para las grandes ocasiones", apunta Carpentier) en que lo instaban a cambiarle de nombre. Al no obtener respuesta amenazaron con hacérselo cambiar a la fuerza.

En su narración de estos acontecimientos, Carpentier utiliza el conocido recurso (desde el prólogo del *Quijote*, por lo menos) de inventar un amigo imaginario que es el que se encarga de presentar los puntos de vista del autor. Por razones que no explica, él prefiere no darse un papel, ni siquiera de testigo, en estos acontecimientos. Inventa, pues, un licenciado Martínez, que habría estado en el "Maldoror" cuando los acólitos de Breton deciden llevar a cabo sus amenazas. Por razones de síntesis, reordeno aquí un poco la narración de Carpentier, pero sin alterar una palabra. Habla, pues, "el licenciado" Martínez:

Después de semanas de calma, irrumpieron en el "Maldoror", el día en que la princesa Paleologue ofrecía una fiesta en pyjamas (*sic*) (...) Una fiesta encantadora. Todo marchaba muy bien... Pero de pronto, a las doce y media en punto, entran siete señores con cara trágica, que nadie había invitado (recuerdo que uno de ellos tenía abundante cabellera y se parecía a Titta Rufo)⁷. Y, de repente, la emprenden a golpes, patadas y bastonazos con todas las mesas, botellas e instrumentos musicales del establecimiento. Landeau, el dueño del "Maldoror", organiza una resistencia con sus camareros y *barmen*. La fiesta se transforma en batalla campal. Nadie sabía cómo pegaba ni a quién pegaba. Las mujeres, refugiadas en un estrado, vaciaban cubos de hielo sobre los asaltantes. Los platos hendían el aire. Sonaban insultos e imprecaciones. Un escándalo formidable. Hasta que, al final, la policía irrumpió en el establecimiento, arrestando a los siete energúmenos, a Landeau y a sus hombres... Lo que aconteció después, lo ignoro (pp. 16 y 74).

Al contestar, Carpentier habrá de tranquilizar a su "amigo" sobre el destino de los asaltantes.

Dos horas después, tenga usted seguro que descansaban tranquilamente en sus lechos... Basta que la policía parisiense se entere que una querrela se lleva a cabo por una cuestión de ideas y que sus promotores son intelectuales, para que se les trate con el mayor respeto... En América habrían aprovechado la oportunidad para acusarlos -sin fun-

damento alguno- de revolucionarios o comunistas. No olvide usted, mi querido Licenciado, que he residido durante más de un mes en el Prado N° 1, por haber firmado un manifiesto en que declaraba "preferir el son al charleston" y lo cubano a lo extranjero (p. 74).

El interés de este artículo va un poco más allá de lo anecdótico y de su visible intento de presentar el escándalo del "Maldoror" como la batalla de Hernani del surrealismo. En dicho artículo, Carpentier también hace un resumen del movimiento surrealista y se refiere (si bien discretamente) a su participación en la querrela literaria de 1930. Allí señala, por ejemplo, la importancia que los surrealistas conceden a Lautréamont:

Y los suprarrealistas tienen sus clásicos. Sobre todo *un clásico* a quien cuidan celosamente, y cuyos arcanos veneran: Isidore Ducasse, conde de Lautréamont, autor de aquellos inquietantes *Cantos de Maldoror*, que lanzaron maravillosos clamores de anarquía intelectual, de rebeldía profunda, en los últimos años del siglo XIX... Los iniciadores del movimiento suprarrealista, André Breton, Louis Aragon, Robert Desnos, y otros de menor cuantía, llegaron por un momento a tener el secreto anhelo de defender a Isidore Ducasse contra los peligros de una popularidad creciente (ese poeta que pasó inadvertido en su época empezaba a tener adeptos en lo que ha dado en llamarse *el gran público*)... Pero nadie podía impedir que la posteridad se apresurara en construir un pedestal para un hombre que sus contemporáneos no supieron comprender (p. 73).

Precisamente, esa popularidad de Lautréamont (que iría a justificar el bautismo del *dancing* con el nombre de su personaje central), duplica en cierto modo la creciente popularidad del surrealismo, y su expansión por el mundo. Carpentier traza algunas etapas: revistas del grupo en Bélgica, exposiciones de pintura surrealista en Barcelona, artículos sobre surrealismo en el Brasil; la filmación en Francia de *El perro andaluz* por dos españoles, Luis Buñuel y Salvador Dalí⁸.

Estos ejemplos ilustran una expansión que habría de convertirse en dispersión: los más cercanos colaboradores de Breton empiezan a publicar trabajos en revistas no surrealistas. La reacción del maestro fue inevitable:

André Breton, animador del movimiento, lanzó algunos anatemas contra sus más caros amigos. La situación se agravó. Y un buen día, doce escritores se separaron definitivamente del núcleo central suprarrealista, publicando un violentísimo manifiesto, titulado *Un cadáver*, contra Breton y su espíritu dictatorial, que se iba volviendo tan insoportable como el de un Mussolini. Entre las doce firmas que apoyan las ideas expuestas en el manifiesto, podría usted hallar la mía, mi querido Licenciado (p. 73).

Una última observación sobre la óptica que asume Carpentier en este período. Como se ve por este artículo, su discrepancia con Breton no se extiende al surrealismo, ni a Lautréamont, aunque sí (tal vez) a la beatificación de Lautréamont. Por lo que dice el artículo, y también por lo que no dice, es posible suponer que Carpentier comparte la actitud de Desnos: denunciar el tono magisterial de Breton, que podía llegar hasta el anatema pronunciado con el empaque de un Robespierre. Por lo tanto, es posible concluir que hacia 1930, Carpentier acompaña a Desnos en sus ataques a Breton, ataques (insisto) que no se dirigen contra los postulados surrealistas mismos. Por otra parte, tal vez haya que tener en cuenta otro elemento, que no surge explícitamente de los textos literarios pero que puede reconocerse, implícitamente, en algunos. Me refiero a la discrepancia política entre Breton y Desnos. El surrealismo pretendía ser no sólo una revolución literaria sino una revolución total. Como se sabe, Breton acompañó durante algún tiempo la Revolución Soviética. Pero su simpatía por este movimiento nunca dejó de ser crítica. Hacia 1930, cuando ya se está organizando en forma cada vez más totalitaria la doctrina estética del realismo socialista, el grupo surrealista se divide en dos. Los que acompañan a Breton se negarán a suscribir todos los postulados estéticos de Moscú; por su parte, Desnos los suscribirá reiteradas veces. La escisión literaria se dobla así de una política. Hay, por suerte, más documentación de primera mano sobre este período. Así, en 1931, se publica en París el primer y único número de una revista en español que dirige Elvira de Alvear y cuyo secretario de redacción es Carpentier. En ese único número se publica, entre otras cosas, una encuesta, "Conocimiento de América Latina", a la que responden Ribemont-Dessaignes, Michel Leiris, Georges Bataille, N. Frank, R. Vitrac, W. Mehring, Philippe Soupault, Z. Reich, Robert Desnos y A. Kreymborg. Es fácil advertir en esa lista a varios de los firmantes del célebre manifiesto contra Breton.

Para promover la revista en Cuba, Carpentier escribe un artículo, "América ante la joven literatura europea", que publica en *Carteles* (junio 28, 1931) y que dedica más de la mitad del texto a resumir los puntos de vista de algunos de los participantes en la encuesta. Entre ellos, destaca el de Desnos, que es presentado con estas palabras: "Definiendo netamente su ideología política, Robert Desnos se sitúa en el plano marxista". Sigue una cita que transcribo en su totalidad:

Tengo la certidumbre —afirma— que esta efervescente tierra virgen y fértil será el teatro de acontecimientos formidables en la evolución del estado social del mundo... Pero importa ante todo que la evolución social de América Latina se lleve al cabo en el plano social. Lo que nos interesa en las conmociones de ese continente, no es saber que un general ha sido

fusilado por orden de otro general; que la "libertad" ha sido hallada una vez más por un partido, al derribar a otro partido que, a su vez, *salvará* la libertad en la próxima ocasión. Lo que nos interesa es el destino del cortador de caña cubano, del sembrador de café del Brasil y de sus trabajadores, del peón de ganadería argentino, del minero peruano, del viticultor chileno. En cuatro palabras: el destino del proletariado... En la época actual, época en que todo el poder del capitalismo es debido a una larga experiencia social, a una técnica apropiada, a planos inflexiblemente realizados, es importante que el proletariado latinoamericano no se deje vencer por esa ciencia, por el capital al servicio del cual labora, quíralo o no... Menos frases, menos lirismo. Si tales factores forman parte del medio, si son útiles y hasta necesarios durante los días de acción, es sin embargo indispensable desterrarlos de los programas. Los movimientos futuros deben ser movimientos de clases, y no movimientos de minorías, animadas por las mejores intenciones, pero exentas de todos los sufrimientos que hacen nacer el choque entre individuos... El estado futuro de las clases trabajadoras de América Latina, nos interesa más que el incendio de tal o cual palacio, el nombre de tal o cual cabecilla revolucionario, los bellos hechos de tal o cual héroe (p. 30).⁹

En el mismo artículo, Carpentier aprovecha la ocasión para situarse como escritor frente a las afirmaciones de sus colegas europeos y para dar algunos consejos a los jóvenes escritores latinoamericanos. Repasemos ambos aspectos de su declaración. Él mismo plantea el primer tema en estos términos:

Después de transcribir estos párrafos, se me antoja que mi adhesión a tales opiniones ha de colocarme en una situación equívoca ante muchos ojos... ¿Cómo? —me preguntarán algunos— ¿usted que ha invertido varios años de labor en estudiar y definir los nuevos valores musicales, pictóricos y literarios de la vieja Europa? ¿Usted aprueba la afirmación de Philippe Soupault, cuando nos dice que "debemos dejar de volvernos hacia ese continente"?... A eso responderé que no solamente apruebo estas afirmaciones, sino que las creo cada vez más necesarias en la época actual (p. 54).

Pasa, luego, Carpentier a hacer un resumen del espíritu de imitación que, según él, "ha tenido la deplorable consecuencia de retrasar en muchos lustros nuestras expresiones vernáculas". Se subraya la deuda de nuestra literatura con el romanticismo, el parnasianismo, el simbolismo (Darío, "hijo espiritual de Verlaine"; Herrera y Reissig, de Théodore de Banville), etc., etc. La situación hoy es distinta:

la reacción contra el espíritu ha comenzado a producirse, pero es todavía una reacción de minorías. Los Güiraldes, los Diego Rivera, los Heitor

Villa-Lobos, los Mariano de Azuela (*sic*), son todavía excepciones en nuestro continente. Muchos sectores artísticos de América viven actualmente bajo el signo de Gide, cuando no de Cocteau o simplemente de Lacretelle. Es éste uno de los males—diremos una de las debilidades—que debemos combatir arduamente (p. 54).

Carpentier observa, a continuación, que no basta con proponerse cortar con Europa:

Todo arte necesita una tradición *de oficio*. En arte, la *realización* tiene tanta importancia como la materia prima de una obra. (...) Por ello es menester que los jóvenes de América conozcan a fondo los valores representativos del arte y la literatura moderna de Europa; no para realizar una despreciable labor de imitación y escribir, como hacen muchos, novelitas sin temperatura ni carácter, copiadas de algún modelo de allende los mares, sino para tratar de llegar al fondo de las técnicas, por el análisis, y hallar métodos constructivos aptos a traducir con mayor fuerza nuestros pensamientos y nuestras sensibilidades de latinoamericanos. (...) Conocer técnicas ejemplares para tratar de adquirir una habilidad paralela, y movilizar nuestras energías en traducir América con la mayor intensidad posible: tal habrá de ser siempre nuestro credo por los años que corren—mientras no dispongamos, en América, de una *tradición de oficio* (p. 54).

El artículo incluye también una breve *apología pro opera sua* en que Carpentier *detalla* lo que ha realizado hasta ahora y concluye:

Si he creído útil, en los terrenos del periodismo, el dar a conocer los valores representativos del arte moderno europeo, me he separado siempre del viejo continente en mi labor personal de creación. (...) Todos mis textos publicados en París están nutridos de esencias criollas. Mis novelas en camino no se separan de nuestra isla—como puede juzgarse por los fragmentos de una de ellas, *Ecué-Yambá-O*, publicada en el primer número de *Imán* (p. 54).

Es indudable la importancia de este artículo para situar a Carpentier no sólo en relación con su obra futura (de esto hablaremos más adelante) sino en relación con la actitud política de Desnos.

Al destacar la posición marxista de su amigo (posición que supone adhesión a los postulados soviéticos del momento), y al acompañar esa declaración de Desnos con su propia adhesión a una literatura nacionalista y hasta criollista, Carpentier está acentuando implícitamente la separación con el grupo de Breton. Esto no quiere decir, aclaro, que Carpentier comparta todos los postulados del realismo socialista. Si bien la novela que estaba escribiendo entonces, y que publicaría sólo en 1933, está inscrita en una línea realista y criollista, en ella se hace lugar (aunque en forma narrativa algo torpe) al mundo mágico de la superstición

afrocubana. Desde este punto de vista, Carpentier parece situarse en una posición ambigua entre el realismo marxista (el héroe de la novela es un “proletario”) y sus propios intereses en el ritual y arte afrocubano. También resulta ambiguo su apoyo a Desnos (en este artículo y en el anterior sobre el escándalo del “Maldoror”), al tiempo que subraya la necesidad del artista latinoamericano de crearse una *tradición de oficio*. Tal es la situación de Carpentier en 1930 y tantos. En 1949, cuando publica *El reino de este mundo*, muchas cosas habrían cambiado. En ese intervalo, Carpentier renegaría de *Ecué-Yambá-O* y de su criollismo superficial; también habrá de renegar (como se ha visto) del realismo socialista y de la literatura falsamente *engagée*. Su posición frente al surrealismo habrá sufrido también algunas modificaciones. Es hora de que volvamos a 1949, después de esta larga digresión biográfica.

TERCERA PARTE: EL DESCUBRIMIENTO DE HAITÍ

Hay una cierta ambigüedad en la actitud que muestra Carpentier hacia el surrealismo en 1949. Por esos años, el escritor cubano (pero de padres europeos) parece todavía muy empeñado en subrayar sus raíces americanas. De ahí su rechazo de la utilería maravillosa del surrealismo, que hemos citado al comienzo de este trabajo, y sus ataques a Lautréamont (*id est*: a Breton); lo que le permite separarse nítidamente de un movimiento que es, al fin y al cabo, europeo en sus orígenes. Pero la ambigüedad de esta actitud se hace más evidente si se confrontan con cuidado algunos textos del prólogo con otros de los *Manifiestos* de Breton. Ya se ha visto que Carpentier acusa a Lautréamont, sin nombrarlo, por los “trucos de prestidigitación” al reunir objetos que “para nada suelen encontrarse”. Esta alusión a la famosa imagen del paraguas y la máquina de coser sobre la mesa de disección es tan clara que él mismo se encarga de explicitarla. En la página siguiente hay otra referencia a Lautréamont: “Pobreza imaginativa, decía Unamuno, es aprenderse códigos de memoria. Y hoy existen códigos de lo fantástico, basados en el principio del burro devorado por un higo, propuesto por los *Cantos de Maldoror* como suprema inversión de la realidad...” (p. 9).

Lo sorprendente, después de esta condena radical, es que más adelante en el mismo prólogo, un paréntesis rescata a Isidore Ducasse del ostracismo al que parecía condenado. Dice Carpentier: “(Hay, por otra parte, una rara casualidad en el hecho de que Isidore Ducasse, hombre que tuvo un excepcional instinto de lo fantástico-poético, hubiera nacido en América y se jactara tan enfáticamente, al final de uno de sus cantos, de ser *le Montevidéén*)” (p. 15).

No menos paradójica es la actitud de Carpentier frente a la novela gótica inglesa que él llama, a la francesa, "novela negra". Ya se ha visto cómo él denuncia su imaginería escalofriante de fantasmas, sacerdotes emparedados, lobizones, etc. Este rechazo intelectual —al nivel del discurso— no le impide echar mano a la misma utilería en el texto de su relato. Así, en el capítulo I de la primera parte de *El reino de este mundo*, se atribuye a Mackandal la especie de que las mujeres de los reyes europeos "se enrojecían las mejillas con sangre de buey y enterraban fetos de infantes en un convento cuyos sótanos estaban llenos de esqueletos rechazados por el cielo verdadero..." (p. 31).

Esos esqueletos de infantes ilegítimos son parte de la imaginería gótica de la estupenda novela *The Monk*, de Mathew Lewis, uno de los padres de la visión surrealista.

Al rechazar lo maravilloso onírico o poético de los surrealistas europeos, Carpentier vuelve su mirada, ávida de lo sobrenatural, hacia el contorno americano. Es durante un viaje a Haití, en 1943, con la compañía teatral Louis Jouvet —curioso destino el de Carpentier, que siempre descubre el Nuevo Mundo de la mano de algún representante de la cultura francesa—, cuando se produce la revelación. Carpentier la cuenta así:

A fines del año de 1943 tuve la suerte de poder visitar el reino de Henri Christophe —las ruinas tan poéticas, de Sans-Souci; la mole, imponentemente intacta a pesar de rayos y terremotos, de la Ciudadela La Ferrière— y de conocer la todavía normanda Ciudad del Cabo —el Cap Français de la antigua colonia—, donde una calle de larguísima balcones conduce al palacio de cantería habitado antaño por Paulina Bonaparte. Después de sentir el nada mentido sortilegio de las tierras de Haití, de haber hallado advertencias mágicas en los caminos rojos de la Meseta Central, de haber oído los tambores del Petro y del Rada, me vi llevado a acercar la maravillosa realidad recién vivida a la agotante pretensión de suscitar lo maravilloso que caracterizó ciertas literaturas europeas de estos últimos treinta años (p. 8).

En 1943 Carpentier descubre en las ruinas del reino de Henri Christophe y en las huellas arquitectónicas de Paulina Bonaparte, una escritura de lo maravilloso que él habría de descodificar en lo real y no en la literatura. Ese descubrimiento no sólo lo vuelca, polémicamente, contra los productos de la industria surrealista, sino que lo convierte en ávido cazador de lo real. Pero lo real de esa maravillosa tierra de América.

El mismo proporciona en el prólogo una definición de lo *real maravilloso*. Dice así:

lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación

privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de "estado límite".

Nada hay en esta formulación que contradiga una visión muy general de lo maravilloso que ya estaba en la literatura europea desde sus orígenes, y que los surrealistas habían codificado a su manera. Si se acude a los textos más difundidos de Breton, tal como aparecen en sus *Manifiestos*, es posible advertir las coincidencias esenciales. Conviene advertir, sin embargo, que hay una diferencia fundamental en el punto de partida: en tanto que Carpentier busca lo maravilloso en lo real (limitando de esta manera el campo de su búsqueda y situando en el mundo exterior el objeto de su investigación), Breton no pone ninguna limitación. Antes bien, empieza su búsqueda precisamente a partir del sujeto mismo.

Así, en el primer *Manifiesto* no deja de reconocer la influencia de Freud y señala los sueños y la escritura automática como las dos vías de acceso al subconsciente creador. De ahí su famosa definición:

SURREALISME, n.m. Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.

ENCYCL. PHILOS. Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée. Il tend à ruiner définitivement tous les autres mécanismes psychiques et à se substituer à eux dans la résolution des principaux problèmes de la vie (p. 40).

Pero esa diferencia en el punto de partida y las dimensiones de la búsqueda no impide las coincidencias en ciertos aspectos básicos. Así, en el *Primer Manifiesto*, Breton dirá con esperanza:

"Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de *surréalité*, si l'on peut ainsi dire" (p. 27).

En la misma página hay una afirmación de lo *maravilloso* que completa el enfoque de Breton del segundo de los dos términos utilizados más tarde por Carpentier:

"Pour cette fois, mon intention était de faire justice de la *haine du merveilleux* qui sévit chez certains hommes, de ce ridicule sous lequel ils veulent le faire tomber. Tranchons-en: le merveilleux est toujours

beau, n'importe quel merveilleux est beau, il n'y a même que le merveilleux qui soit beau" (p. 27).

Un poco más adelante, en una nota al pie de la página en que comenta, con elogio, *The Monk* ("Le souffle du merveilleux l'anime tout entier"), dirá Breton:

"Ce qu'il y a d'admirable dans le fantastique, c'est qu'il n'y a plus de fantastique: il n'y a que le réel" (p. 28).

En la última instancia, lo fantástico, lo maravilloso y lo real, todo es uno para Breton. En el *Segundo Manifiesto* hay una frase en el mismo sentido:

"Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement" (p. 154).

Con esta nota, es permisible concluir el cotejo. Si bien Carpentier no comparte explícitamente los postulados del automatismo o de la creación onírica, su definición de lo real maravilloso no excluye precisamente esa "inesperada alteración de la realidad (el milagro)", para usar sus propias palabras, que Breton y los surrealistas buscaban por otros caminos más rigurosos. Incluso cuando Carpentier se refiere a "las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un 'estado límite'", sus palabras tienen un indiscutible cuño bretoniano. La discrepancia no estaría aquí, por lo tanto. Para entenderla mejor, volvamos al texto de Carpentier arriba citado. Después de hablar del "estado límite", agrega esta sentencia:

"Para empezar, la sensación de lo maravilloso supone una fe" (p. 11).

Si se recuerda la inquina de Breton contra toda forma de religión ("Tout est à faire, tous les moyens doivent être bons à employer pour miner les idées de *famille, de patrie, de religion*", dice y subraya el *Segundo Manifiesto*, p. 159), es obvio que Carpentier está apuntando aquí una discrepancia mayor con el surrealismo ortodoxo. Por eso, insiste un poco más abajo:

Los que no creen en santos no pueden curarse con milagros de santos (...) De ahí que lo maravilloso invocado en el descreimiento —como lo hicieron los surrealistas durante tantos años— nunca fue sino una artimaña literaria, tan aburrida, al prolongarse, como cierta literatura onírica "arreglada", ciertos elogios de la locura, de los que estamos muy de vuelta (pp. 11-12).¹⁰

La parrafada termina, después de atacar de paso al existencialismo y a la literatura *engagée*, como ya se ha visto, con una afirmación con-

tundente. Para Carpentier, los surrealistas no son capaces ni "de concebir una mística válida ni de abandonar los más mezquinos hábitos para jugarse el alma sobre la temible carta de una fe" (p. 12).

A este fracaso, opone él su descubrimiento en Haití. Allí encuentra una tierra en donde millares de hombres habrían creído, según él mismo aclara en el prólogo, en

los poderes licantrópicos de Mackandal, a punto de que esa fe colectiva produjera un milagro el día de su ejecución. Conocía ya [dirá luego Carpentier] la historia prodigiosa de Bouckmann, el iniciado jamaquino. Había estado en la Ciudadela La Ferrière, obra sin antecedentes arquitectónicos, únicamente anunciada por las *Prisiones imaginarias* del Piranese. Había respirado la atmósfera creada por Henri Christophe, monarca de increíbles empeños, mucho más sorprendente que todos los reyes crueles inventados por los surrealistas, muy afectados a tiranías imaginarias, aunque no padecidas. A cada paso hallaba lo real maravilloso (p. 13).

No será, pues, en las visiones de la literatura sino en las visiones de la historia; no en la imaginación onírica sino en las ruinas verdaderas; no en la geografía de los libros sino en la topografía real donde habrá de encontrar Carpentier lo maravilloso. Es decir: esta categoría de la obra de arte (según las retóricas europeas) se le aparecerá como un elemento de toda la realidad americana. Ya que no se trata sólo de Haití, como aclara luego: "esa presencia y vigencia de lo real maravilloso no era privilegio único de Haití, sino patrimonio de la América entera, donde todavía no se ha terminado de establecer, por ejemplo, un recuento de cosmogonías" (p. 13).

Inspirado por esta visión de la realidad americana, Carpentier recorre en su discurso la historia de América, vuelve (es como una obsesión) al Conde de Lautréamont para oponer a aquel montevidiano de París, el Mackandal licantrópico de Haití. La conclusión de este rápido periplo es obvia: "por la virginidad del paisaje, por la formación, por la ontología, por la presencia fáustica del indio y del negro, por la Revelación que constituyó su reciente descubrimiento, por los fecundos mestizajes que propició, América está muy lejos de haber agotado su caudal de mitologías" (pp. 15-16).

El final del prólogo, unas cuantas líneas más abajo, no puede ser más explícito: "¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real-maravilloso?" (p. 17).

O sea: contra los misterios fabricados artísticamente por los surrealistas europeos —los paraguas disecados, los lobizones de novela, los reyes crueles de teatro— levanta Carpentier la geografía y la historia de

América, sus ruinas y leyendas, su entronque con el *vaudou*, con las oscuras mitologías precolombinas, su mestizaje fecundo.

Años más tarde, al recoger este prólogo en su libro *Tientos y diferencias*, Carpentier agregaría al comienzo unas páginas prescindibles sobre China, el Islam, la Unión Soviética y Praga, además de un pequeño desarrollo sobre las crónicas de la conquista (el libro de Bernal Díaz del Castillo le parece "el único libro de caballería real y fidedigno que se haya escrito") y sobre las maravillas reales de su historia. También agrega una nota en que afirma:

El surrealismo ha dejado de constituir, para nosotros, por proceso de limitación muy activo hace todavía quince años, una presencia erróneamente manejada. Pero nos queda lo *real maravilloso* de índole muy distinta, cada vez más palpable y discernible, que empieza a proliferar en la novelística de algunos novelistas jóvenes de nuestro continente (p. 95).

No se puede encarecer bastante la importancia de esta nota que, a la vez que pone en un contexto actual la actitud de Carpentier hacia el surrealismo, subraya la vigencia de su concepción de lo real maravilloso en la nueva novela latinoamericana¹¹.

LA VERDAD HISTÓRICA Y LA VERDAD MÁGICA

Hasta cierto punto, *El reino de este mundo* cumple con el programa explícito en su prólogo. La exploración de lo real maravilloso asume en este libro la forma de un relato, más o menos histórico, sobre la realidad haitiana entre 1760 y 1820; es decir: los años que ven el levantamiento de esclavos (1791), la abolición de la esclavitud (1793) y el colapso total del imperio del rey Christophe. Carpentier aparece guiado por una voluntad de documentación histórica que él mismo define en el prólogo: "el relato que va a leerse ha sido establecido sobre una documentación extremadamente rigurosa que no solamente respeta la verdad histórica de los acontecimientos, los nombres de personajes—incluso secundarios—, de lugares y hasta de calles, sino que oculta, bajo su aparente intemporalidad, un minucioso cotejo de fechas y de cronologías" (p. 16).

Algunos estudiosos ya se han encargado de precisar qué es historia y qué es ficción en el relato de Carpentier. La línea general del relato es histórica y articula sus partes principales sobre los personajes de Macandal, Bouckman y Paulina Bonaparte, Henri Christophe. Pero aún apoyándose en estas criaturas históricas, Carpentier altera la perspectiva por el énfasis con que distribuye el espacio en su relato. Así, Toussaint L'Ouverture, uno de los héroes más destacados de la revolución

de la independencia haitiana, para muchos el verdadero Bonaparte del Caribe, es apenas mencionado incidentalmente (p. 59)¹². Otros héroes, como Rigaud, ni siquiera son mencionados; Dessalines y Rochambeau ocupan sólo el fondo del relato. Más importantes para Carpentier que el general Leclerc y sus campañas militares son los amoríos de su mujer, Paulina, o las visiones eróticas del masajista de ella, el musculoso Solimán. Desde otro punto de vista altera también Carpentier la realidad histórica de Haití en la época que reconstruye *El reino de este mundo*. Aunque se menciona repetidamente la variedad de matices de color de la piel de los personajes, no se intenta de ninguna manera elucidar la importancia que esta polémica tuvo para el desarrollo de la historia de Haití. El cruel conflicto que opuso a los mulatos no sólo contra los blancos sino también contra los negros es un tema que apenas si resulta aludido en la obra de Carpentier. Pero no sólo la perspectiva histórica queda alterada por esta omisión, o por concederse más importancia a personajes reales pero secundarios, o al concentrarse la mirada en el rey Christophe (rey de baraja española) en vez de Toussaint, el verdadero liberador. Carpentier va aún más lejos en su ficcionalización de la historia. Junto a personas reales introduce en su relato un par de personajes de ficción que contaminan de irrealidad la historia. Aunque la declaración arriba citada del prólogo—en que se insiste en la documentación minuciosa del libro y la verdad histórica de acontecimientos, personajes secundarios, lugares, etc.—no permite preverlo, dos de los personajes que tienen más papel en el relato, y que aparecen ya desde la primera página, son puros entes de ficción. Me refiero, es claro, a monseñor Lenormand de Mezy y su criado, Ti Noel. Como este último habrá de convertirse en el testigo principal del relato, el personaje cuyo punto de vista privilegiado asumirá el invisible autor, se puede entender hasta qué punto la ficción domina la historia en *El reino de este mundo*. Ti Noel es el foco desde donde se mira este mundo. Pero no sólo es el recuento del espacio concedido a personajes históricos secundarios en detrimento de los centrales (Paulina en vez de Toussaint, digamos), ni es en la concentración del punto de vista en un personaje totalmente ficticio como Ti Noel, donde se descubre la sutil alquimia con que Carpentier trabaja la historia de Haití hasta transformarla en pura maravilla. Es en la misma escritura del relato en donde se advierte la traza de esa alquimia.

En primer lugar importa subrayar la elección del testigo. Al elegir a Ti Noel, Carpentier está creando un intermediario para salvar no sólo el problema técnico de la narración misma, sino algo más importante. ¿Cómo transmitir la maravilla del *vaudou* sin asumir la perspectiva del testigo comprometido, envuelto en la magia que describe? El fracaso

de Carpentier en su anterior esfuerzo narrativo, *Ecué-Yambá-O*, derivaba precisamente de haber adoptado en aquella novela su propio punto de vista de narrador europeizado, de folclorista que registra los ritos afrocubanos pero que no participa radicalmente en ellos, de antropólogo distanciado emocionalmente del material que estudia¹³. Al inventar el personaje de Ti Noel —que naturalmente es capaz de registrar la magia del *vaudou* a la misma altura emocional en que ésta funciona—, Carpentier evita el error de su primera novela, y consigue al mismo tiempo dotar a su relato histórico de la doble visión necesaria.

Un ejemplo permitirá ver esto más claro. Es el episodio en que Ti Noel, perdido entre los demás esclavos, asiste a la ejecución de Mackandal, el rebelde. Hay un momento en ese capítulo (el VIII, de la primera parte) en que Carpentier contrapone el punto de vista de los amos al punto de vista de los esclavos. Mackandal avanza, “cubierto de cuerdas y de nudos, lustroso de lastimaduras frescas”, en medio de la multitud que ha acudido al espectáculo.

Los amos interrogaron las caras de sus esclavos con su mirada. Pero los negros mostraban una despechante indiferencia. ¿Qué sabían los blancos de cosas de negros? En sus ciclos de metamorfosis, Mackandal se había adentrado muchas veces en el mundo arcano de los insectos, desquitándose de la falta de un brazo humano con la posesión de varias patas, de cuatro élitros o de largas antenas. Había sido mosca, ciempiés, falena, comején, tarántula, vaquita de San Antón y hasta cocuyo de grandes luces verdes. En el momento decisivo, las ataduras del mandinga, privadas de un cuerpo que atar, dibujarían por un segundo el contorno de un hombre de aire, antes de resbalar a lo largo del poste. Y Mackandal, transformado en mosquito zumbón, iría a posarse en el mismo tricorno del jefe de las tropas, para gozar del desconcierto de los blancos. Eso era lo que ignoraban los amos; por ello habían despilfarrado tanto dinero en organizar aquel espectáculo inútil, que revelaría su total impotencia para luchar contra un hombre ungido por los grandes Loas (pp. 64-65).

La oposición del punto de vista de los blancos (un espectáculo horrible para aterrorizar a los esclavos rebeldes) y el punto de vista de los negros (un espectáculo inútil porque Mackandal escaparía, metamorfoseado en algún animal), queda explícitamente dibujado aquí. En la narración que sigue, Carpentier trata de mantener nítido el punto de vista de los amos pero sin renunciar al de los esclavos.

Mackandal estaba ya adosado al poste de torturas. El verdugo había agarrado un rescoldo con las tenazas. Repitiendo un gesto estudiado la víspera frente al espejo, el gobernador desenvainó su espada de corte y dio orden de que se cumpliera la sentencia. El fuego comenzó a subir hacia el manco, sollamándole las piernas. En ese momento, Mackandal

agitó su muñón, que no habían podido atar, en un gesto conminatorio que no por menguado era menos terrible, aullando conjuros desconocidos y echando violentamente el torso hacia adelante. Sus ataduras cayeron, y el cuerpo del negro se espigó en el aire, volando por sobre las cabezas, antes de hundirse en las ondas negras de la masa de esclavos. —*Mackandal sauvé!* (pp. 65-66).

Hasta aquí, aunque sin perder de vista la línea realista, Carpentier parece seguir sobre todo el punto de vista de los esclavos; Mackandal parece a punto de escapar milagrosamente a su tormento. Pero la narración continúa, explicando lo que realmente aconteció.

Y fue la confusión y el estruendo. Los guardias se lanzaron, a culatazos, sobre la negrada aullante, que ya no parecía caber entre las casas y trepaba hacia los balcones. Y a tanto llegó el estrépito y la grito y la turbamulta, que muy pocos vieron que Mackandal, agarrado por diez soldados, era metido de cabeza en el fuego, y que una llama crecida por el pelo encendido ahogaba su último grito. Cuando las dotaciones se aplacaron, la hoguera ardía normalmente, como cualquiera hoguera de buena leña, y la brisa venida del mar levantaba un buen humo hacia los balcones donde más de una señora desmayada volvía en sí. Ya no había nada que ver (p. 66).

La última parte del capítulo restablece, sin embargo, el punto de vista de los esclavos y reintroduce a Ti Noel como foco de la narración.

Aquella tarde los esclavos regresaron a sus haciendas riendo por todo el camino. Mackandal había cumplido su promesa, permaneciendo en el reino de este mundo. Una vez más eran burlados los blancos por los Altos Poderes de la Otra Orilla. Y mientras Monsieur Lenormand de Mezy, de gorro de dormir, comentaba con su beata esposa la insensibilidad de los negros ante el suplicio de un semejante (...) Ti Noel embarazó de jimaguas a una de las fámulas de cocina, trabándola, por tres veces, dentro de uno de los pesebres de la caballeriza (pp. 66-67).

Con este encuentro erótico —que subraya la virilidad de los negros esclavos— se confirma el punto de vista mágico. Contra las evidencias de la realidad se sostiene la visión sobrenatural, lo “maravilloso”, que se apoya en la fe. No es extraño, por lo tanto, que al final de su carrera, Ti Noel recurra a la magia de Mackandal para escapar de una realidad intolerable. En el capítulo III, de la cuarta parte, Ti Noel descubre la clave de la metamorfosis.

Ya que la vestidura de hombre solía traer tantas calamidades, más valía despojarse de ella por un tiempo, siguiendo los acontecimientos de la Llanura bajo aspectos menos llamativos. Tomada esa decisión, Ti Noel

se sorprendió de lo fácil que es transformarse en animal cuando se tienen poderes para ello. Como prueba se trepó a un árbol, quiso ser ave, y al punto fue ave. Miró a los Agrimensores desde lo alto de una rama, metiendo el pico en la pulpa violada de un caimito. Al día siguiente quiso ser garañón y fue garañón; mas tuvo que huir prestamente de un mulato que le arrojaba lazos para castrarlo con un cuchillo de cocina. Hecho avispa, se hastió pronto de la monótona geometría de las edificaciones de cera. Transformado en hormiga por mala idea suya, fue obligado a llevar cargas enormes, en interminables caminos, bajo la vigilancia de unos cabezotas que demasiado le recordaban los mayores de Lenormand de Mezy, los guardias de Christophe, los mulatos de ahora. A veces, los cascos de un caballo destrozaban una columna de trabajadores, matando a centenares de individuos. Terminado el suceso, los cabezotas volvían a ordenar la fila, se volvía a dibujar el camino, y todo seguía como antes, en un mismo ir y venir afanoso. Como Ti Noel sólo era un disfrazado, que en modo alguno se consideraba solidario de la Especie, se refugió, solo, debajo de su mesa, que fue, aquella noche, su resguardo contra una llovizna persistente que levantó sobre los campos un pajizo olor de espartos mojados (pp. 190-191).

La narración ha terminado por asumir totalmente el punto de vista del testigo privilegiado, del imaginario Ti Noel. El último capítulo de la cuarta parte, y el último del libro, muestra precisamente a Ti Noel en su final metamorfosis (la del ganso), antes de descubrir que no es posible renunciar a la condición humana y regresar a su realidad, a su delirio. Una advertencia: aunque en estos últimos capítulos Carpentier sigue de muy cerca el punto de vista de su personaje central, no parece lícito creer que lo comparte. Por el contrario, la metamorfosis concluye con una parrafada que no sólo sirve para justificar el regreso del personaje a la condición humana, sino que (de paso) subraya el mensaje del libro. Dice así:

Y comprendía, ahora, que el hombre nunca sabe para quién padece y espera. Padece y espera y trabaja para gentes que nunca conocerá, y que a su vez padecerán y esperarán y trabajarán para otros que tampoco serán felices, pues el hombre ansía siempre una felicidad situada más allá de la porción que le es otorgada. Pero la grandeza del hombre está precisamente en querer mejorar lo que es. En imponerse Tareas. En el Reino de los Cielos no hay grandeza que conquistar, puesto que allá todo es jerarquía establecida, incógnita despejada, existir sin término, imposibilidad de sacrificio, reposo y deleite. Por ello, agobiado de penas y de Tareas, hermoso dentro de su miseria, capaz de amar en medio de las plagas, el hombre sólo puede hallar su grandeza, su máxima medida, en el Reino de este Mundo (p. 197).

Inútil aclarar que, si bien es posible que Ti Noel haya *comprendido* esto, la formulación que da Carpentier a esa comprensión revela muy claramente que es el autor el que está mostrando aquí la mano. La visión de Carpentier se sustituye, a último momento, a la de Ti Noel; el autor recupera los hilos y concluye la narración.

De todas maneras, esta última vuelta de tuerca no altera el hecho básico de que este relato se apoya en la visión de Ti Noel para transmitir lo real maravilloso. Al nivel de Ti Noel (que es también el de Mackandal y Bouckman y todos los esclavos) lo mágico es real. Al nivel del autor, lo mágico es maravilloso. Por intermedio de Ti Noel y demás figuras negras, Carpentier alcanza a rescatar para su relato esa fe sin la cual lo maravilloso de los surrealistas no llega a ser (según él) sino maquinaria fría.

QUINTA PARTE: LA DOBLE MIRADA DEL AUTOR

Aunque Ti Noel y los demás esclavos centran el enfoque mágico y dan al *vaudou* un papel emocionalmente activo, la otra mirada del libro (la de los personajes europeos, que hasta cierto punto refleja la del autor mismo, un europeizado) no desaparece del todo. Habrá de superponerse a la de Ti Noel para crear una textura de doble hilo, como ya se ha visto en el episodio de la tortura de Mackandal. Pero donde mejor se ve la mirada europea es en el episodio de Paulina Bonaparte, que ocupa sobre todo la segunda parte del libro. La imagen de la hermana de Napoleón, casada con el general Leclerc, que ha llegado a Haití para aplastar la rebelión de los esclavos, corresponde al *côté français* de la historia que cuenta Carpentier. Paulina entiende nada, o muy poco, de los acontecimientos históricos de los que es involuntario testigo. Al elegirla a ella, en lugar de Leclerc, Carpentier subraya su voluntad de marginalidad histórica, ya comentada en este trabajo. Paulina es en el libro la portavoz de Madame d'Abrantes y sus ilusorios consejos sobre cómo vivir en el trópico (un trópico aprendido en *Paul et Virginie*); Paulina es el recitado escolar de Racine sobre las ondas del Atlántico y el mármol de Canova que la espera en Roma; Paulina es el delicioso, y algo escalofriante, crepúsculo del siglo XVIII, *le siècle des lumières* que Carpentier volvería a explorar (pero desde la vertiente latinoamericana, sobre todo) en su novela más célebre, *El siglo de las luces* (1962). La concentración del punto de vista de la segunda parte en Paulina, esa ave exótica del aviario europeo, perdida en el trópico haitiano, contribuye a lastrar *El reino de este mundo* de toda una concepción y una iconografía ajena a nuestra América. Es el neoclasicismo crepuscular,

que ya empieza a ser contaminado de romanticismo, lo que esa espléndida mujer representa, y ella puede servir como ningún otro personaje de Carpentier para representar, emblemáticamente, su arte del *tableau historique*, de la representación teatral, de la alegoría pictórica.

El momento culminante de esta representación no ocurre, sin embargo, cuando Paulina está aún viva, en Haití, y su carne es acariciada por las manos profesionales de Solimán, su masajista. No. Ocurre en el capítulo I de la cuarta parte, cuando Solimán ya está en Roma, en el séquito de la viuda y las hijas de Christophe. Una noche en que algo ebrio y acompañado de su amante piemontesa, recorre el Palacio Borghese, encuentran por accidente la estatua desnuda de Paulina que había recreado en mármol Canova. El pasaje merece citarse entero.

En el fondo de aquel pequeño gabinete había una sola estatua. La de una mujer totalmente desnuda, recostada en un lecho, que parecía ofrecer una manzana. Tratando de encontrarse en el desorden del vino, Solimán se acercó a la estatua con pasos inseguros. La sorpresa había asentado un poco su ebriedad. Él conocía aquel semblante; y también el cuerpo, el cuerpo todo, le recordaba algo. Palpó el mármol ansiosamente, con el olfato y la vista metidos en el tacto. Sopesó los senos. Paseó una de sus palmas, en redondo, sobre el vientre, deteniendo el meñique en la marca del ombligo. Acarició el suave hundimiento del espinazo, como para voltear la figura. Sus dedos buscaron la redondez de las caderas, la blandura de la corva, la tersura del pecho. Aquel viaje de las manos le refrescó la memoria trayendo imágenes de muy lejos. El había conocido en otros tiempos aquel contacto. Con el mismo movimiento circular había aliviado este tobillo, inmovilizado un día por el dolor de una torcedura. La materia era distinta, pero las formas eran las mismas. Recordaba, ahora, las noches de miedo, en la isla de la Tortuga, cuando un general francés agonizaba detrás de una puerta cerrada. Recordaba a la que se hacía rascar la cabeza para dormirse. Y, de pronto, movido por una imperiosa rememoración física, Solimán comenzó a hacer los gestos del masajista, siguiendo el camino de los músculos, el relieve de los tendones, frotando la espalda de adentro afuera, tentando los pectorales con el pulgar, percutiendo aquí y allá. Pero súbitamente la frialdad del mármol, subida a sus muñecas como tenazas de muerte, lo inmovilizó en un grito. El vino giró sobre sí mismo. Esa estatua, teñida de amarillo por la luz del farol, era el cadáver de Paulina Bonaparte. Un cadáver recién endurecido, recién despojado de pálpito y de mirada, al que tal vez era tiempo todavía de hacer regresar a la vida. Con voz terrible, como si su pecho se desgarrara, el negro comenzó a dar llamadas, grandes llamadas, en la vastedad del Palacio Borghese. Y tan primitiva se hizo su estampa, tanto golpearon sus talones en el piso, haciendo de la capilla de abajo cuerpo de tambor, que la piemontesa, horrorizada, huyó escaleras abajo, dejando a Solimán de cara a cara con la Venus de Canova (pp. 177-178).

La magia blanca del escultor suscita la magia negra de Solimán, podría concluirse. Aquí está, a mi juicio, el emblema secreto de todo el relato: el momento en que la visión europea culta del autor realmente se encuentra con la visión mágica de sus personajes haitianos. Solimán acariciando el mármol de Canova y sintiendo en sus manos el calor de la carne de Paulina; Solimán invocando los ritos de la resurrección del *voudou* en pleno Palacio Borghese: ésta es, en definitiva, la magia total.

Lo curioso es que ese encuentro se produce en el relato no en la isla de Haití ni a través (exclusivamente) del *voudou* sino por intervención de una magia europea —la escultura que mima la realidad de un cuerpo— y la de una leyenda que, además, tiene sus raíces míticas en la imaginería griega. Solimán resulta, al fin y al cabo, como un Pígalión que quisiese resucitar a gritos y golpes una Galatea perdida.

Es claro que Solimán es algo más que Pígalión. Él pone lo suyo: esa fe que Carpentier había reclamado a los surrealistas escépticos. Así como los esclavos por crear el mito de la salvación de Mackandal de la pira donde es supliciado lo ven volar por los aires y escapar entero a la muerte, Solimán transforma por el tacto de la fe, más que por el tacto de sus manos, el helado mármol de Canova en la carne, retrospectivamente tibia, de Paulina. Pero su fe va aún más lejos al intentar su resurrección por medio de un remedo de los tambores ancestrales del *voudou*.

Un análisis más detallado del relato entero (imposible de realizar en esta ocasión) permitiría mostrar, creo, que en varios lugares de esta obra Carpentier recurre al mismo procedimiento de contaminar la realidad haitiana, o la visión de los personajes haitianos, con elementos centrales de la cultura europea que contienen aún, quizá olvidados, la capacidad de conjurar una magia. Hasta en episodios menores, se las ingenia para lograr un mestizaje de los productos del *voudou* con los de la industria (mágica, para los haitianos) de Europa. En el capítulo I de la primera parte, por ejemplo, hay una cómica yuxtaposición de unas cabezas de ternero en el mostrador de una tripería con las cabezas empelucadas de una barbería vecina. Ti Noel no pierde la ocasión de registrar el contraste explícito, en tanto que Carpentier (y su avisado lector) reconocen implícitamente una conexión más siniestra entre ambas series de cabezas: conexión que la máquina del señor Guillotin habría de volver clara para todos los personajes algo más tarde.

El momento culminante de esta *contaminación*, o mestizaje estético, estaría dado en los capítulos de la tercera parte dedicados a la construcción del palacio de Sans-Souci y de la Ciudadela de La Ferrière. Usando en ambos episodios a Ti Noel como punto de vista privilegiado, Carpentier llega a investir estas actividades de imitación de una

cultura europea, básicamente incomprensible para los haitianos, en verdadera conjuración mágica.

Habría que leer cuidadosamente esas páginas en que la vanidad de Henri Christophe fabrica inmensos laberintos que parecen arrancados de las pesadillas del Piranese (según observa el mismo Carpentier), para descubrir hasta qué punto la imaginería europea, sus prototipos culturales, se convierten a través de la visión haitiana en conjuros, ceremonia, rito. En el capítulo III cuenta Carpentier cómo "varios toros eran degollados, cada día, para amasar con su sangre una mezcla que haría la fortaleza [de La Ferrière] invulnerable" (p. 132).

Y un poco más adelante, cuando la visión de Ti Noel es parcialmente sustituida por la del rey Christophe, que contempla desde lo alto los progresos de la obra, Carpentier aclara el significado del sacrificio de los toros:

En caso de intento de reconquista de la isla por Francia, él, Henri Christophe, *Dios, mi causa y mi espada*, podría resistir ahí, encima de las nubes, durante los años que fuesen necesarios, con toda su corte, su ejército, sus capellanes, sus músicos, sus pajes africanos, sus bufones. Quince mil hombres vivirían con él, entre aquellas paredes ciclópeas, sin carecer de nada. Alzado el puente levadizo de la Puerta Única, la Ciudadela La Ferrière sería el país mismo, con su independencia, su monarca, su hacienda y su pompa mayor. Porque abajo, olvidando los padecimientos que hubieran costado su construcción, los negros de la llanura alzarían los ojos hacia la fortaleza, llena de maíz, de pólvora, de hierro, de oro, pensando que allá, más arriba de las aves, allá donde la vida de abajo sonaría remotamente a campanas y a cantos de gallos, un rey de su misma raza esperaba, cerca del cielo que es el mismo en todas partes, a que tronaran los cascos de bronce de los diez mil caballos de Ogún (pp. 136-137).

La visión mágica del rey Christophe (que es la visión de su pueblo) domina esta porción del relato. Pero de inmediato, Carpentier agrega una frase que no sólo cumple el significado del sacrificio de los toros sino que introduce otra perspectiva dialéctica: la oposición entre los que saben (Christophe y sus ingenieros) y los que no saben (el pueblo ignorante): "Por algo aquellas torres habían crecido sobre un vasto bramido de toros degollados, desangrados, de testículos al sol, por edificadores conscientes del significado profundo del sacrificio, aunque dijeran a los ignorantes que se trataba de un simple adelanto en la técnica de la albañilería militar" (p. 137).

La ingeniería europea proporciona los prototipos arquitectónicos pero es la magia *vaudou* la que les presta su "significado profundo". En este mestizaje está la esencia del relato. Por eso mismo, no es casual

que el reino de Henri Christophe sea destruido precisamente cuando el rey abandona sus creencias primitivas para adoptar la mitología cristiana. El capítulo VI explicará muy pedagógicamente cuál había sido el error del rey Christophe:

La sangre de toros que habían bebido aquellas paredes tan espesas era de recurso infalible contra las armas de blancos. Pero esa sangre jamás había sido dirigida contra los negros, que al gritar, muy cerca ya, delante de los incendios en marcha, invocaban Poderes a los que se hacían sacrificios de sangre. Christophe, el reformador, había querido ignorar el vodú, formando a fustazos una casta de señores católicos. Ahora comprendía que los verdaderos traidores a su causa, aquella noche, eran San Pedro con su llave, los capuchinos de San Francisco y el negro San Benito, con la Virgen de semblante oscuro y manto azul, y los Evangelistas, cuyos libros había hecho besar en cada juramento de fidelidad; los mártires todos, a los que mandaba encender cirios que contenían trece monedas de oro (pp. 160-161).

Al sustituir la magia negra del *vaudou* por la magia blanca del catolicismo, Christophe se enajenó los dioses de su pueblo, y fue destruido. Ése sería el mensaje que proponen estas páginas del libro. Desde el punto de vista de este trabajo, lo que esa parte muestra es precisamente el conflicto de una cultura haitiana que tiene simultáneamente sus raíces en dos tradiciones religiosas y oscila, peligrosamente, entre una y otra. El mestizaje también puede ser fatal.

No es posible proseguir ahora el análisis más allá de estas observaciones generales. Bastaría agregar como conclusión a la relectura de *El reino de este mundo*, que en este relato es posible ver hasta qué punto exacto consigue llevar Carpentier su programa de lo real maravilloso a la práctica narrativa. El punto es, precisamente, aquel en que por un artificio del relato es posible hacer coincidir la visión mágica de los personajes con la visión culta del autor. Desde este punto de vista, *El reino de este mundo* representa un notable adelanto con respecto a *Ecué-Yambá-O*, como se ha dicho. Pero ésta es sólo la mitad de la historia. Quedaría por ver qué ocurre en la narrativa de Carpentier a partir de *El reino de este mundo*.

En sus posteriores novelas *-Los pasos perdidos* (1953), *El acoso* (1956), *El siglo de las luces* (1962)- Carpentier explotaría otras rutas de lo real maravilloso: la geografía y los mitos primitivos, aún hoy vivos, de una América de fábula, en la primera de estas novelas; la crónica de una Cuba de los años treinta, destrozada por la dictadura de Machado, la delación y el terrorismo, en la segunda; la recreación histórica de ese momento en que la Revolución Francesa llega a nuestra América, como adelantada de la Revolución de la Independencia, en

la tercera. En cada uno de los casos, plantea Carpentier el contraste entre la magia de la topografía americana o lo maravilloso de su historia con los productos de una supercultura europea que acosan y hasta agobian a sus personajes. En un caso es la música para el *Prometeo desencadenado*, de Shelley, que trata de componer el protagonista en plena selva; en otro caso, es la *Sinfonía heroica*, de Beethoven, que marca con su pauta épica la miserable tragedia del acosado; en el tercer caso, es la ideología foránea de una Revolución importada y que encuentra su emblema en la puerta de la guillotina, la que sirve de punto focal para la revolución latinoamericana. En todos los casos, plantea Carpentier el debate central de su obra, que es el debate central de su personalidad de creador: el desgarramiento entre sus raíces europeas y su apasionado descubrimiento de un mundo real, auténticamente maravilloso. Pero en ninguna de esas obras posteriores a *El reino de este mundo* iba volver a intentar Carpentier la presentación de la magia nativa desde dentro. A partir de *Los pasos perdidos* sus personajes centrales son americanos europeos, o europeos americanizados, y en el centro mismo de ellos se instala el conflicto. Como su autor, ellos también salen a la caza de lo real maravilloso, y son víctimas (deslumbra- das, acosadas) de esa aventura incesante¹⁴.

(1971)

NOTAS

¹ Véase, por ejemplo, *La novela en América Latina: Diálogo*, por Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa (Lima: Carlos Milla Batres y Universidad Nacional de Ingeniería, s.a., 1969), especialmente las pp. 16-21. También se refiere García Márquez a la realidad maravillosa de América en su entrevista con Armando Durán, "Conversaciones con Gabriel García Márquez", en *Revista Nacional de Cultura* (Caracas, N° 185, julio-septiembre 1968), pp. 20-31.

² Cito por la primera edición: México: Ediapsa, 1949, 198 pp. Al final de cada cita se indica entre paréntesis el número de la página.

³ Uno de los primeros, si no el primero, en usar la expresión "realismo mágico" fue el crítico alemán Franz Roh en su libro, *Nach-Expressionismus. Magischen Realismus. Probleme der neuesten Europäischen Malerei* (Leipzig: Klinkhardt & Bierman, 1924). Se ocupa el crítico sobre todo de la pintura europea post-expresionista. En la *Revista de Occidente* (Madrid, N° 43, junio de 1927, pp. 274-301) se transcribieron algunas páginas del libro, bajo el título (invertido y algo simplificado) de "Realismo mágico. Problemas de la pintura europea más reciente". El mismo año, la *Revista* publicó en sus ediciones la obra completa, intercalando después de *Realismo mágico*, el omitido título original: *Post-expresionismo*. Es muy probable que haya sido esta doble publicación española la que aseguró la fortuna de la expresión "realismo mágico" en la crítica de nuestra lengua. Tal vez el primero en aplicársela a Carpentier haya sido Fernando Alegría en un artículo, "Alejo Carpentier: Realismo mágico", publicado en *Humanitas* (Universidad de Nuevo León, Nuevo México, N° 1, 1960) y reproducido ahora en *Homenaje a Alejo Carpentier* (Nueva York: Las Americas Publishing Co., 1970, pp. 33-69), que editó Helmy F. Giacomán. En su artículo, Alegría cita algunas frases del prólogo a *El reino de este mundo*, sobre lo real maravilloso, y califica su actitud de "realismo mágico" pero sin elucidar las diferencias entre una y otra fórmula. El que intenta tal elucidación es Emil Volek en "Análisis e interpretación de *El reino de este mundo* y su lugar en la obra de Alejo Carpentier", publicado en *Unión* (La Habana, año VI, N° 1, 1969) y reproducido en el mismo volumen antológico (pp. 145-178).

⁴ Cito por la edición de los *Manifestes du Surréalisme* publicada por Jean-Jacques Pauvert (Paris, 1965).

⁵ Sobre sus relaciones con Robert Desnos ha escrito Carpentier en un artículo recogido en *Tientos y diferencias* (La Habana: Ediciones Unión, 1966; hay una primera edición de México: UNAM, 1964), bajo el título de "Ser y estar, Robert Desnos, el hombre-poeta" (pp. 75-79 de la edición cubana). También se ha referido a él en una entrevista concedida a César Leante y publicada en el periódico *Cuba* (La Habana, año III, N° 24, abril de 1964) bajo el título de "Confesiones sencillas de un escritor barroco". (Está reproducida en el volumen editado por Giacomán, pp. 11-31.) En ambos textos hay referencias explícitas a las relaciones de Carpentier con el surrealismo. Pero he preferido estudiar aquí los textos contemporáneos a los mismos incidentes, en vez de estas remiscencias a la distancia. Para todo el material complementario, me he apoyado en la erudición carpenteriana del profesor Klaus Müller-Bergh, quien no sólo me

ha facilitado el capítulo biográfico de su libro inédito sobre Carpentier, sino que también me ha proporcionado copia de artículos desconocidos del narrador cubano y que se citan más adelante en este trabajo. Una vez más, reitero mi agradecimiento al amigo Müller-Bergh.

⁶ En Maurice Nadeau, *Histoire du Surréalisme, suivie de Documents surréalistes* (Paris: Editions du Seuil, 1970), se puede seguir el proceso general de esta disputa. Naturalmente, Nadeau no cita, ni tal vez conoce, los documentos de Carpentier aquí invocados.

⁷ No sabemos a quién se refiere Carpentier en este paréntesis. Tal vez al propio Breton, quien, de acuerdo a las fotografías de la época, lucía "abundante cabellera". Pero la identificación no es segura. En Nadeau no hay referencia alguna a este incidente del *dancing* "Maldoror".

⁸ Carpentier, por error, afirma que el filme fue hecho en España. En la filmografía que incluye J. Francisco Aranda en su libro sobre *Luis Buñuel* (Barcelona: Lumen, 1969, p. 400) se da como rodado en París y Le Havre.

⁹ En el mismo número de *Imán* se reproduce también un artículo de Robert Desnos sobre Lautréamont que coincide sustancialmente con el enfoque expresado arriba por Carpentier. Carpentier ha recogido este artículo de Desnos sobre Lautréamont y también su respuesta a la encuesta de *Imán* en un apéndice, "Dos textos inéditos de Robert Desnos", a su libro *Tientos y diferencias* (La Habana, pp. 101-110).

¹⁰ Tal vez se encuentre aquí una alusión a la doctrina contenida en libros como *L'amour fou* y *Nadja*, de André Breton.

¹¹ En un artículo recogido el mismo 1949 en el volumen, *Tristán e Isolda en Tierra Firme, Ensayos americanos* (Caracas: Imprenta Nacional, p. 36), Carpentier se refiere explícitamente a Breton:

"Hasta el año 1927, centenares de jóvenes latinoamericanos creyeron que era un 'deber de modernidad' rechazar a Paul Claudel, porque unos cuantos surrealistas lo hubieran tratado públicamente de cerdo en un manifiesto cuya lectura actual se hace particularmente odiosa a quienes supieron admirar la heroica resistencia francesa. Hoy resulta evidente que, en aquellos años, teníamos mucho más que aprender con la meditación de *La zapatilla de raso* de Claudel, que acababa de publicarse en las ediciones del *Roseau d'Or*, y que se emparentaba magníficamente con nuestro patrimonio hispánico, que con la lectura del *Primer Manifiesto* de Breton —papel de consumo exclusivamente local."

Un poco más adelante, volverá a Claudel con elogio y lo asociará con Bloy y Péguy, subrayando que en las obras de los tres "encontramos siempre una grandeza de tono, una cierta elevación del lirismo, que se debe indudablemente —olvidemos que sea la fe católica— a la presencia y militancia de una fe" (p. 38).

Una vez más, aunque sea con el ejemplo de poetas y escritores católicos, Carpentier opondrá al ateísmo de Breton, la "grandeza" de una fe.

¹² Vide Giovanni Pontiero: "'The Human Comedy' en *El reino de este mundo*", en *Journal of Inter-American Studies and World Affairs* (Miami: University of Miami, vol. XII, N° 4, octubre de 1970). Asimismo, para contrastar la visión de Carpentier con la de un historiador, véase el libro de C.L.R. James: *The Black*

Jacobins (New York: Vintage Books, 1963). La primera edición de este estudio sobre "Toussaint L'Ouverture and the San Domingo Revolution" fue publicada en Inglaterra en 1937. Su enfoque es completamente distinto del de Carpentier.

¹³ En el artículo "Problemática de la actual novela latinoamericana", que está recogido en *Tientos y diferencias*, Carpentier alude en estos términos al fracaso de *Ecué-Yambá-O*: "al cabo de veinte años de investigaciones acerca de las realidades sincréticas de Cuba, me di cuenta de que todo lo hondo, lo verdadero, lo universal, del mundo que había pretendido pintar en mi novela había permanecido fuera del alcance de mi observación" (p. 12).

¹⁴ Este trabajo fue leído en el *Symposium sobre Alejo Carpentier*, organizado por Klaus Müller-Bergh en la Universidad de Yale, bajo los auspicios del Antilles Research Program, del Council for Latin American Studies, en abril 17, 1971.

NADA MÁS fácil que equivocarse al leer *Paradiso*, la ya célebre novela de José Lezama Lima, que acaban de reeditar simultáneamente las Ediciones Era, de México, y De la Flor, de Buenos Aires. Aparecida en La Habana, en 1966, la hasta ahora única novela del gran poeta católico cubano había circulado casi clandestinamente por todo el orbe hispánico. La edición original, publicada por la UNEAC, constaba sólo de cuatro mil ejemplares, la mayor parte de los cuales no consiguió burlar el bloqueo cubano. De ahí que se conociera más la novela por lo que sobre ella habían opinado con entusiasmo que a veces raya en el delirio gente como Julio Cortázar o Mario Vargas Llosa, y hasta por alguna polémica que habían suscitado sus numerosos y brillantes episodios homosexuales. Pero el libro mismo circulaba entre unos pocos que el azar había hecho propietarios, a veces fugaces, de un ejemplar de la primera edición. Ahora que el libro anda por toda América Latina conviene detenerse a mirarlo un poco y apuntar algunas de las trampas que esperan al lector desprevenido.

La más tentadora es la de asumir que se trata de una novela, más o menos autobiográfica, a la manera de *A la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust, uno de sus modelos más obvios y confesos. Para practicar esta lectura bastará advertir que, como su héroe, José Cemí, también Lezama es habanero, hijo de un militar, huérfano de padre a los diez años, adorador fervoroso de su madre, estudiante rebelde en la época de Machado. También como José Cemí, el autor ha sufrido de asma desde la infancia (ese primer capítulo que describe los horrores de la asfixia no es reminiscencia de la obra proustiana sino profunda elaboración de vida vivida) y también como Cemí es dado a cultivar visiones y a ver el mundo entero bajo especie metafórica. Futuros biógrafos encontrarán sin duda más sutiles enlaces entre el personaje y el autor. Pero lo que ya se sabe autoriza naturalmente a leer *Paradiso* como una transposición novelesca del mundo de la infancia y adolescencia de su autor.

De *Narradores de esta América*, vol. II, 2ª ed., Buenos Aires: Editorial Alta Argentina, 1974, pp. 130-155.

Incluso es posible practicar una lectura aún más superficial del libro y buscar en él huellas que lo transformarían en *roman à clef*. La tentación es (aparentemente) irresistible en La Habana, donde la crítica oral ha hecho circular atribuciones, con nombres y apellidos, de algunos de los episodios más grotescos o barrocos del libro. ¿Quién no sabe allí el nombre y apellido reales de ese Martincillo, el flautista, que Lezama atraviesa con metáforas fálicas en las páginas 33-36 de la primera edición? La circunstancia de que el tal ahora sea personaje importante del oficialismo cultural no atenúa, sino aguza, el humor sangriento de las alusiones. Pero por este camino (inútil advertirlo) el libro desaparece y sólo quedan pedazos que el lector manipula a su antojo. De todas las lecturas erróneas, ésta por ser la más fácil es la más peligrosa. Y la más prescindible.

La lectura autobiográfica no es, por sí misma, despreciable, ya que *Paradiso* contiene (entre otras cosas) una crónica deliciosa de La Habana de las primeras décadas del siglo. El libro crea hasta la mitad por lo menos una apasionante galería familiar en la que se destacan la sombra virilidad del padre, la ternura envolvente de la madre y esa consuelación de parientes, que dan a toda la narración un calor y un color inolvidables. Si la obra sólo funcionara en este nivel, si sólo fuera como el *Combray* de Proust, aun así sería el más notable libro de reconstrucción de infancia que han producido las letras latinoamericanas de este siglo: libro en que la pasión familiar, el subsuelo edípico, alimenta una lujuriosa flora de pasiones menores y en el que la comida, el ritual de la comida desde su preparación hasta su exégesis práctica, ocupa un lugar absolutamente central.

En la segunda parte, a partir del escandaloso capítulo octavo que contiene copiosas permutaciones sexuales, la novela pierde bastante de su carácter costumbrista, se hace más esquemática y hasta toma sus ribetes de tratado. Es que Cemí ahora es un adolescente y el mundo de las ideas, las discusiones sobre el sentido del universo, la búsqueda de explicaciones para todo (incluso para la homosexualidad), la amistad entendida como coloquio perpetuo, ocupan cada vez más las horas de la vigilia. También es Cemí un poeta y sus visiones, reales o literarias, empiezan a invadir cada vez más la crónica hasta ocupar un territorio enorme. Si la sombra de Proust preside la primera parte e inspira, tal vez, algunos episodios de la segunda en que la súbita revelación homosexual parece reconocer alguno de sus signos, es en *El artista adolescente*, de Joyce, donde se puede encontrar un modelo para la línea general de la segunda parte.

Pero, vuelvo a insistir, este tipo de lectura que persigue la anécdota de la novela, que se detiene en el decurso externo de sus personajes,

que cataloga temas visibles, corre el riesgo de ser (aunque válida) una lectura apenas superficial. El libro de Lezama es algo más y algo menos que una novela y todo análisis que busque descifrarlo por el camino de la interpretación narrativa habitual se quedará sólo con la corteza.

EL DEDO DE DIOS

En el *Convivio* (II, 1), Dante logró postular cuatro exposiciones posibles a que se puede someter un texto. Utilizando el vocabulario de su época, señaló que conviene empezar por la exposición literal: es decir, el estudio de "la bella mentira" que recubre superficialmente la obra; lo que hoy llamaríamos su ficción, su fábula. La segunda exposición es la alegórica, la que busca la "verdad escondida" detrás de esa mentira. La tercera es la que deduce la moral de la historia, esa moral que será de utilidad para los lectores. Y la cuarta y última es la anagógica, la que devela "las cosas sublimes", el sentido espiritual definitivo del texto. No es necesario ser un dantista para reconocer en *Paradiso*, la huella del gran poeta florentino. También como en la gran trilogía de su maestro, Lezama Lima postula sucesivas lecturas de su obra. Ya se ha visto la que correspondería a la primera exposición del *Convivio*. Es la más fácil y sobre la que resulta difícil discrepar. Pero al entrar a la segunda, la alegórica, es donde los lectores comienzan a convertirse en coautores y cada uno lee en *Paradiso* aquel texto subyacente que le resulta más notorio.

Ya ha corrido por América Latina la voz de que el libro contiene una apología de la homosexualidad. El tema ha sido discutido públicamente en *Mundo Nuevo* (v. N° 16, París, 1967) y puede resumirse así: no sólo presenta Lezama Lima, con un detalle que es inusual en las letras hispánicas pero que es asimismo infrecuente en otras, las relaciones carnales entre hombres, sino que discute muy detalladamente en varios lugares del libro la legitimidad del homosexualismo, apoyándose tanto en los textos clásicos (Platón, etc.) como también en textos cristianos (de Santo Tomás de Aquino) que si bien no aprueban la homosexualidad no le dan un lugar demasiado bajo en la escala de los pecados. De ahí se ha partido por sostener que *Paradiso* encierra, debajo de su trama novelesca, un tratado a la manera del *Corydon*, de Gide.

Inútil decir que esta interpretación es falsa por parcial. Hay que subrayar enfáticamente que *Paradiso* no defiende la homosexualidad sino que la discute. De los tres personajes principales que aparecen envueltos en la discusión (Cemí, Foción y Fronesis) sólo uno (Foción) es homosexual, y no es el que aporta las mayores luces al debate. El plano

anecdótico de la novela, si bien describe actos homosexuales con lujo de detalle y de metáforas, no omite la descripción de actos heterosexuales, ni sostiene que aquéllos sean más válidos que éstos. Podría alegarse (lo que es cierto) que hay más inventiva lingüística en los primeros, pero también cabe observar que el terreno, literariamente al menos, es más virgen. También se ha observado que las descripciones heterosexuales bordean lo perverso; pero no lo son menos, por definición, las homosexuales. Encárese el asunto como se quiera, es evidente que es imposible reducir *Paradiso* a un *Corydon* disfrazado de novela.

Esto no quiere decir que el lado homosexual de la naturaleza humana no ocupe un lugar considerable en la novela y que Lezama Lima no sea de los que lo hayan explorado en la forma más honda posible. Hay una preocupación y hay, incluso, un sistema pero esto poco tiene que ver con la lectura superficial de los que piensan que *Paradiso* encubre una apología de la homosexualidad. Repetidas veces, y no sólo en su novela, se ha referido Lezama a ese estado anterior a la heterosexualidad en que la naturaleza humana se reproducía por medios similares a los de un árbol que desprende una rama para crear otro árbol. Repetidas veces, en el libro y fuera de él, Lezama Lima alude a la condición andrógina de una etapa de la humanidad. En este sentido, y sólo en este sentido, que soslaya por cierto todo regodeo fornicatorio, *Paradiso* puede ser interpretado alegóricamente como una exploración del mundo homosexual: mundo que el autor cubano presenta desde este punto de vista en sus coordenadas míticas y metafóricas.

La paradoja que encierra esta comprobación es doble: por un lado, la extrema crudeza e invención poética con que Lezama detalla los ayuntamientos entre hombres parece apoyar la tesis superficial de una apología de la homosexualidad, cuando en realidad son estos pasajes los que más daño hacen a la supuesta causa ya que subrayan (como lo indica Santo Tomás de Aquino) la pura bestialidad del acto; por otro lado, en las discusiones, asoma una interpretación (esa sí alegórica) del sentido de la homosexualidad en el sistema general del mundo, interpretación que no está explicitada y que para ser descifrada totalmente requiere un conocimiento mayor no sólo del libro sino de todo el orbe poético de Lezama Lima.

Como puede advertirse se está muy lejos aquí de las interpretaciones literales, de los guiños y paladeos pornográficos, de las apresuradas lecturas de un solo capítulo o de páginas escogidas de los siguientes. Para llegar a este nivel de comprensión del significado hondamente homosexual de *Paradiso* es necesario desprenderse de todo prejuicio, desde los sexuales hasta los de interpretación literal, e iniciar una lectura en

profundidad que es la que sugería, y hasta cierto punto practicaba, Julio Cortázar en su admirable estudio para la revista *Unión*, de La Habana (año V, Nº 4), que está ahora recogido en *La vuelta al día en ochenta mundos* (México, 1967). Al inaugurar su ensayo con algunas sutiles referencias a Jules Verne y a su *Voyage au centre de la terre*, Cortázar indicaba el camino metafórico, de revelación de un sistema poético subterráneo, desde el cual es posible situar este tema de la homosexualidad en el contexto de *Paradiso*. Pero ya el propio Lezama, en una cita que no recoge Cortázar pero que es fundamental, había indicado el entronque de ese tema con el tema religioso, ese sí verdaderamente central en su obra. Al conversar con Fronesis en la página 405 de la edición original, dice Cemí: "Los griegos llegaron a la pareja de todas las cosas, pero el cristiano puede decir, desde la flor hasta el falo, este es el dedo de Dios".

ERRÓNEAS, POR PARCIALES

Quedan otras lecturas superficiales de *Paradiso* que conviene indicar, aunque tal vez no valga la pena desarrollarlas en detalle. Son las que corresponden al nivel que Dante llamaba en el *Convivio* de nivel moral y que ahora se llamaría, sobre todo, social, en el más amplio sentido. Publicada en la Cuba fidelista de 1966, la novela de Lezama Lima no puede escapar a una lectura que subraye su valor como pintura de una sociedad antes de la Revolución, de un cierto tipo de mentalidad burguesa, de una zona muy limitada de experiencia familiar (el padre de Cemí es militar y colabora con el ejército norteamericano) así como personal (Cemí es estudiante rebelde contra la dictadura de Machado). Los críticos que hayan leído más a Lukács que a Lezama podrán dedicar resmas de papel a demostrar el alto valor testimonial del libro en este nivel. ¿Quién lo duda? Pero de igual o aun mayor valor testimonial debe ser la prensa periódica de esa época. Para un crítico formado en la sociología no es difícil, teóricamente, situar a *Paradiso*. Paradójicamente, he buscado en las revistas culturales cubanas algún análisis de este tipo y no lo he encontrado. Es cierto que tampoco parecen haberse publicado muchos análisis de otro tipo, pero la omisión del enfoque sociologizante es alentador en un doble sentido: porque revela que el libro los resiste y derrota por anticipado ese tipo de vulgarización antiestética y porque indica en la crítica cubana una comprensión adecuada de que ciertas obras escapan a las consignas y catecismos.

Cabría imaginar una última forma de la crítica superficial: la que se apoyara en los postulados más externos de la estilística y pretendiera

analizar el libro desde el punto de vista de su estructura formal, de su composición, de su arquitectura. Una crítica de este tipo no podría dejar de señalar la repartición tripartita del volumen: catorce capítulos que se dividen desigualmente en dos partes (siete por un lado, seis por otro), con un capítulo intermedio, el octavo, que actúa a modo de línea divisoria de las aguas. Los amantes de las analogías señalarían que algo similar ocurre con la novela de Proust ya que sus tres primeras partes están separadas de las cuatro últimas por un intermedio en que se revela (como en el capítulo octavo) la naturaleza de las actividades homosexuales de sus personajes. Otra observación estructural, pero puramente externa, indicaría que si la primera parte es más narrativa que discursiva, la segunda lo es a la inversa. Una tercera observación inevitable: en la segunda parte, la narración "real" (es decir: la narración de lo que ocurre a Cemí y sus amigos) se duplica de narraciones "fantásticas", visiones que tiene Cemí, o textos interpolados que tal vez constituyan ejercicios literarios perpetrados por él, o relatos con otros personajes incidentales cuyo entronque con los restantes (o "reales") no está muy explicitado.

Si a este tipo de observaciones se agregan, como ha previsto Cortázar, sendos recuentos de los errores textuales, las atribuciones dudosas, los raptos de imaginación y recreación en las citas, y hasta las meras erratas, que sobreabundan en la edición original de *Paradiso*, no sería imposible suponer que un crítico de los de la vieja academia concluyera que la novela es otro de esos engendros literarios, auspiciados por las nuevas generaciones pero que nada tienen que decir frente a sólidos monumentos de carpintería narrativa como son los clásicos de la novela de la tierra.

LA CLAVE DEL SISTEMA

Tanta especulación crítica no debe desanimar al lector. No sólo porque es posible, aún en las lecturas parciales, descubrir mucho bueno y aún magnífico en el libro sino porque *Paradiso* contiene suficientes claves para llegar a la lectura que Dante llamaba anagógica, esa lectura que pone de relieve las cosas sublimes de las que realmente trata el libro. Para llegar a esa lectura conviene tomar algunas precauciones. La más obvia es advertir que el libro se llama *Paradiso* y que Lezama se encuentra actualmente componiendo otro libro que se llama *Inferno*. No es necesario ser muy penetrante para deducir de este dato que *Paradiso* no es una novela aislada sino que forma parte de una obra más extensa que contendrá, por lo menos, también otra novela. En el nú-

mero último de *Unión* (año VI, N° 4) se adelantan unas páginas de esa nueva novela bajo el título de *Fronesis* y en ellas juega un papel importante, aunque no central, este personaje de *Paradiso*, lo que permite concluir que la nueva obra es continuación de la anterior.

Otra precaución complementaria es advertir que con este libro Lezama Lima no ha nacido sin gestación alguna de la cabeza de la Cuba revolucionaria y sin ningún antecedente conocido. Por el contrario, mucho antes de publicarse *Paradiso*, Lezama ya se había hecho una reputación en la isla como autor de algunos deslumbrantes libros de poemas y de ensayos, y como director (con José Rodríguez Feo) de la importantísima revista *Órigenes*. Nacido en La Habana (1910), Lezama Lima ya es un creador completo cuando se publica *Paradiso*. Por eso, para situar la novela en su verdadera perspectiva y poder practicar con ella la lectura anagógica no hay más remedio que referirse a la obra anterior de Lezama, cosa que no es nada fácil. En primer lugar, porque muchos de sus libros están archiagotados y, además, fueron publicados en ediciones reducidas y en Cuba. En segundo lugar, porque la lectura de los mismos (aun en el caso de obtenerlos) no es siempre fácil. Para obviar ambas dificultades se recomienda por ahora la lectura de una obra de introducción, crítica y textual, que ha publicado en La Habana Armando Álvarez Bravo y que se titula *Órbita de Lezama Lima* (UNEAC, 1966). Este libro, absolutamente indispensable, indica el camino por el que llegar hasta *Paradiso* después de haber recorrido en profundidad el pensamiento de Lezama Lima, tal como aparece explicitado en sus conversaciones, en sus poemas y en sus ensayos críticos o narrativos. Ese pensamiento tiene una coherencia y hondura como pocas veces se advierte en las letras latinoamericanas.

Sin ánimo exhaustivo, y apenas como para indicar algunos caminos posibles, apuntaré aquí algunas de las observaciones de Lezama Lima que son como verdaderas guías para penetrar en la entraña oscura, elusiva, de *Paradiso*. En una carta que figura como pórtico de *Órbita* señala Lezama:

Mi obra ofrecerá siempre una dificultad: relatividad de un obstáculo si se quiere, después de variados entrelazamientos, de laberintos que surgen de una persecución que se hacía incesante, de provocaciones en un punto que se resolvían en las más opuestas latitudes, se llegaba a la ocupación por el hombre de su imagen del destierro, del hombre sin su primigenia naturaleza. Por la imagen el hombre recupera su naturaleza, vence el destierro, adquiere la unidad como núcleo resistente entre lo que asciende hasta la forma y desciende a las profundidades.

Esta frase encierra la clave del sistema de Lezama, sistema que tiene en su centro la noción de salvación y que encuentra como vía para ella

la creación poética. Quienes olvidan que Lezama es católico, olvidan que es un poeta católico y que sólo en tanto que tal es posible comprender hondamente su sistema. De ahí que la novela se llame *Paradiso*, y no sólo como superficial homenaje a otro gran poeta católico. El hombre de Lezama, desterrado del paraíso de la infancia, perdido en el mundo, se salva por la poesía. Contra la afirmación heideggeriana de que el hombre es para la muerte, alza Lezama su profunda convicción de que el hombre es para la resurrección y de que esa resurrección llega por el camino de la poesía.

La creación poética no es, entonces, para Lezama un simple poetizar, sino una vía, un camino. El sistema del poeta, según lo define Álvarez Bravo a la zaga del autor, está apoyado en "la profunda impresión que le causa la niñez", que "deviene en lo poético; de ella surge el poema, de ambos la poesía; de su totalidad razonada, por lo tanto, se puede sacar el sistema". La experiencia de esa profunda impresión en la niñez y de su conversión en poema y luego en poesía: ese es el tema, el verdaderamente profundo de *Paradiso*, así como de toda la obra de Lezama. Y en otro lugar de la citada *Órbita*, en una conversación con Álvarez Bravo, indica Lezama su concepción última de lo que es, y hace, el poema: "Yo creo que la maravilla del poema es que llega a crear un cuerpo, una sustancia resistente enclavada entre una metáfora, que avanza creando infinitas conexiones, y una imagen final que asegura la pervivencia de esa sustancia, de esa *poiesis*". De acuerdo con esta interpretación, *Paradiso*, por ser un poema, es una sustancia (una metáfora), que avanza hacia la imagen final. Como tal, sólo puede ser entendida en el contexto completo de la poesía (prosa y verso) de Lezama.

VANIDAD DE LA CRÍTICA

Aquí es donde la lectura anagógica realmente comienza, y aquí es donde también comienzan las dificultades. El propio Lezama ha dicho en alguna parte que "sólo lo difícil es estimulante", y a la vera de una cita de Pitágoras ha comentado en *Órbita*: "Desde muy antiguo, Pitágoras nos dejó una gran claridad sobre las variantes de las palabras. Hay la palabra simple, la jeroglífica y la simbólica. En otros términos, el verbo que expresa, el que oculta y el que significa". A partir de esta convicción, es fácil comprender hasta qué extremos de errores puede conducir una lectura de *Paradiso* que sólo tenga en cuenta las palabras que expresan y no considere las que ocultan y las que significan. Pero el propio Lezama ha anticipado las dificultades, sin duda insalvables por ahora, de una lectura verdaderamente profunda de *Paradiso* al ana-

lizar, muy sutilmente, en un texto de *Analecta del reloj* (1953), los escollos de toda exégesis. Está reproducido también en *Órbita* y dice:

En un tapiz persa, un león ruge a un langostino escudado por la lámina de agua de un estanque artificial. ¿Cuál es nuestra lectura de esa paradoja combinatoria? ¿Pensamos, tal vez, en el calosfrío del león, si sus bigotes llevasen las puntas a la lámina? Nuestra lectura es irónica y de invasoria delicia sensorial, ante ese agrupamiento, de una expresión que tiene que haberse percibido originalmente como simbólica y teocéntrica, y que viene a demostrarnos el relativismo o pesimismo de toda lectura de un ciclo cultural. Y es agudo y desgarrador que el pesimismo de esa lectura imposible comience por la poesía.

Lezama hablaba de esto en un ensayo sobre Góngora. Ahora, al hablar de él, no hay más remedio que acordarse del emblema persa y meditar sobre la vanidad de la crítica. Ya Borges había alegorizado esa vanidad en el destino grotesco, y tal vez, patético de "Pierre Menard, autor del Quijote". Ante Lezama, ante *Paradiso* y su contexto, es casi imposible no sentirse tan absurdo como Pierre Menard. Una sola convicción sobrevive, y quiero dejarla apuntada aquí no como un fin sino como un comienzo: para poder leer hondamente *Paradiso* habrá que esperar que pasen algunos años, que se recojan en libro y circulen por todo el mundo latinoamericano las obras anteriores de Lezama y las posteriores que completen la novela, que se produzca esa contaminación de un orbe cultural aún indiferente por todas esas esencias cubanas que el nombre de Lezama convoca y concentra. Entonces, será posible empezar a leerlo en profundidad. Por ahora, lo único que podemos intentar es no leerlo tan superficial, tan analfabéticamente. Por sí sola, ésta ya es una tarea mayor y, en el contexto actual de la narrativa latinoamericana, una tarea imprescindible.

(1968)

CORRESPONDENCIA CON MARIO VARGAS LLOSA SOBRE *PARADISO*

Recojo a continuación el texto completo de dos cartas sobre *Paradiso*, intercambiadas con Mario Vargas Llosa, porque creo que ellas arrojan alguna luz sobre uno de los aspectos más polemizados de la célebre novela. Estas cartas fueron publicadas originariamente en la revista *Mundo Nuevo* de París, en la época en que yo la dirigía. (V. N° 16, octubre de 1967.)

LA CARTA DE VARGAS LLOSA

Londres, 12 de junio, 1967.

Querido Emir: En la cariñosa notita con que anuncias, en el número de junio de *Mundo Nuevo* (N° 12), la aparición de *Amaru*, vi que llamabas a Emilio Adolfo Westphalen, su director, "conocido escritor católico". A mí la fórmula me sorprendió; me imagino que a él, que es un poeta de turbulenta trayectoria surrealista, además de sorprenderlo, debe haberle sentado como un rechazazo en el estómago. Pero, en realidad, quería explicarte en dos palabras las razones por las que, en mi artículo sobre *Paradiso*, de José Lezama Lima, que publicó *Amaru*, omití referirme a los episodios homosexuales de la novela. Temo que las personas que hayan leído tu nota y no el libro de Lezama (ya sabes que el absurdo bloqueo contra Cuba impide que los libros cubanos circulen por América Latina), encuentren que esta omisión no sólo es inexplicable, como la encuentras tú, sino deshonesto, piensen que se trata de un escamoteo, y la atribuyan a una lectura demasiado rápida, torpe o puritana de *Paradiso*. La verdad es que ese silencio de ningún modo me parece un golpe bajo, fue deliberado producto de un sentimiento de irritación. Antes de leer la novela de Lezama escuché por lo menos una decena de opiniones sobre ese libro deslumbrante y casi todas aludían, para elogiarlo o condenarlo, exclusivamente al ya legendario capítulo octavo de *Paradiso* y sus llameantes ayuntamientos masculinos, o al fragmento erótico similar del noveno. Oyendo a estos presuntos lectores de Lezama, tuve la impresión de que se trataba de una novela centrada esencialmente en el tema homosexual, un tema que no me parece ni más ni menos legítimo que cualquier otro. Mi sorpresa fue grande al leer el libro y comprobar que este tema ocupa, en realidad, un lugar relativamente modesto en la novela, que es una rama de ese árbol tan frondoso y no su tronco ni su raíz, y que junto con él hay cuando menos una veintena de temas (que van desde la poesía hasta la naturaleza, pasando por el asma, la amistad, la relación filial, la hechicería, la historia y la cocina) que son tratados tan extensa, risueña y neutralmente como aquél en el transcurso de este libro que describe una realidad (e inventa otra) a partir fundamentalmente de los sentidos, no del sexo. Esta obra compleja, ardua de leer, y, por lo mismo, de "interpretar", puede ser considerada muchas cosas distintas, como toda creación mayor, pero, en *ningún caso*, un tratado, un manual o una apología del homosexualismo. No necesito decirte, desde luego, que mi admiración por la imaginación creadora de Lezama y por la insolencia churruigueresca de su prosa no disminuiría (tampoco aumentaría) un ápice, si, de veras, *Paradiso*, además de ser un libro

hermoso, fuera una versión sudamericana del *Corydon*. Te aseguro que me tiene perfectamente sin cuidado que los hombres fornicen al derecho o al revés, y siempre me ha parecido una forma alevosa de la estupidez que se valore, juzgue o mida a una persona, a un libro o a una obra artística por la actitud que adopte frente al "problema" homosexual (que a mí no me parece problema en absoluto, ni social ni moral, sino un asunto de gusto personal, que debería ser resuelto libremente por cada cual como mejor le convenga). Pero, en cambio, me indignó mucho la idea de que un libro tan rico, vario y múltiple como el del gran escritor cubano estuviera siendo desnaturalizado, reducido a una sola de sus innumerables caras, que se viera en él un producto estrictamente erótico, un encubierto manifiesto sodomita, que se le discutiera y juzgara por un par de episodios que abarcan unas cuarenta de las seiscientas dieciséis páginas de la novela, y no la cuarta parte del texto, como lo insinúa tu nota. El excelente ensayo de Julio Cortázar que citas, y que yo acabo de releer, extrañado por tu sugerencia de que Cortázar admite el aspecto esencial del homosexualismo en *Paradiso*, en verdad sólo menciona, de pasada, en dos frases que acompañan unas citas de Lezama, al "remero Leregas, de priápicas dispensas", que "va a recibir la visita del insospechado atleta Baena Albornoz", y "el amor homosexual de Foción por Fronesis". Sólo he encontrado estas dos únicas frases alusivas al tema homosexual en el magnífico ensayo de Cortázar (que tiene veintiséis páginas), y pienso que ninguna de ellas da a entender, ni de la manera más vaga u oblicua, que la defensa militante del homosexualismo constituya la materia primordial de *Paradiso* o sea el elemento clave para entender los supuestos psicológicos y morales que movieron al autor a escribirlo. Pienso que lo peor que podría ocurrirle al gran libro cubano es que se consolidara y propagara en torno a él, en nuestras tierras, tan ávidas de pintoresquismo sexual y de escándalo barato, el rumor disparatado, injustificado, de que *Paradiso* tiene algo que ver con la pornografía (y que conste que la pornografía, cuando es de calidad, lo que es raro, a mí no me disgusta), es un panfleto sexual o puede servir de alimento y estímulo a voraces onanistas. Quienes lean el libro descubrirán de inmediato que el sexo aparece en él como un simple ingrediente, ni siquiera el principal, que es tratado siempre con perfecta naturalidad (iba a decir imparcialidad), que no hay en *Paradiso* ninguna actitud proselitista ni nada que se le parezca en relación con el homosexualismo y que sería más fácil arrebatarse sexualmente leyendo una guía de teléfonos que sus densas, luminosas, barrocas páginas. Pero, por desgracia, va a ser difícil que muchos de nuestros compatriotas lean el libro y juzguen por sí mismos, pues además del bloqueo, como señala

Cortázar, en el caso de *Paradiso* hay la dificultad suplementaria que plantea al lector perezoso (y entre nosotros hay tantos así) la escritura serpentina y la estructura gaseosa, sutilísima, del libro. De este modo, la leyenda, el malicioso rumor, podría fácilmente prosperar. Creo que no deberíamos permitir semejante parodia de una obra tan alta, ni un agravio tan flagrante para con un creador de la importancia de Lezama.

Perdona la extensión de esta carta (las dos palabras se han convertido en mil, siempre me ocurre así, es terrible), tan exagerada en comparación con la brevísima alusión de tu nota. Nunca discuto las críticas que recibo por las cosas que publico, y ahora tampoco estoy tratando de justificar mi artículo sobre *Paradiso*. Lo he releído y debo reconocer, sin modestia ni masoquismo, sólo con pena y malhumor, que es bastante mediocre y que *Paradiso* merecía algo más serio y mejor. Sólo he querido explicarte el porqué de una omisión que, a fin de cuentas, no me parece más grave que haber olvidado mencionar el lugar que ocupan en *Paradiso* las relaciones filiales, las fantasías vegetales, las reminiscencias bíblicas, la mitología castrense, el paisaje urbano, los recetarios criollos o la astronomía.

Un abrazo de,

Mario [Vargas Llosa]

MI RESPUESTA

París, 6 de julio de 1967.

Un punto de partida

Querido Mario: Te agradezco mucho que te hayas tomado el trabajo de aclararme, tan bien y extensamente, una omisión que a mí me parecía inexplicable. Estoy completamente de acuerdo contigo en que quienes vean en *Paradiso* sólo el aspecto homosexual, se están perdiendo muchas otras cosas importantísimas en el libro, verdadera *summa* de vida y poesía, de lenguaje y confesión personal. También estoy de acuerdo en que el absurdo bloqueo cubano no hace sino perjudicar la difusión y discusión de esta obra maestra. En cuanto a este último punto, me avisan de México que se está preparando allí una edición, a cargo de la Editorial Era, que permitirá que todos lean y admiren a *Paradiso*.

Tu explicación suscita, sin embargo, nuevos problemas que no puedo dejar de considerar, y para ello, me tomaré también mi tiempo y espacio. Ante todo, y ya que éstas son cartas abiertas, empezaré por copiar el texto mío a que tú contestas para que así sea más fácil al eventual lector verificar cuándo estás tú contestándome a mí, y cuándo estás contestando a otros "lectores" de Lezama Lima con los que no sólo

no tengo nada que ver, sino que tampoco quiero tener algo que ver. Mi nota sobre *Amaru* decía en el párrafo que te concierne:

Esta última [tu nota sobre *Paradiso*] tiene gran interés no sólo por la calidad del elogio, merecidísimo, sino también por la inexplicable omisión de toda referencia al aspecto francamente homosexual de la novela. Como se sabe, Lezama Lima dedica una buena cuarta parte de su libro a describir en la forma más delirantemente metafórica las relaciones hétero y homosexuales de sus personajes (predominan, sin embargo, las segundas) y a defender con argumentos aún más sofisticados y oscuros que los de *El banquete* platónico la homosexualidad masculina. Todo esto ni siquiera es mencionado en la reseña. Es lástima, porque sin tener en cuenta este aspecto central es imposible situar *Paradiso*, como lo ha comprendido muy bien Julio Cortázar en un brillante estudio de la novela para su próxima obra, *La vuelta al día en ochenta mundos*, y que ya ha anticipado la revista *Unión de Cuba*, en su número 4, del año V.

De ese texto surge, bien claro, que yo no milito entre los que consideran a *Paradiso*: a) "un tratado, un manual o una apología del homosexualismo", a la manera del célebre *Corydon*, de Gide, que tú citas, b) "un producto estrictamente erótico, un encubierto manifiesto sodomita". Tampoco apoyo a los que creen que c) "la defensa militante del homosexualismo constituya la materia primordial de *Paradiso* o sea el elemento clave para entender los supuestos psicológicos y morales que movieron al autor a escribirlo". Mi posición frente a la novela es distinta: creo que es una obra compleja, una creación lingüística de primer orden (desde este punto de vista la discutí en *Mundo Nuevo* con Sarduy, en una entrevista que tú habrás leído en el N° 2, agosto de 1966), una novela en que hay de todo. Pero también creo que el aspecto francamente homosexual del libro es algo que no puede dejarse de considerar en una reseña de tipo general como la que tú hiciste para *Amaru*. Asimismo creo que te equivocas en cuanto al número e importancia de los episodios o de los diálogos sobre el homosexualismo, que contiene la novela.

Una última aclaración preliminar. Cuando me refiero en mi notita a las "relaciones hétero y homosexuales de sus personajes" no aludo sólo a las múltiples fornicaciones —que las hay brillantes— sino a todo tipo de presentación de las relaciones eróticas entre los sexos. Se me ocurre ahora que tú tal vez creíste que yo me refería sólo a las descripciones más o menos directas de actos sexuales que ofrece la novela. De ninguna manera. Para mí la relación sexual en la literatura presupone una visión más amplia y compleja que la meramente fornicatoria. Para poner ejemplos ilustres (y heterosexuales) yo incluiría en un catálogo de obras que la exploran hondamente no sólo a *Dafnis y Cloe*, *Romeo*

y *Julietta* o el *Ulises*, sino también y principalmente a *La Vita Nuova*, el *Quijote*, el *Werther*. Creo que las últimas examinan relaciones tan profundas como las primeras, aunque en ellas no haya ningún contacto carnal entre los protagonistas. Y ahora paso a enumerar los principales episodios y alusiones homosexuales de *Paradiso*.

Un repaso, página a página, me ha permitido encontrar los siguientes pasajes clave:

Pp. 33-36: episodio de Martincillo, el flautista, a quien Lezama define (p. 34) como "tan prerrafaelista y femenino que hasta sus citas parecían que tenían las uñas pintadas". El episodio concluye con esta alusión, menos enigmática de lo que dice en broma el autor cubano: "Una mañana, la puerta del flautista escandalizaba con un cilindro y dos ruedecillas. Y al pie se leía esta enigmática inscripción egipcia: Pon las manos en la columna Luxor —y su fundamento en dos ovoides. Pon las manos en larga vara de almendro—, donde dos campanas van".

P. 109 y siguientes: episodio de Fibo, alumno que se entretiene en "hundir la pluma de tocoloro infernal por la rendija del pupitre anterior, electrizando la glútea por la penetración de aquel punto ceñido de energía del ángel color de uva".

Pp. 120-130: el joven Olalla (también llamado Olaya, en otras páginas) va al cine y un viejo que está al lado pone "una de sus manos, como si no le preocupase aquella finalidad, como si tuviese otras motivaciones sus errancias de Siva, [...] en el sexo de Alberto Olalla", lo que provoca una reacción violenta del joven.

Pp. 264-295: el famoso capítulo octavo, que se encuentra precisamente hacia el centro del libro (hay catorce capítulos), no sólo prolifera en descripciones minuciosas del falo de un tal Farraluque y del de Leregas (descripciones que es posible calificar de rabelaisianas, y que no me atrevo a transcribir aquí), sino que detalla varios episodios de sodomía en que Farraluque es protagonista: con una española (p. 271), con el joven Adolfo (p. 276), con un hombre enmascarado (p. 278), que luego resulta ser marido de una señora a la que también ha fornicado antes el personaje.

P. 321 y siguientes: se adelanta la hipótesis de que Góngora haya tenido relaciones homosexuales con el conde de Villamediana, tema que reaparece con más detalles en las páginas 339-340.

P. 325: se presenta a Baena Albornoz asustando a un grupo de maricas en un café portuario de La Habana.

Pp. 326-329: en el capítulo noveno, que tú citas, ocurre el acoplamiento entre Leregas y el atleta Albornoz a que también se refiere Cortázar, episodio que por otra parte es uno de los más abundantes en brillantes metáforas sodomitas que es imposible citar aquí.

P. 330: se inicia una larga discusión, interrumpida a ratos por algún episodio ajeno, sobre el homosexualismo. Participan en esta discusión: Ricardo Fronesis, joven estudiante heterosexual del que está enamorado otro estudiante, algo mayor y que se llama Foción, y José Cemí, el protagonista de la novela, amigo de Fronesis y que busca comprender las tesis opuestas. Esa discusión es muy amplia y sólo concluye hacia la página 472, cuando Foción le muestra su falo a Cemí, como para demostrar delirantemente el origen de sus problemas. En dicha discusión, se echa mano a toda clase de autoridades, desde San Agustín a Nietzsche, se invocan conocidos homosexuales como Diaghilev (al que se atribuye un deseo frenético por el padre de Fronesis), como Walt Whitman, como Hart Crane. Se aprovechan los argumentos de Platón, sobre todo en el *Lysis*, diálogo juvenil que hasta cierto punto Lezama Lima parodia y multiplica, y se aporta un enfoque no puramente humanístico-greco-latino, sino particularmente cristiano (no hay que olvidar que Lezama es católico) sobre el problema. Una cita de Santo Tomás ayuda a precisar el enfoque: "En el pecado contra natura nadie injuria a nadie [...]. El adulterio, el estupro, el rapto, el sacrilegio, contrarían más la caridad del prójimo que el acto contra natura [...]. No se contiene bajo malicia, sino bajo la bestialidad" (p. 359). Los que no hayan leído a Santo Tomás, recordarán sin duda que Dante se sirve en su *Infierno* de esta misma distinción para ubicar a los sodomitas. De lo que dice Santo Tomás, y agregando una cita de Pascal, Cemí deduce que "es una bestia el homosexual, pero no un pecador". La posición a que llega Cemí es más compleja por lo tanto que la de Foción, ya que aquél no aparece en la novela como un homosexual decidido aunque en la p. 361 tenga una de sus curiosas visiones: "De pronto, entre el tumulto de los pífanos, vio que avanzaba un enorme falo, rodeado de una doble hilera de linajudas damas romanas, cada una de ellas llevaba una coronilla, que con suaves movimientos de danza parecía que la depositaban sobre el túbulo donde el falo se movía tembloroso". Esta descripción ocupa una página y media. De todas maneras, a partir de la p. 330, la novela no sólo discute abiertamente el tema de la homosexualidad y permite que por lo menos dos de sus personajes principales la defiendan desde distintos puntos de vista, sino que continúa abundando en episodios de sodomía. Todo el *racconto* de la supuesta experiencia del padre de Fronesis con Diaghilev tiene ese sentido (p. 377 y siguientes); luego hay un episodio en que Foción tiene relaciones con un pelirrojo (pp. 389-394); otro en que Foción explica por qué es impotente frente a las mujeres (pp. 425-428); otro más en que cuenta su aventura simultánea en Nueva York con dos hermanos, George y Daisy (pp. 460-463). ¿A qué seguir? Creo que una de las claves de este as-

pecto de la obra se encuentra precisamente en algo que dice Cemí al conversar con Fronesis (p. 405): "Los griegos llegaron a la pareja de todas las cosas, pero el cristiano puede decir, desde la flor hasta el falo, este es el dedo de Dios". Aquí la alusión a la creación del hombre, tal como la concibe Miguel Ángel en el techo de la Capilla Sixtina (el contacto del dedo de Dios con el de Adán infunde vida a la criatura humana), se duplica de una evidente metáfora: el dedo de Dios es creador de vida como un falo.

Un sistema de metáforas

Pero no se trata, sin duda, de un asunto que pueda resolverse por la mera estadística o la enumeración de páginas y episodios. Lo que determina la naturaleza centralmente homosexual de una parte muy considerable de este libro (al hablar de una cuarta parte creo que me quedé corto), no es sólo la abundancia de referencias directas. Es todo el sistema de alusiones y de metáforas que constituye la trama lingüística del libro. Si lo repasas cuidadosamente verás que casi no hay capítulo en que, con un motivo u otro, no aparezca muy destacada alguna imagen fálica. Un amorcillo (en la p. 184) sirve para una referencia cómica, en que se mezclan el Greco, Swedenborg y Jakob Boehme con el Concilio de Trento y un "opulento carcaj escarlata" que aparece reclinado entre las piernas cruzadas del ángel. Una carta del tío Alberto (pp. 227-229) mezcla alusiones fálicas a la geografía o a la zoología, y culmina con una referencia al pez, que no sólo es símbolo del sexo masculino sino también de la primitiva religión cristiana. En un pasaje en que Cemí contempla la salida de la tropa "con el uniforme de la época de la toma de la fortaleza de La Habana por los ingleses" (p. 323), la descripción de la "verga titánica" de uno de los equinos se enriquece de otras alusiones a los consabidos peces. Apenas una página más adelante, aparece un dios Término que los estudiantes han convertido en un fantoche fálico. Sin ánimo exhaustivo, te aseguro que si consultas además las páginas 456, 496, 528 y 611, encontrarás más alusiones de este tipo, más episodios de sodomía, más homosexualismo masculino perfectamente explícito.

Por otra parte, y como demostración por el absurdo, bastaría examinar al mismo tiempo la presentación que ofrece la novela de las relaciones heterosexuales de sus personajes, para advertir que no hay nada equivalente en este rubro a lo que pasa con las homosexuales, lo que hace inadecuadas la palabra "imparcialidad" que tú casi usas y la palabra "neutralidad" que sí empleas. Aunque Fronesis tiene una amante llamada Lucía, y hasta suele acostarse con ella, la presentación detallada de estas relaciones permite advertir en Fronesis ciertas reacciones

de asco hacia el sexo femenino (pp. 366 y 385); muestra que somete a Lucía a determinados rituales (pp. 395-400) que tienden a desvirtuar o enmascarar el sexo de ella; y sugiere que tampoco él puede ser considerado como un personaje totalmente viril. Además, no me parece casual que sea precisamente su padre el que haya sido asediado por Diaghilev, y que el mismo padre intervenga para cortar la relación de Fronesis con Foción. ¿Temor a que el hijo no sepa resistirse como lo hizo él? ¿El tabú del homosexualismo? Como tú comprendes, todo esto no puede ser considerado así a la ligera. Pero ahora no hago otra cosa que apuntar los temas y mostrar las pistas.

Verne, maestro del abismo

Un estudio más profundo de Lezama y de la novela requeriría, como ha dicho tan bien Cortázar, “el análisis riguroso de toda su obra de poeta y de ensayista a la luz de los más fecundos avances en los campos antropológicos (Bachelard, Eliade, Gilbert Durand...)”. Y en otro lado de la misma brillantísima crónica, reclama un Maurice Blanchot para hacer justicia a este libro inmenso. De acuerdo. Eso sí, a la espera de ese Blanchot creo que debemos empezar a asediar a *Paradiso* desde todos los ángulos. Éste del homosexualismo no es sin duda el único, pero es uno central. Creo que Cortázar lo ha visto así porque no se limita, como tú me dices, a “dos únicas frases alusivas” en un ensayo de 24 páginas y media (pp. 36-60 de la revista *Unión*, ya citada). En realidad, se refiere cuatro veces al tema: a) cuando transcribe, en la p. 50, una cita del libro sobre “el amor homosexual de Foción por Fronesis”; b) cuando alude (p. 54) a “la invención de situaciones extremas en el campo de lo erótico, lo mágico y lo imaginario”; c) cuando comenta “los rituales fálicos de Leregas y Farraluque” que le parecen tener “algo de parodia simiesca que preludia el extraordinario debate sobre la homosexualidad en que al mismo tiempo se definen las bases de una antropología de raíz mítica y poética y los caracteres de Fronesis y Foción”. El cuarto pasaje es el más importante porque es el que sirve a Cortázar para iniciar el estudio de la obra. Está precisamente al comienzo y lo citaré entero porque, infortunadamente, tampoco la excelente revista *Unión* circula por toda América Latina.

Cortázar empieza con dos citas:

Después que en las arenas, sedosas pausas intermedias, entre lo irreal sumergido y el denso, irrechazable aparecido, se hizo el acuario métrico, y el ombligo terrenal superó el vicioso horizonte que confundía al hombre con la reproducción de los árboles.

JOSÉ LEZAMA LIMA: *Para llegar a la Montego Bay*

—Est-ce que ce monsieur est fou?, me dit-elle.

Je fis un signe affirmatif.

—Et il vous emmène avec lui?

Même affirmation.

—Où cela?, dit-elle.

J'indiquai du doigt le centre de la terre.

JULES VERNE: *Voyage au centre de la terre*

Luego se pregunta:

Entonces ¿estamos los dos locos? ¿Por dónde saco la cabeza para respirar, frenético de ahogo, después de esta profunda natación de seiscientos diecisiete páginas, *Paradiso*? ¿Y por qué de golpe Jules Verne en un libro donde nada parece evocarlo? Pero sí, claro que sí que lo evoca; por lo pronto, ¿no habla el mismo Lezama de vivencias oblicuas, no ha dicho en alguna parte que es “como si un hombre, sin saberlo desde luego, al darle la vuelta al conmutador de su cuarto inaugurase una cascada en el Ontario”, metáfora verniana si las hay? ¿No nos inicia en esa causalidad tangencial cuando recuerda que en el momento en que San Jorge clava la lanza en el dragón, el primero en caer muerto es su caballo, como a veces el rayo baja por un tronco de encina y recorre inofensivamente a trece seminaristas entregados al gruyère y al elogio del trébol antes de carbonizar a un canario que estridulaba en una jaula a cincuenta metros de distancia? Entonces sí Jules Verne, entonces seguramente para llegar a la Montego Bay hay que pasar por el centro de la tierra. No sólo es cierto sino literal, y aquí está la prueba: Lector contadísimo de *Paradiso* (imagino, vanidoso, un club *very exclusive*, el de los pocos que como usted han leído *Der Mann ohne Eigenschaften*, *Der Tod des Vergils* y *Paradiso*; sólo en eso —me refiero al club— me parezco a Phileas Fogg), ¿se dio cuenta de que la referencia concreta a Verne estaba en la página 327, demoníacamente suscitada por un episodio erótico de naturaleza análoga a la que algunos investigadores empiezan a revelar prudentemente en el padre del “Nautilus”? El remero Leregas, de priápicas dispensas, va a recibir la visita del hasta entonces insospechado atleta Baena Albornoz, que desciende a los infiernos de un gimnasio habanero para recibir, Adonis consintiente, el colmillo del jabalí que lo penetrará hasta hacerle morder el borde de la cama en un éxtasis de delicia. Leregas espera la humillada visita del hércules que, después de tantos trabajos diurnos, hila de noche en la rueca mujeril de su verdadera condición. Y entonces, en esa espera tensa, “el recuerdo del cráter de Yoculo pasó al sótano, por allí llegaban también las sombras del Scartaris. La sombra anillada de Scartaris sobre el cráter de Sneffels...”. Diabólicamente, la resonancia de la inocente orografía islandesa se vuelve una lasciva circunstancia erótica y el mensaje de Arne Saknussemm, maravilla de nuestra infancia (“Descends dans le cratère du Yocul de Sneffels que l’ombre

du Scartaris vient caresser avant les calendes de juillet, voyageur audacieux, et tu parviendras au centre de la Terre..." propone por el sonido y las imágenes una lúbrica revelación. Yoculo, sombra anillada ("il a perdu ses trente-deux plis", dirá un personaje de Jean Genet refiriéndose a otro Baena Albornoz), Sneffels, que hace pensar en *to sniff*, Scartaris, que en este contexto evoca el escroto, y las imágenes de descenso al cráter, de caricia, de región sombría... Oh, Phileas Fogg, oh, profesor Lidenbrock ¿qué estamos haciendo de vuestro padre?

Paz para el solitario de Nantes y sus espeleólogos, pero antes le tomo por mi cuenta otro pasaje tan significativo como si lo hubiera extraído el mismo Lezama y lo sitúo, para que nos sirva de *laser*, a la cabeza de todo lo que sigue:

"Enfin, mon oncle me tirant par le collet, j'arrivai près de la boule,

—Regarde, me dit-il, et regarde bien! il faut prendre *des leçons d'abîme!*"

JULES VERNE: *Voyage au centre de la terre*

Con esta nueva frase de Verne, termina el pasaje de Cortázar.

Si es "diabólica" la habilidad de Lezama Lima para convertir una cita de Verne en "una lasciva circunstancia erótica" (Cortázar *dixit*), no menos diabólica me parece la habilidad de Cortázar para situar, en las primeras tres páginas de su ensayo (36-38), precisamente ese tema homosexual que no se reduce a las consabidas descripciones del capítulo octavo. La clave de la interpretación de Cortázar la da esa referencia a Verne, y la alusión (delicada) a las costumbres del popular narrador francés: "un episodio erótico de naturaleza análoga a la que algunos investigadores empiezan a revelar prudentemente en el padre del 'Nautilus'". En efecto el número especial de *L'Arc* sobre Verne (Nº 29, 1966) contiene un trabajo de Marcel Moré, "Un révolutionnaire souterrain", en que al referirse a su vida conyugal no sólo dice que "il semble que jamais les relations entre le mari et la femme n'aient été très intimes", sino que también subraya su amistad apasionada con su hermano Paul y el oscuro atentado de que fue objeto él mismo por parte de un sobrino, hijo de Paul precisamente. A la luz de estas revelaciones (sobre las que ya había insinuado algo Pierre Louys en un temprano estudio grafológico), se entienden mejor las "diabólicas" alusiones de Cortázar, no sólo al texto del *Viaje al centro de la Tierra*, sino también a esa última cita en que un tío (nada menos) recomienda a su sobrino que tome "lecciones de abismo".

Contra beatos y comisarios

Querido Mario: Si yo también me he extendido es porque creo que la ocasión es buena para hablar sin ninguna beatería de este aspecto central de *Paradiso*. La obra de Lezama es demasiado grande para que

nadie pretenda reducirla únicamente a su contenido homosexual. Pero tampoco es posible eludir el tema. Por el contrario, lo mejor es empezar por declararlo, reconocer el lugar que ocupa y, a partir de allí, examinar sus otros centros de interés. Eso creo es lo que ha hecho, en una forma muy personal y de riquísima arbitrariedad, Julio Cortázar en el ensayo citado. La ausencia de toda mención al tema en tu crónica, me resultó por eso inexplicable. Te diré más: cuando tú al pasar te refieres en *Amaru* a la deuda de Lezama con Proust, me quedé aún más perplejo, porque si hay un libro con el que es posible comparar *Paradiso* desde éste como de otros puntos de vista, es precisamente *A la recherche du temps perdu*. Tú recordarás que, como en *Paradiso*, el tema homosexual no aparece directamente en la larga novela proustiana hasta llegar al comienzo de la cuarta parte (tiene siete). Pero a partir de allí, y apoyándose en el vasto fresco social de *Sodome et Gomorrhe*, Proust explora los laberintos de la homosexualidad masculina y femenina para culminar con *Le temps retrouvé*, su múltiple creación metafórica. Hasta en esa disposición, *Paradiso* se parece a su modelo.

No conviene, sin embargo, llevar el paralelo demasiado lejos. Aunque la novela cubana presenta abundantemente la sodomía, no se ocupa de Gomorra para nada. Por otra parte, su estructura externa e interna no consiente las simetrías, las correspondencias, ese triunfo de la geometría, que subyace la inmensa creación proustiana. Obra barroca, en el sentido profundo de la palabra que define Sarduy en la entrevista que te citaba hace un rato, *Paradiso* requiere un análisis que vaya más allá de estos rápidos paralelos y supere estas breves anotaciones. Tu carta me incita a emprenderlo y te lo prometo para el próximo número de *Mundo Nuevo*. Será ésta, estoy seguro, la mejor manera de rendir homenaje a este libro y ayudar a despejar de una vez por todas los malentendidos que se pueden estar creando en torno de él. El mayor peligro que amenaza a una obra como ésta no proviene sólo de las exageraciones de lectores más o menos masturbatorios, sino sobre todo de las camarillas de beatos o de comisarios que lean sus páginas para detectar impurezas. La caza de brujas en nuestro continente no se reduce, como tú sabes mejor que yo, a la persecución política. Muchas veces se dobla de persecución moral o religiosa para justificar el atropello. Y eso no lo podemos permitir quienes estamos escribiendo para liberar, no para encarcelar, a los hombres.

Un abrazo,

Emir [Rodríguez Monegal]

(1967)

RELECTURA DE PEDRO PÁRAMO

HACE QUINCE años era casi imposible no leer a *Pedro Páramo* a la luz de la entonces vigente disputa sobre criollismo, o regionalismo, versus cosmopolitismo. Para unos, la novela de Rulfo era la mejor prueba de que el verdadero camino de la novela latinoamericana está en la profundización del tema regional. Cómo no reconocer en la historia de este patriarca que reduce a todo el mundo a su alrededor a la dos-toievskiana categoría de "humillados y ofendidos", en este "rencor vivo" que genera el abusivo poder de Pedro Páramo, un paradigma no sólo del hombre sino de la sociedad mexicana en sus rasgos más esenciales y atroces. Cómo no ver en ese diálogo de muertos, en ese claustrofóbico murmullo de ultratumba que impregna el libro entero (se iba a llamar *Los murmullos* en una primera versión), un símbolo suficiente de una sociedad que está empantanada en sus propias contradicciones, muerta en vida a pesar de la superficie brillante de la tradición revolucionaria y del progreso capitalista: una sociedad vuelta oscuramente contra sí misma. Esos lectores de *Pedro Páramo* (Mariana Frenk, Carlos Blanco Aguinaga, Hugo Rodríguez Alcalá, Joseph Sommers) no estaban equivocados al ver sobre todo este aspecto del libro. Pero de ese modo no veían el libro entero.

Para otros lectores, en cambio, la excelencia de Pedro Páramo no estaba allí sino que dependía sobre todo de su hábil adaptación de técnicas narrativas internacionales que los escritores norteamericanos, en particular, habían puesto en circulación. Entonces se apuntó (con razón) que Rulfo conocía bien su Dos Passos, su Faulkner, su Hemingway. Toda una tesis (la muy brillante de James E. Irby) se escribió en 1956 para probar satisfactoriamente la influencia de Faulkner sobre Rulfo, así como sobre otros narradores latinoamericanos de esa época. Como en la famosa disputa del *Quijote*, mientras unos sostenían la cualidad regionalista de "bacía" que se supone posee *Pedro Páramo*, otros sólo veían el "yelmo".

De *Narradores de esta América*, vol. II, Buenos Aires: Editorial Alfa Argentina, 1974, pp. 174-191.

La solución, como en el *Quijote*, tal vez se encuentre en el neologismo con que Sancho corta la disputa: *Pedro Páramo* pertenece a la categoría de obras que habría que calificar de *baciyelmo*. Si por un lado es la culminación de una escritura regionalista que en México tiene a sus espaldas no sólo el costumbrismo e indigenismo del siglo XIX, sino toda la época y el reportaje de la novela de la Revolución, por otro lado *Pedro Páramo* deriva no de una sino de varias tradiciones de la novela de este siglo: la de los norteamericanos arriba citados, en que se funde el lirismo de la visión con un estilo trabajado, consciente de sí mismo, para producir en algunas de sus mejores obras un realismo complejo, poético, atormentado; pero también la tradición de ciertos escritores regionalistas de lengua francesa (como el suizo C.F. Ramuz o el meridional Jean Giono), en que el lirismo potencia de magia la descripción de la realidad; y, sobre todo, la tradición de ciertos narradores rusos y escandinavos (Andreiev, Knut Hamsun, Sillanpää) que derivan de Dos-toievski pero prolongan hacia zonas aún más modernas la exploración de ciertas realidades humanas.

Pedro Páramo, como toda obra literaria válida, entronca simultáneamente con tradiciones locales y universales. Esto que apenas si se veía bien, o sólo se veía parcialmente, en 1955, cuando sale la primera edición de la novela, resulta hoy clarísimo. La nueva literatura latinoamericana, la que nace con Fuentes y García Márquez, con Vargas Llosa y Cabrera Infante, con Sarduy y Manuel Puig, ayuda a leer mejor esta gran novela.

LA DOBLE ESTRUCTURA NARRATIVA

Dos cosas destacan a *Pedro Páramo* sobre todos los intentos narrativos de la novela regionalista de América Latina: el rigor interno de su estructura, el significado simbólico de su visión del mundo. Lo que no pudo dejar de advertir la crítica de 1955 fue precisamente el primer aspecto. Incontables trabajos se propusieron explicar entonces la estructura de *Pedro Páramo*. Ya Irby había indicado la fuente más clara: William Faulkner. Como el ilustre narrador sureño, también Rulfo utiliza varias técnicas narrativas de carácter experimental en la novela latinoamericana de la época pero muy conocidas ya en las letras anglosajonas, desde la obra precursora de Henry James y Joseph Conrad, de James Joyce y Virginia Woolf. En esa nueva narrativa el tiempo cronológico del realismo era sustituido por el tiempo subjetivo de la narración. En vez de un hilo temporal rígido y que se mueve en una sola dirección, o que cuando modifica su curso lo hace con todas las precisiones del caso ("Veinte años antes", "el día anterior", etc.), estos

narradores habían llegado a crear una retórica de la narración que permitía un tiempo fluido y de curso variable y caprichoso. Por medio del relato subjetivo, que a veces era un discurso, otras veces un mero monólogo, o incluso trataba de reproducir el fluir de la conciencia ("monólogo silente", o soliloquio); por medio de diálogos en que los hablantes reconstruían, parcial y fragmentariamente, una historia; por la intercalación sin mayor preaviso de un trozo íntegro de narración en tercera persona dentro del fluir caprichoso del monólogo o del diálogo, estos experimentadores anglosajones, y sus discípulos de todas partes, habían liberado ya hacia 1920 la estructura de la novela de la tiranía cronológica. Discípulo de todos ellos, pero sobre todo discípulo de su propio genio narrativo, William Faulkner logró crear en una serie de deslumbrantes novelas algunos prototipos de la narración contemporánea.

A la zaga de él, inspirados más o menos hondamente en sus técnicas y hallazgos, los nuevos narradores latinoamericanos habrían de encontrar allí el instrumento con el que destruir la novela del realismo. Mientras Juan Carlos Onetti en el Río de la Plata adaptaba Faulkner a su visión más europeizante del mundo, Juan Rulfo en México hacía lo mismo, pero en distintos términos. Los críticos que hacia 1955 no vieron esta filiación, o si la vieron no pudieron explicarla, se perdieron en el laberinto de explicaciones que casi no explicaban nada, en disputas bizantinas sobre técnicas narrativas que la retórica del realismo era incapaz de elucidar pero que habían sido suficientemente explicadas por aquellos narradores anglosajones, y sus mejores críticos, unos treinta años antes.

Todo arranca de la teoría de James sobre el punto de vista narrativo. Al codificar en sus novelas y ensayos esta teoría, James estaba dando un instrumento retórico de primera importancia para el crítico (instrumento que afinó notablemente en su muy pedagógico *The Craft of Fiction*, uno de los discípulos de James, Percy Lubbock); pero también estaba dejando en sus relatos un ejemplo vivo para los narradores. Tal vez sin haber leído a James, pero habiendo leído a sus discípulos y continuadores, Rulfo había llegado a concebir la complejísima estructura de *Pedro Páramo*. Para contar la historia de la búsqueda doble de un pasado y una identidad del que busca, Rulfo crea una estructura de increíble flexibilidad. Se apoya, para ello, en dos recursos narrativos básicos: el monólogo, ya sea interior o silente, ya exterior, incrustado en un diálogo; y la narración directa en tercera persona. Pero si esas dos formas constituyen los dos carriles sobre los que se desarrolla *Pedro Páramo*, Rulfo no se ata sistemáticamente a ellas. También introduce variantes dentro de la estructura básica. Así el

monólogo se convierte hacia la mitad del libro en diálogo; la narración en tercera persona incluye desde el principio fragmentos de monólogos interiores de los personajes. Estas variantes no alteran la estructura externa básica: monólogo, narración impersonal. De manera que puede decirse que son de dos tipos las voces que hablan en *Pedro Páramo*: la voz de los personajes, que se escucha directamente (en monólogos o diálogos); la voz del autor, que también transcribe a veces las voces de los personajes.

Esta división elemental no ha sido advertida por quienes se obstinan en pensar (en términos de la retórica del realismo) en *partes* de la novela, sin atender a la *forma* interior de estas partes. No hay verdaderamente partes, como no hay capítulos, en *Pedro Páramo*: hay fragmentos articulados de narración que van del monólogo, o trozo de discurso, a la narración en tercera persona, y viceversa. Tampoco hay sistematización alguna en el pasaje de una forma (el monólogo, o el diálogo) a la otra (la narración). La novela comienza con un relato de Juan Preciado en que cuenta cómo llegó a Comala, su pueblo natal y del que había sido llevado de niño. Casi de inmediato, ese relato se interrumpe por la narración, varios fragmentos en tercera persona, de la niñez de Pedro Páramo, padre de Juan. Hasta casi la mitad de la novela, Rulfo sigue en dos carriles paralelos un doble decurso narrativo: el relato de lo que le aconteció en pocas horas a Juan Preciado en Comala resulta contrapunteado con buena parte de la narración impersonal de lo que le pasó a Pedro Páramo hasta su segundo casamiento, con Susana San Juan. Los dos tiempos inconfundibles (el del relato y el de la narración) corren en el mismo sentido hasta la mitad del libro, y aunque difieren mucho en su dimensión respectiva (unas horas de una vida contra una vida entera), su doble curso es retóricamente paralelo.

Hacia la mitad del libro, Rulfo cambia radicalmente de técnica, aunque el cambio se realiza con la mayor sutileza. Muchos comentaristas han tratado de explicarlo como si se tratara de un cambio en la estructura exterior. Hablan, sin fatiga aparente, de las *partes* de la novela y tratan de demostrar que Rulfo modifica a partir de allí su enfoque de los personajes. Tal vez. Pero ¿por qué? La modificación ocurre debido a un simple suceso que altera la visión del tiempo dentro de la novela y altera la naturaleza misma de la narración. Hasta la mitad, Rulfo deja creer a su lector que Juan Preciado está vivo y que su monólogo es el relato de un hombre ante un auditorio de hombres. Pero en la mitad del libro el lector se entera de que Juan Preciado realmente está muerto y enterrado, y que su relato es parte de un diálogo con Dorotea *La Cuarraca*, que está también muerta y enterrada en su mismo cajón. Este hecho, este dato, modifica profundamente la naturaleza del libro. Ya

que no hay tiempo posible en el mundo de los muertos. El tiempo se ha detenido para ellos, viven en un presente perpetuo, y las convenciones narrativas que regían hasta entonces la doble historia, se desvanecen. La novela se transforma: de un doble recuento de dos aventuras paralelas (la de Juan Preciado en busca de su padre, la de Pedro Páramo en busca de sí mismo) se convierte en un solo diálogo de voces muertas, a las que suma el narrador su voz impersonal, también fuera del tiempo narrativo. Entonces, a partir de allí, se multiplican los hablantes. Además de Juan Preciado y Dorotea, se oirá la voz de Susana San Juan, que está enterrada en una tumba próxima. Su monólogo será comentado, o referido, por los dos primeros hablantes. Rulfo sumará su voz (opaca, más impersonal y casi inaudible) a la de sus personajes para contar lo que faltaba contar de la historia de Pedro Páramo. Esta segunda mitad de la narración no respeta sino muy tenuemente el hilo cronológico. Hay saltos atrás para detallar cosas que quedaron poco claras (la muerte de Miguel Páramo, hijo de Pedro, es mostrada desde varios ángulos narrativos), pero sobre todo hay toda una zona de la vida de Pedro Páramo que sólo había sido aludida al comienzo y que ahora (como la otra mitad de la luna) se pone en evidencia. Es su amor por Susana San Juan.

Esta alteración del curso de su historia obliga al narrador a volver hacia el pasado en una técnica de revelaciones sucesivas que involucran no sólo a Susana, loca y remoliendo sin pausa su locura, sino a su padre, Bartolomé San Juan. De esta manera, la estructura narrativa de *Pedro Páramo* sufre una profunda alteración a partir de entonces. Esa alteración no se debe a que el narrador cuente más ahora (como han creído ciertos críticos) sino a que la visión de la historia se ha modificado. Antes, tanto el relator (Juan Preciado), como el narrador (Juan Rulfo) y el lector (usted, lector, yo) creíamos que sólo había una narración en dos tiempos, el de Juan y el de Pedro, y que esos dos tiempos corrían paralelos. A la mitad del libro todos nos enteramos que no hay dos tiempos sino uno solo: el tiempo de la evocación de Juan Preciado, que es un tiempo fuera del tiempo, inmóvil, petrificado por la muerte. A ese tiempo, el narrador Rulfo le agrega notas, explicaciones, viñetas, y el lector le agrega su tiempo de lectura: también inmovilizado aunque vivo.

Si se admite entonces que no hay tiempo, porque todo tiempo en la novela es pasado, y lo único que hay es el presente de la evocación de Juan Preciado (o Dorotea, o Susana San Juan) que es, asimismo, el perfecto modelo del tiempo presente de la lectura (única dimensión en que viven realmente estos personajes y este libro y este autor), entonces resulta fácil advertir que *Pedro Páramo* construye su estructura

temporal sobre la ilusión del tiempo narrativo. Hasta la mitad de su novela, Rulfo sostiene, como admirable prestidigitador, la ilusión de este tiempo "real". A partir de allí, revela su juego y (hasta cierto punto) lo explica. Lo que era misterioso como un sueño, se convierte en preciso como una demostración. De ahí la sensación de alivio que tienen los lectores realistas cuando llegan a la mitad: ahora saben, ahora ven. De ahí también la sensación de incomodidad que tienen los otros lectores, que habrían preferido que Rulfo (como Borges en "El Sur") no mostrara nunca la mano del todo. Para esta estirpe de lectores sobran las explicaciones. La novela entera se trivializa, y hasta sentimentaliza, un poco.

Pero este problema es secundario. Lo que importa es señalar que si bien Rulfo modifica sustancialmente la textura de la narración al revelar, hacia la mitad, que todo ocurre en un tiempo sin tiempo, también es cierto que sustancialmente no altera la estructura interna de la narración porque continúa componiendo su historia por el método de las asociaciones emocionales. En la primera parte, el relato de Juan Preciado en Comala resultaba contrapunteado por la narración de la infancia y juventud de Páramo, y la juventud de Miguel Páramo. Al saltar del hijo al padre y luego al otro hijo, se tejían una serie de paralelos sutiles que permitían elucidar poco a poco el tema profundo de la novela. En la segunda parte, con la intervención cada vez mayor de Dorotea, el contrapunto se hace cuádruple: por un lado, Pedro Páramo y sus hijos; por el otro, Dorotea y Susana San Juan: ambas son mujeres sin hijos, locas por distintos motivos. A este doble grupo de padre y "madres" se agrega, en un nuevo contrapunto simbólico, el que forman Bartolomé San Juan, padre de Susana, y el padre Rentería. A ellos los une un sentimiento de culpa que tiene diverso origen: en el primero, es la culpa por haber pervertido (real o metafóricamente) a su hija; en el segundo, por haberse dejado corromper por Pedro Páramo.

Estas figuras que componen los personajes permiten a Rulfo toda clase de permutaciones. Si externamente, el narrador mexicano construye una estructura narrativa en que alternan evidentemente el monólogo con la narración impersonal y el diálogo, internamente Rulfo funde todas esas formas en una sola: la evocación múltiple que se rige por el contraste o la analogía de los estados emocionales, por la subterránea red de raíces que vinculan estos corazones ardidos. La novela tiene así una doble estructura: la narrativa, exterior y visible; la emocional, que corre subterráneamente pero que es la que en definitiva decide todo. La hazaña de Rulfo consiste en hacer consciente al lector sólo de la primera, dejando que la segunda trabaje sólo a nivel subliminal. Por eso su libro, tan complejo, tan artificioso en sus técnicas

que ha despistado incluso a críticos profesionales, es sin embargo un libro ante el que el lector desprevenido reacciona con toda naturalidad. La complejidad técnica (como pasará más tarde con García Márquez) no impide el mero goce hedónico de su lectura.

Al revelar que tanto Juan Preciado como los demás personajes de la novela están muertos, Rulfo hace algo más que alterar el curso de la narración y dar un sentido diferente al tiempo y al espacio narrativos: saca a la novela, del todo, del campo del realismo. Lo que no significa, sin embargo, que *Pedro Páramo* sea una novela fantástica. Es, sí, una novela de fantasmas, pero su única violación de las leyes naturales es situarse, fuera del tiempo y el espacio real, en el mundo infernal de las almas en pena.

Con esta hazaña, Rulfo modifica radicalmente la novela regionalista de América Latina. Ya en 1949, Asturias había intentado, y hasta cierto punto logrado brillantemente, la incorporación de toda una mitología de lo sobrenatural en sus relatos, *Hombres de maíz*, que novelizaban el universo mágico de los mayas. Más tarde, tanto João Guimarães Rosa en el Brasil, como Gabriel García Márquez en las letras hispanoamericanas, abordarían otras formas de la misma exploración de estas tierras de magia y fantasía dentro del regionalismo. Pero lo que distingue a Rulfo es haberlo logrado de tal sutil manera que la superficie del realismo mexicano apenas pareció atacada por el ácido corrosivo de sus innovaciones. Muchos críticos siguieron creyendo que lo que hacía *Pedro Páramo* era enriquecer el realismo con una nueva dimensión. No advirtieron que venía a darle su certificado de defunción.

EN EL LABERINTO DEL TIEMPO

El otro aspecto fundamental de *Pedro Páramo* es el que se refiere a la visión del mundo del novelista. Por lo general, los críticos entrenados en la retórica del realismo suelen dedicarse frente a esta novela a perseguir las elusivas liebres mecánicas de la verosimilitud (qué situaciones tan verdaderas), de la humanidad de los personajes (parecen realmente vivos), del significado histórico del relato (un fresco de Jalisco en la época de la Revolución). Si bien es cierto que hay en *Pedro Páramo* anotaciones sobre viento y nubes, polvo y lluvia, casas y tierras, así como las hay de personajes y situaciones, de episodios más o menos históricos (la Revolución, la rebelión de los Cristeros), todas éstas no están en función de una visión documental o realista del mundo sino de una visión esencialmente mítica de la realidad.

El paisaje es más genérico que específico: es una tierra baja, una hoya caliente, que se parece sobre todo al infierno. Los personajes son seres captados en distintas alturas de su trayectoria vital y representan, a pesar de su singularidad, tipos humanos muy definidos. La mayor parte de ellos (salvo el epónimo) forman parte de una humanidad que padece la Historia pero que, como decía Unamuno, vive al margen de ella. El único que la asume plenamente, Pedro Páramo, es menos un personaje que un arquetipo. La acción es, también, arquetípica, aunque la habilidad de Rulfo consista en disimular los arquetipos tras una discretísima dosificación del color local. Pero aun cuando está vistiendo de mexicanismos estas almas en pena, y aunque la novela recibe toda su fuerza concreta de ese enraizarse en el detalle, la magia del novelista consiste en transmutar lo accidental en permanente, encarnar en lo mexicano el mito de todos los tiempos.

La crítica realista suele registrar bien las notas exteriores de esta visión. Acierta al mencionar el fragmentarismo y concentración del método narrativo, la brevedad de un escritor que concentra en las pocas páginas de un cuento ("Luvina", por ejemplo) el tema de una novela breve, o en la extensión reducida de una novela breve (*Pedro Páramo*) el largo asunto de una saga familiar. También acierta esa crítica al referirse al laconismo de Rulfo y, sobre todo, de sus personajes. Como acierta asimismo al señalar la visión casi completamente negra del narrador mexicano. Aunque un humor chirriante y macabro atraviesa muchas de sus mejores páginas, es verdad que el humor es sólo un estallido ocasional en la superficie deliberadamente opaca de la prosa de Rulfo.

Estas notas —fragmentarismo, laconismo, humor apagado— dibujan un arte de la elipsis que ya es justamente célebre. Lo que los ingleses suelen llamar *understatement* y que corresponde al concepto griego de la *lítóte*, es lo que permitiría definir mejor este aspecto del estilo de Rulfo. Cuando en "Luvina", el relator trata de convencer a los habitantes de ese pueblo maldito de que pidan ayuda al Gobierno, ellos le preguntan:

—¿Dices que el Gobierno nos ayudará, profesor? ¿Tú conoces al Gobierno?

Les dije que sí.

—También nosotros lo conocemos. Da esa casualidad. De lo que no sabemos nada es de la madre del Gobierno.

Yo les dije que era la Patria. Ellos movieron la cabeza diciendo que no. Y se rieron. Fue la única vez que he visto reír a la gente de Luvina. Pelaron sus dientes molenques y me dijeron que no, que el Gobierno no tenía madre.

Aquí el humor seco, elíptico, con que se hace alusión al tema tan mexicano de la chingada, confirma una vez más ese estilo de elisiones y referencias oblicuas por medio del cual Rulfo crea su mundo. Su arte consiste en decir poco en la superficie, pero mostrando (como en la revelación de un relámpago) todo lo que está debajo. No es extraño, pues, que este narrador haya publicado tan poco de lo mucho que lleva escrito y que su segunda novela, *La cordillera*, permanezca inédita, sometida sin duda todavía a un severísimo proceso de depuración estilística, de lítote. Esta misma cualidad hace más llamativo a veces algún exceso en que se deja caer Rulfo. Así, en *Pedro Páramo*, el lirismo de muchas evocaciones del personaje epónimo (su infancia, su amor por Susana San Juan) chocan por provocar la ruptura de esta tensión del sobreentendido crónico. En otro narrador más abundante, serían tolerables; en Rulfo molestan por la misma aguda conciencia de una falla de tono. En un mundo de murmullo, esos pasajes purpúreos resuenan como un grito.

Pero todas estas notas sólo apuntan, sin explicar del todo, la naturaleza más honda del arte de Rulfo. La clave está, a mi juicio, en un proceso muy sutil de mitografía que revela su obra entera, y que en *Pedro Páramo* llega a su culminación. No es casual que haya sido gente como Octavio Paz y Carlos Fuentes los que han llamado la atención sobre este aspecto del arte de Rulfo. En efecto, *Pedro Páramo* no es sólo la historia de un terrateniente mexicano, señor de bala y cuchillo, que impone su poder a un pueblo y termina asesinado por uno de los hombres que más ha humillado. Si sólo fuera esto, Rulfo no habría agregado mucho a lo que han creado desde Mariano Azuela y Martín Luis Guzmán hasta Agustín Yáñez, Carlos Fuentes y Fernando del Paso, los novelistas mexicanos de la Revolución. Pero detrás de la historia de Pedro Páramo, detrás de las circunstancias mexicanísimas de la historia de Pedro Páramo, asoma una historia más básica y elemental, uno de los mitos más tenaces del hombre.

En un breve ensayo, Julio Ortega lo ha definido como "la búsqueda del padre", el mito del regreso en busca del origen. Juan Preciado viene a Comala a buscar a Pedro Páramo, lo que es otra manera de decir que viene a buscar sus orígenes, a buscarse a sí mismo. Telémaco, dice Fuentes, que anda en busca de su Ulises perdido. Pero también, apunta Paz, el hombre en busca del paraíso perdido. Desde el ángulo que abre esta crítica, la novela entera es susceptible de una interpretación mítica. Porque no sólo Juan Preciado busca a su padre, y a sí mismo. Todos los personajes andan tras sus orígenes, o el sentido de sus vidas. Pedro Páramo también queda huérfano de niño y su terrible carrera de crímenes es una búsqueda de sí mismo, enmascarada en un apetito de poder

y de venganza. Dorotea busca a su hijo perdido (que nunca tuvo y por eso mismo está más perdido) en tanto que Susana San Juan (otra mujer sin hijos) busca a su marido y amante Florencio. Pero la busca se multiplica y prolifera a través de personajes secundarios como Miguel Páramo, cuya búsqueda de sí mismo concluye en suicidio simbólico al caer de un caballo que es, también simbólicamente, imagen de su propio desenfreno carnal y que lo sustituye como alma en pena a lo largo de las pesadillas recurrentes de la novela. El padre Rentería se busca y encuentra finalmente en la rebelión de los Cristeros, pero ya fuera de la novela. Y también lo hacen otros personajes que son apenas viñetas, como las viejas Dayda; o esa pareja de amantes "edénicos y adánicos", hermano y hermana unidos en vínculo incestuoso que encuentra Juan Preciado al comienzo de la novela; o la misma madre de Juan, esa Dolores Preciado, o Dolorita, o Lola, que después de muerta continúa su búsqueda por la interpósita persona de su hijo. ¿A qué seguir? Cada personaje es él mismo, muy concretamente, y a la vez una forma o variante de la estirpe, condenada para siempre a esa incesante busca. Habitantes de una sociedad desencajada, y en rápido progreso de desintegración, todos estos huérfanos buscan y se buscan, y terminan por encontrarse en un monstruoso sabat de voces en el cementerio de Comala.

Pero la búsqueda no es arbitraria. Hay un sentido profundo que guía a estas almas en pena. Ese sentido está revelado, como en una parábola, por el motivo que constituye la encuesta esencial de Juan Preciado: la búsqueda del padre, o del lugar de origen. Para eso hay que volver a examinar el comienzo y el final de la novela, su alpha y omega. En el comienzo, Juan Preciado es guiado por un arriero, Abundio, hasta las puertas mismas del mundo infernal de Comala. Ese arriero se identifica allí como hijo de Pedro Páramo, uno de sus tantos hijos ilegítimos, y desaparece. Se sabe que él también es un muerto. Al final de la novela, cuando el narrador cuenta la muerte de Pedro Páramo, vuelve a aparecer Abundio, esta vez vivo y bajo la forma de un hombre acosado. Borracho, incoherente, arrastrado por una fatalidad que no entiende, Abundio habrá de matar a Pedro Páramo. Es decir: habrá de matar a su padre. El tema de la búsqueda del padre se convierte en el tema del asesinato del padre. La búsqueda culmina en parricidio.

Esta transformación, tan evidente hoy, casi no fue advertida por la crítica primera. En Carlos Blanco Aguinaga se habla de la muerte de Pedro Páramo, pero se omite decir que lo mata su hijo Abundio; en Rodríguez Alcalá se habla del parricidio pero no se interpreta su significado simbólico. Sin embargo, la clave de la novela está ahí. Porque Rulfo ha construido *Pedro Páramo* sobre la imagen central del padre. Ya Octavio Paz ha señalado que la piedra de su nombre tan simbólico

es también la piedra del padre. Y la búsqueda de la paternidad, del origen, de las raíces, está en el centro de esta obra, así como de buena parte de los cuentos de *El llano en llamas*. Esta obsesión con la paternidad es típicamente mexicana y se vincula, en la fundación misma de México, con la violación de la madre indígena por el conquistador español. El tema ha sido desarrollado luminosamente por el mismo Paz en su *Laberinto de la soledad* (1950) y ejemplificado narrativamente por Carlos Fuentes en una serie brillante de novelas.

En Rulfo, el tema encuentra una doble expresión. Por un lado, es la búsqueda misma del origen, como intenta Juan Preciado en *Pedro Páramo*, pero también asume la forma de una reparación o venganza. A veces, es una reparación de la muerte violenta del padre, tal como se ve en el cuento "¡Diles que no me maten!" (en que se detalla una persecución y una venganza que duran casi cuarenta años), o tal como se ilustra, oblicuamente, en la historia misma de Pedro Páramo, atroz vengador de la muerte accidental de su padre. Pero la venganza no siempre se dirige contra quienes asesinaron al padre. Muchas veces se vuelve contra el padre mismo (como Abundio en *Pedro Páramo*) o corre, a la inversa, del padre contra el hijo que ha querido asesinarlo (como en el cuento "El hombre"), o en una variante aún más vertiginosa, ocurre como una fatalidad sin castigo ni venganza, como en "No oyes ladrar los perros".

Pero donde se ve mejor este aspecto del tema es en las relaciones entre Pedro y Miguel Páramo, en que el padre que ha engendrado ese hijo en un vientre anónimo empieza por recibirlo con una generosidad que se parece al desprecio. Al aceptarlo de manos del padre Rentería, se lo pasa a una de sus criadas, con estas palabras:

"—¡Damiana! Encárgate de esa cosa. Es mi hijo."

Más tarde, terminará viendo en Miguel un alter ego, asumirá la responsabilidad de sus muertes, de sus violaciones, de las infinitas fechorías de este adolescente desatado. Terminará queriendo a ese hijo que nunca quiso tener, malvado como él, como él maldito. No es, por eso, casual que a la muerte de Miguel, Pedro sienta que empieza a expiar sus muchos crímenes.

"—Estoy comenzando a pagar. Más vale empezar temprano para terminar pronto."

Parricidio, o filicidio, las dos caras de la misma moneda ilustran una sola sangre, revuelta contra sí misma.

Incluso en las mujeres el tema de la venganza adquiere una dimensión que la tradición española de la honra no podía prever sin duda. Si Dolores Preciado manda, casi desde ultratumba, a su hijo Juan en busca de sus orígenes no es para pedir sino para exigir. Es decir: para

vengarse. Lo que no puede hacer Juan (cobrarle a Pedro Páramo el abandono, el desprecio, la violación simbólica de la madre mexicana), lo hará Abundio. Se entiende entonces que Juan y Abundio son dobles: dos caras de la misma moneda de una reparación simbólica. Que sea Abundio y no Juan el que mata a Pedro Páramo al final, que lo haga borracho y no lúcido, es mero accidente. Sólo la no coincidencia temporal entre el momento en que inicia su búsqueda Juan Preciado y el de la muerte de Pedro Páramo impide que sea Juan el asesino. Pero el motor de la venganza es Dolores. Es decir, es la madre violada.

También Dolores tiene su doble en Susana San Juan, y es bastante sintomático que cuando la primera desaparece prácticamente de la novela, sea la segunda la que empieza a actuar, narrativamente hablando. Entre Dolores y Susana, el narrador ha colocado otra mujer, Dorotea *La Cuarraca*, que cumple una curiosa función de tránsito. Es una madre sin hijos, una loca que se ha creído embarazada alguna vez y que ha mitigado su esterilidad consiguiéndole mujeres a Miguel Páramo cuando ya no podía darle más su propio cuerpo. Será Dorotea la que, enterrada en la misma tumba que Juan Preciado, encajado su cadáver en el regazo del otro, dialogue con el joven, y (por una operación simbólica abismal) logre al fin no sólo el hijo anhelado sino también el amante incestuoso que la madre verdadera no podía tener.

No será Dorotea, sin embargo, la que perfeccione la venganza de Dolores. Esta tarea ha sido confiada por el narrador a su doble, Susana San Juan. Sin que Dolores llegue a saberlo nunca, Susana hará pagar a Pedro Páramo todas sus maldades. Ella es la única mujer que él no llega a poseer. La conoce de niña, se le escapa para casar con otro, cuando la vuelve a encontrar ya está loca y es inútil cuanto Pedro Páramo haga: Susana vive en un tiempo que él no puede compartir. Pero si Susana es un doble de Dolores desde el punto de vista de Pedro Páramo, y cumple la venganza que la otra había encomendado a su hijo, desde su propio punto de vista, Susana está enredada en una historia que nada tiene que ver con Pedro Páramo y que lo excluye. Es la historia de sus incestuosas relaciones con su padre, Bartolomé San Juan. Que el incesto se realice o no en la carne misma, esto es secundario. Pero toda la oblicua narración de Rulfo apunta al horror de esa hija, celada y codiciada por su padre mientras se debate en el delirio de una locura erótica provocada por la muerte de su marido, Florencio. Cuando Pedro Páramo manda matar a Bartolomé San Juan, para quedarse del todo con Susana (antes habría hecho eliminar a Florencio), otro personaje aparece junto a Susana para custodiar perversamente su locura: es otro padre, pero este sí simbólico, el padre Rentería.

La clave (algo freudiana) de la locura de Susana está dada en un *racconto* en que se la ve de niña, debatiéndose en las profundidades de una mina, sostenida de una cuerda por su padre e incitada a descubrir un tesoro de monedas. Susana sólo encontrará un esqueleto en descomposición. Ese toque atroz de necrofilia signa profundamente la naturaleza edípica, e incestuosa, de las relaciones de Susana con su padre. Otros indicios permiten suponer (o no, tal es la ambigüedad de Rulfo) que Susana ha sido amante de su padre a la muerte de su primer marido. Pero el hecho en sí es secundario: la locura de Susana deriva verdaderamente de esa violación de su sensibilidad que le impone el padre al hacerla descender a una tumba en la mina en busca de oro. La necrofilia general de la novela encuentra aquí su expresión más terrible.

Hijos que se vuelven contra sus padres, hijas que enloquecen a la vera de sus padres, padres que corrompen a sus hijos o les dan muerte, o son asesinados brutalmente por ellos, madres que claman venganza desde sus lechos de muerte: tal es el trasfondo simbólico del mundo de Juan Rulfo. Esos temas son eternos, y están en la épica y en la tragedia griegas, como en las narraciones primeras de toda religión. Por eso Octavio Paz puede apelar a los mitos del Paraíso Perdido o a las analogías con la tradición cristiana, en tanto que Fuentes y Ortega acuden a la mitología de Ulises y Telémaco, de Edipo y Yocasta. Todo esto, de alguna manera reflejado, en Rulfo. En él, como en otros grandes mitógrafos modernos, la tradición asume las máscaras de lo contemporáneo, el tema universal se viste de los accidentes de lo regional. Por eso más que a los remotos antecedentes griegos o hebreos, a lo que se parece sobre todo *Pedro Páramo* es a las grandes máquinas de novelar de los siglos XIX y XX. Cómo no reconocer en Pedro Páramo, este padre asediado por los sabuesos de sus hijos (Miguel, Abundio, Juan) al viejo Karamazov, también asediado fatalmente por sus hijos; cómo no ver en la filigrana del papel en que escribe Rulfo la marca de agua de William Faulkner y sus alucinados habitantes de Yoknapatawpha, esos Sutpen que él dibujó para siempre en las páginas laberínticas de *Absalón, Absalón!*

Si Rulfo se inscribe en esta doble tradición que llega de los orígenes mismos del mito occidental y de la nueva mitología de los narradores contemporáneos es porque lo hace desde el centro mismo de su experiencia de México. Algunas entrevistas (Hellén Ferro, Luis Harss) han revelado hasta qué punto el creador de *Pedro Páramo* es también él un hijo en busca de sus orígenes, un habitante de esos pueblos carcomidos por el viento, por la luna o por el polvo pero siempre solos por la horrible venganza. Deshecha su familia por la muerte del padre y

de la madre, arrasados sus bienes por la revolución de 1910 y el golpe de gracia de la rebelión de los Cristeros, Juan Rulfo debió sumergirse profundamente (como Juan Preciado) en el lecho de lodo y muerte de su México para emerger años después en el orfelinato de una nación que había perdido sus instituciones, para reconstruir su identidad en un peregrinaje por toda su familia, que lo obligó a esconderse bajo el anónimo nombre de Juan Pérez durante algunos años, hasta encontrar en la literatura (otra vez, y para siempre) su verdadero nombre. No es casual que haya dejado decir a uno de sus personajes (en el cuento "¡Diles que no me maten!"): "Es algo difícil crecer sabiendo que la cosa de donde podemos agarrarnos para enraizar está muerta. Con nosotros, eso pasó".

Por eso, todo lo que publica Rulfo, lo poco que hasta ahora ha publicado, que es mucho en su calidad, está marcado por ese signo de una búsqueda de lo esencial, de las raíces, búsqueda que lo lleva a través del laberinto del tiempo al lugar central donde el espacio y la eternidad de la muerte son una sola cosa, y donde está el origen pero también el fin de todo.

NOTA: El estudio de Mariana Frenk, traductora de Rulfo al alemán, se publicó en la *Revista de la Universidad de México* (vol. XV, N° 11, 1961). El trabajo de Carlos Blanco Aguinaga está en la *Revista Mexicana de Literatura* (vol. I, N° 1, septiembre-octubre 1955); hay una versión retocada del mismo en el volumen colectivo, *Nueva novela latinoamericana*, I, que ha compilado Jorge Lafforgue (Buenos Aires: Paidós, 1969). El libro de Hugo Rodríguez Alcalá se titula *El arte de Juan Rulfo* (México: Ediciones de Bellas Artes, 1965). El trabajo de Joseph Sommers está en su libro, *After de Storm* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 1968), que también estudia a Agustín Yáñez y a Carlos Fuentes. El trabajo de Octavio Paz aparece citado, parcialmente, en el libro de Julio Ortega *La contemplación y la fiesta* (Caracas: Monte Ávila Editores, 1969), que dedica un capítulo a *Pedro Páramo*. Las opiniones de Carlos Fuentes sobre esta novela están recogidas en su libro *La nueva novela latinoamericana* (México: Joaquín Mortiz, 1969). El libro de James E. Irby se llama *La influencia de William Faulkner en cuatro narradores hispanoamericanos* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1956), y se ocupa también de Lino Novás Calvo, José Revueltas y Juan Carlos Onetti. La entrevista de Hellén Ferro fue publicada en la revista *Américas* (noviembre de 1964). La de Luis Harss forma parte de su libro *Los nuestros* (Buenos Aires: Sudamericana, 1966). Sobre las relaciones entre *Pedro Páramo* y *Cien años de soledad* hay un valioso trabajo de Suzanne Jill Levine en la revista *Imagen* (Caracas, N° 50, 1-15 junio de 1969).

LAS FICCIONES DE UN TESTIGO IMPLICADO: MARIO BENEDETTI

DOS COSAS suelen despistar al lector y al crítico de Mario Benedetti. La primera es la naturaleza múltiple de su actividad literaria. Casi no hay género que no haya practicado y en muchos (poesía, narrativa, ensayo) ha sobresalido fácilmente. Su único fracaso certificable está en el teatro, del que más vale no acordarse por ahora. La otra cosa que despista es el éxito extraordinario de sus libros en el ámbito uruguayo, sobre todo de los que tienen tema y entonación nacional. En su nivel (un nivel indudablemente literario que no se puede confundir con la literatura de kiosko), Mario Benedetti es el *bestseller* por excelencia. Por el carril de la multiplicidad de géneros o el del éxito público, mucha gente ha perdido de vista que la obra abundante de Benedetti es muy unitaria, que tiene casi una única experiencia vital en su centro, que es autobiográfica y confesional hasta los extremos del dolor, de la impudicia, de la incomunicación. Esto se advierte, sobre todo, al examinar sus cuentos y sus tres novelas. Conviene advertir, desde ya, que Benedetti es mejor cuentista que novelista, como también es mejor articulista que ensayista. Su visión y su sensibilidad aciertan más y con mayor frecuencia en la forma breve; suelen perderse en las formas más ambiciosas. Como tantos otros narradores uruguayos (el caso más notable y notorio es Horacio Quiroga), Benedetti es cuentista por antonomasia. Es cierto que esta afirmación, hecha cuando el narrador está en plena madurez, puede resultar prematura. La estampo sin embargo porque hoy me parece exacta. Ojalá la obra futura de Benedetti la desmienta.

Aunque Benedetti ha publicado ya varios volúmenes de cuentos (*Esta mañana*, 1949; *El último viaje*, 1951), el que mejor lo representa hasta la fecha es *Montevideanos* (1959; ampliado en 1961). Allí aparecen no sólo los temas y personajes que han servido para consagrarlo, sino un enfoque muy personal de la sociedad capitalina.

Un noviazgo de veinte años en que la novia va envejeciendo y ajándose a medida que pasa el tiempo y el novio descubre el placer en

una aventura con una adolescente; la porquería que nos hace un amigo; el fútbol en los campitos de enésima división; la espera sin esperanza del presupuesto; el programa del Jefe que los subalternos espían con el agua en la boca; la árida lucha por los bienes gananciales que se desarrolla ante la mirada atónita del hijo; un hombre casado que se tira un lance a la hora del almuerzo en la Ciudad Vieja; el barroco, cultivado, inmortal odio entre hermanos; la venganza del cornudo; el amigo que nos hace saber, con todos sus detalles sórdidos, el pasado de la mujer que amamos; la coima en las oficinas públicas; el chantaje de la sirvienta a la patrona; una despedida de soltero; el contraste entre este mundo suburbano y rioplatense y la gran metrópoli del Norte; la suegra arquetípica. Tales son algunos de los temas y personajes que recoge *Montevideanos* y que Benedetti ha ido a excavar en una realidad apenas cartografiada por nuestra literatura: esa ciudad, aún vacilante entre urbe y aldea, que es Montevideo.

Los temas dicen la intención primera del libro pero no agotan su significado, que (felizmente) cala más hondo y más perdurablemente. El autor parece haberse propuesto únicamente un examen narrativo y ficticio de esa criatura blanda y hedonística que han creado las circunstancias en esta orilla del Plata: un ser que nazca donde nazca (la mayoría de los montevideanos, como el protagonista de "Los novios", como el autor, como el crítico que escribe estas palabras, son del interior), ya viene al mundo con la esperanza de un empleo público y la resuelta alternativa inevitable (ser Blanco o Colorado, de Peñarol o Nacional). Ese ser nuevo para las letras pero ya gastado por la vida, europeo y provinciano a la vez, irremediablemente nuestro.

Cada una de las narraciones de su libro explora una zona del ámbito montevideano, aunque a veces el autor deba desplazarse en busca de raíces ya lejanas o proyectarse fuera de este mundo. Cada cuento fija un personaje arquetípico (el muchacho de barrio, la noviecita fiel, el viejo coimero) o dibuja los perfiles de una institución nacional. No sería difícil probar (si hiciera realmente falta) que en otras partes del mundo se cuecen las mismas habas, que la esencia del montevideano se confunde con la naturaleza del hombre, ese *homme moyen sensuel* que tanto explotó la literatura francesa y que tiene su prototipo en Leopold Bloom, irlandés, judío y montevideano honorario.

Pero antes de dejarse tentar por filosofías (todo es la misma cosa cuando nos ponemos metafísicos), convendría mirar un poco los accidentes en que la cáscara y la entraña del montevideano se ofrece a los ojos vivaces, agudos, irónicos y también simpáticos de Mario Benedetti. Entonces los accidentes adquieren cuerpo y relieve narrativo propios.

En el plano más exterior está el color local. "Los novios" ilustra el tedio de un largo noviazgo como ya no se estilan pero que constituyan las delicias sádico-masoquistas de nuestra clase media hace unas décadas. Allí está admirablemente observado el bostezo de las relaciones entre seres de sangre tibia e imaginación más tibia aún. La única pasión perceptible, la única que los enciende, es el melodrama. Debajo de su minuciosa anotación naturalista, que no perdona arrugas, hedores, miserias, el cuento ilustra una forma siniestra de la venganza: la que exige la inmolaición de sí mismo para hundir al otro. Cuando el novio comprende al fin que la víctima del largo noviazgo sin amor es él y no la muchacha que ha ido marchitándose entre sus poco emprendedoras manos, cuando se ilumina en él la comprensión de que todo es una estafa sentimental (el "calotito", como había dicho ella en otro contexto), su reacción no es liberarse al fin, asumir su personalidad de hombre, ser, sino arrojarle en el pospuesto matrimonio como una venganza contra ella, contra él, contra la vida. De golpe, en una narración de curso lento y hasta moroso en que parecen encontrarse ecos del "Malinverno" de Moravia, Benedetti hace estallar la furia de una pasión reprimida y malsana, la venganza engendrada por la mediocridad ante la vida. El novio (el narrador del cuento) es tan abominable como ese monstruo sin sangre al que inmola su felicidad porque él ha entrevisto la vida y le vuelve la espalda. Su venganza es suicida.

También hay en "Tan amigos" un doble fondo de venganza y pasiones mezquinas, aunque la superficie del cuento sea tan tersa, tan trivial, que el autor puede darse el lujo de detallar con esmero la *machietta* del mozo de café en un relato de sólo cuatro páginas. Pero esa mediocridad que instala el mozo, con sus sudores y los fatigados pies, es un poco la clave de la venganza con que el taciturno amigo se paga la porquería que el otro le hizo. Por la técnica despojada y casi totalmente dialogística, el cuento evoca "The Killers", de Hemingway, pero lo que pone en juego Benedetti es algo más que una reminiscencia literaria. Debajo de la superficie, el autor uruguayo busca dar esa dimensión de cobardía, de sordidez ante la amistad, de blandura moluscular en que se juega entre nosotros el ritual de la venganza. El simple gesto con que concluye el cuento (el vengador cruza la calle para mandar el telegrama que fundirá al otro) es un prodigio de síntesis.

Hay asimismo una venganza en "Puntero izquierdo", en que un jugador de ínfima división relata a un amigo que lo visita en el hospital, los motivos de la paliza que lo tiene allí confinado. Es una historia de soborno frustrado y estupidez cierta que ha sido redactada por Benedetti en un *pastiche* del lunfardo que recuerda ejercicios anteriores de J.L. Borges y Adolfo Bioy Casares ("El hijo de su amigo" y "La fiesta del

monstruo", son sus modelos). Pero una vez más lo que busca Benedetti es algo que no está en sus antecedentes literarios. No se trata o se trata sólo en la superficie, de caracterizar el ambiente y las criaturas que lo pueblan. Lo que quiere el autor es captar esa forma casi masoquística del heroísmo que lleva a un sobornado a traicionar a quienes le pagaron y a defender la inútil camiseta. En esa contradicción, Benedetti ha descubierto la luz que se filtra inesperadamente en un mundo de sombras. La mediocridad de las transacciones (que imitan admirablemente la más lujosa mediocridad de los cuadros grandes) es sólo uno de los niveles del cuento. En el más profundo está ese acto de arrojo innecesario y hasta estéril.

La venganza reaparece en otros cuentos. En "Los pocillos", que asume la forma sorpresiva y algo mecánica de un cuento de Maupassant, es apenas la revelación cómplice y sucia de otro cornudo. En "Déjanos caer", de mucho más elaborada construcción, es una venganza a control remoto. El principal personaje del cuento, el amigo que manda al otro a enterarse del pasado de su novia, apenas figura en las entrelíneas. En "No ha claudicado" subyace la anécdota y se revela en las líneas finales, cuando el hombre que ha descubierto todo comprende que el perdón no tiene por qué privarlo de seguir odiando a su hermano. En "Corazonada", el nivel en que se mueve el autor (un chantaje a la patrona hecho por una criada con imaginación) es más burdo, pero el resultado tiene la precisión impecable de una demostración geométrica. Pero es sobre todo en "Retrato de Elisa" donde Benedetti alcanza el punto más alto en su saga de la venganza.

Con acierto comentó Enrique Amorim al publicarse este cuento por primera vez en *Marcha* que el tema es de novela. En pocas páginas, se ha revelado un tema vasto y sórdido. Es la historia de una mujer que se sacrifica por sus hijos hasta criarlos y casarlos, pero cuando están casados (los que se casan) les hace la vida imposible. Es la "madre hay una sola" del chantaje emocional criollo. Otra vez, como en "Los novios", la venganza es más contra la vida que contra alguien en particular. En la tortura a que somete hijos y yernos, Elisa venga las humillaciones que la vida le infiriera o ella misma se infiriera. A la hora del ataúd, ellos también se vengán. Es una historia sórdida que Benedetti hace cómica por acumulación de detalles brillantemente observados, pero que es de risa negra. Como la de casi todos los cuentos del volumen.

La otra faz de este mundo montevideano es la mediocridad aterrida. Hay un cuento, "Aquí se respira bien", que logra entrelíneas a lo Henry James para contar el descubrimiento que hace un niño de que su padre tiene pies de barro. Es muy breve (apenas cuatro páginas), pero pinta una crisis entera. Ésta es la realidad, parece decir el autor,

la realidad real de la coima, del dinero aceptado con vergüenza pero aceptado. Con sutil intuición narrativa, Benedetti hace que la pequeña transacción que hiere brutalmente al niño ocurra a pleno día, en un parque donde el aire es puro. La felicidad narrativa que acompaña casi siempre a este autor le ha hecho encontrar el marco perfecto.

También de aterida mediocridad son otros cuentos como "Inocencia", en que unos muchachos se deslizan por un conducto estrecho para ver bañarse a unas mujeres. El melodramático final (tal vez innecesario) sólo sirve para aliviar la repugnancia misma del relato, que cala más hondo de lo que la mera superficie anuncia. En "Almuerzo y dudas" es el hombre casado que no se decide a zambullirse en una relación ilícita completa; en "Caramba y lástima" es la despedida de soltero, con el novio que pierde, en una borrachera de burdel, la virginidad que había preservado para su noviecita. Estos cuentos trafican con zonas oscuras de la frustración sexual del criollo.

A pesar de lo que la mitología del machismo hace creer (y por eso mismo que es tan publicitada), el criollo tiene una visión infantil de las relaciones sexuales. La caricia exploratoria del cuerpo de la novia, la visita al cuarto de la criada o al quilombo, son los extremos de un aprendizaje que nunca llega a integrarse completamente. Por eso hay tanta frustración, real y simbólica, en los cuentos de Benedetti. Son cuentos en que el sexo está desplazado o no produce goce, son cuentos de hombres íntimamente cobardes o mujeres frías o enfermas o dominadoras. En pocos, en casi ninguno, hay una plenitud. Si la hay, no dura.

La clave podría encontrarse en "Familia Iriarte", uno de los mejor fabulados, uno de los más abismalmente lúcidos. Ese "secretario" que cree descubrir en una joven hermosa a uno de los programas del Jefe, que se enamora y se siente feliz hasta que descubre la verdad, es un ser en que Benedetti ha visto admirablemente las fuerzas oscuras que gobiernan a todos. Como en "Los novios", el lector siente que Benedetti está explorando una realidad que escapa a las limitaciones del color local, del apunte costumbrista, del acierto sociológico de entrecasa. Porque el tema real de "Familia Iriarte" es la fascinación edípica de la mujer del otro (la mujer del superior, la mujer del padre) y ese tema corre bajo diversas máscaras en los cuentos que componen el volumen.

En "Los novios", el protagonista ha reducido a la novia a una figura de cera a la que adora con falsa devoción y en la que se junta la atracción y repulsión del seno materno; en "Inocencia", el conducto estrecho y húmedo en que quedan encerrados los muchachos es una metáfora de la exploración sexual que el autor recrea con los rasgos pesadillescos de una experiencia intrauterina. No es casual que en este cuento, Benedetti evoque inconscientemente la misma atmósfera húmeda

y malsana de "El pozo y el péndulo", de Edgar Poe. Oscuras raíces vinculan ambos relatos. Hasta en "Sábado de Gloria" (mucho menos logrado pero revelador), la mujer que hace feliz al relator es una mujer que se enferma, una mujer que agoniza, una mujer que se muere al fin.

Estas frustraciones reflejan las de un ambiente para el que la mayor prueba de hombría, el machismo, no es la relación sexual plena con una mujer adulta, sino la conquista de una descuidada o mal protegida virginidad; donde la escuela del amor sigue siendo el prostíbulo o el servicio doméstico; donde la herencia de obsesivos españoles y no menos obsesivos italianos, disuelve el vasto mundo sexual en la dicotomía de virgen o ramera. Sin alharacas, como quien no quiere la cosa, a veces por caminos desviados, Benedetti ha ido a poner el dedo en esa llaga, ha sabido mostrar (con sonrisa agríndice) la fuente de esa vieja frustración.

Benedetti no explora a fondo este tema, sin embargo. Incluso en el mayor y dilatado espacio de su novela *La tregua*, prefiere mostrarlo a revelarlo. Su visión en todo este volumen de *Montevideanos* parece voluntariamente limitada a la superficie. Una superficie, es cierto, detallada con la mayor fidelidad y precisión posible (de ahí el éxito entre nosotros) pero superficie al fin. Lo que ofrece Benedetti es la alucinante, cómica, amarga topografía de un mundo sin entrar a excavar su secreta geología. Por eso, parece estar más cerca de Carlos Maggi (otro intuitivo observador) que de Juan Carlos Onetti y Carlos Martínez Moreno.

Pero aquí y allí, en la entrelínea de sus mejores cuentos, se ve que el narrador profundo capta la oscura fuerza subterránea que mueve a sus criaturas. El novio, en un momento de felicidad, la revelación del amor carnal con otra, descubre su verdadera naturaleza reprimida. Pero el hábito, pero la larga costumbre de la sumisión, pero la mediocridad, pueden más. En "Familia Iriarte", el "secretario" comprende en un último golpe visionario el error en que ha caído: la muchacha que ama es inocente, no ha sido poseída y entrenada por el Jefe, ya no le importa. Pero es demasiado tarde, Benedetti consigue hacerle aceptar la resignación del último párrafo.

Lo que este autor parece querer decir (y decirnos) es que así somos los montevideanos: mediocres, superficiales, resentidos, frustrados. Y lo dice de modo que no tengamos más remedio que reconocernos. Estamos todos comprometidos en la felicidad de una frase, en la verdad de un gesto ritual, en un movimiento que el ojo no registra pero la intuición de Benedetti ha visto. Curiosamente, este informe negativo no está dicho con odio sino con amor, ya que Benedetti no se alza por encima de sus criaturas para juzgarlas sino que comparte con ellas pe-

nas y glorias. Él es, sin duda, como usted lector, como yo, un personaje tan confuso y desorientado, un montevideano.

Tres novelas publicadas en el lapso de trece años marcan el desarrollo de este narrador. En 1953, *Quién de nosotros*; es una novela corta o *nouvelle*, en que el escritor de cuentos ensaya su mano y propone un clásico triángulo desde el testimonio triple del marido (en su "diario"), de la mujer (en una carta al marido), del amante (es escritor y escribe un cuento sobre el tema, cuento que anota con observaciones críticas y autobiográficas). A la estructura breve y compleja de este primer intento novelístico, sigue una novela lineal, *La tregua* (1960), en que el protagonista cuenta su propia historia por medio de un "diario" íntimo: este recurso concentra el punto de vista (disperso en la obra anterior, y hasta contrapuntístico) y subjetiva toda la narración al hacerla coincidir con lo que descubre, día a día, el protagonista. La tercera novela, *Gracias por el fuego* (1965), tiene una estructura más libre. Aunque está contada en su mayor parte desde la conciencia del protagonista, hay capítulos en tercera persona que lo muestran desde fuera e impersonalmente (como el primero) o que asumen la perspectiva de algún otro personaje secundario para contar lo que el protagonista no podía saber. Aún así, el peso del relato en primera persona acaba por imponer un tono *confesional* al libro.

Esta explicación técnica quiere apuntar un hecho importante: a Mario Benedetti le interesa precisar, siempre, la perspectiva desde la cual cuenta sus historias. No es casual que en sus tres novelas haya un predominio del relato y que en las tres el relato más importante siempre esté centrado en un personaje que de alguna manera es el mismo: un montevideano de clase media, mediocre y lúcidamente consciente de su mediocridad, desvitalizado, con miedo a vivir, resentido hasta contra sí mismo, quejoso del país y de los otros, egoísta por la incapacidad de comunicarse, de entregarse entero a una pasión, candidato al suicidio si no suicida vocacional. El personaje cambia de edad y de nombre, de condición social y de esperanzas superficiales, pero en su entraña es el mismo.

En *Quién de nosotros* se llama Miguel y es el marido del triángulo. Lleva con Alicia, su mujer, una existencia rutinaria que arranca del tiempo que fueron compañeros de estudios. Lo único que pone un poco de pasión en esa rutina es la sospecha, alimentada como una llama tenue, de que Alicia se equivocó al casarse con él, que debió haberse casado con Lucas. Fracasado en su intento de imponer el amigo a Alicia, el protagonista casa con ella pero sueña siempre con el reencuentro de su mujer y el otro, hasta que él mismo se encarga de propiciarlo. En esa trama se advierte muy clara la raíz edípica de la relación del pro-

tagonista con su mujer. Para Miguel, Alicia es del Otro. Como la realidad se niega a confirmar esa oscura necesidad, se ve obligado a forzar la realidad, echar a Alicia en brazos de Lucas, coronarse él mismo. El asunto serviría en manos de Boccaccio para una burla feroz. En la *nouvelle* de Mario Benedetti el tema muestra, desde tres ángulos, la mediocridad de unos seres destinados a vivirlo todo de préstamo, hasta la mujer legítima. Esa mediocridad es lúcida, lo que no la hace más llevadera.

En *La tregua* la situación aparece más disfrazada porque el protagonista es viudo y se enamora de una mujer veinticinco años menor, una empleada de su oficina. Pero también el esquema edípico asoma entre líneas. La atención del protagonista se aviva cuando sabe que la muchacha tiene un novio; él mismo ha vivido una precaria vida sexual desde que su mujer murió cuando él tenía veintiocho años (ahora tiene casi cincuenta); su virilidad está como adormecida y sólo conoce higiénicas relaciones con alguna mujer encontrada al azar y nunca reencontrada. Todos los datos que ofrece el protagonista sobre sí mismo dibujan la imagen de una vitalidad muy menguada. Sólo piensa en jubilarse, en sobrevivir; se encierra en sí mismo, como en una cáscara protectora; considera su vida liquidada y se asombra de ser capaz (a los cincuenta años) de volver a enamorarse. En muchos aspectos, su psicología se parece a la del protagonista de *Senilità*, sólo que Italo Svevo diseñó un infierno más dramático para su personaje. Lo que acontece al protagonista de *La tregua* es una relación tímida, lenta, que sólo de a poco se convierte en amor, con una muchacha también tímida, retraída, desvitalizada. La muerte de la muchacha, que corta de golpe ese renacimiento del protagonista, parece obedecer más a los deseos secretos del protagonista (incapaz de vivir realmente) que a un golpe de efecto del autor. Para este muerto vocacional, un verdadero amor es demasiada vida.

En *Gracias por el fuego* el problema se complica porque Mario Benedetti traslada el conflicto del tema secundario del amor al tema central del odio. Ese odio por la vida que se insinúa en la peripecia del marido de *Quién de nosotros* y que convierte al protagonista de *La tregua* en verdadero ángel de la muerte, es aquí el motivo central de la novela. El odio se concentra en el padre de Ramón Budiño. Porque ahora sí, el complejo edípico desnuda de una vez por todas su máscara. El protagonista es un hombre maduro que ha vivido toda su vida a la sombra de su padre, un hombre poderoso y rapaz. Está marcado desde la infancia por esa personalidad que todo lo avasalla. Uno de sus recuerdos más tenaces es la violación de su madre por el padre, a la que asiste detrás de una mampara: el deseo del padre imponiéndose contra la vo-

luntad de la madre, él mismo como testigo impotente de un hecho que lo supera. Esa escena, que Mario Benedetti describe con rara intuición y en la que no falta siquiera la metáfora de una lapicera fuente que el protagonista ha venido a buscar y que al cabo abandona, pone al descubierto las raíces del odio. La racionalización del odio está clara: el padre es un capitalista inescrupuloso, uno de los que se enriquecen con la miseria ajena, un explotador. Pero el odio arranca de más lejos: arranca de ese amor desmedido de Ramón Budiño por su padre, amor que lo frustra y hasta lo castra (simbólicamente) al verificar su impotencia detrás de la mampara. Cuando al final de la novela, el protagonista no se anima a matar a su padre y termina por matarse, cumple en esa castración simbólica que es el suicidio su destino de fracasado parricida.

Otras lecturas de estas novelas son muy posibles, y han sido propuestas reiteradamente por diversos críticos. No quiero decir que son superfluas o que no puedan contener cosas muy valiosas. Quiero decir que si no empiezan por reconocer esta línea profunda que une a las tres narraciones y a sus protagonistas, corren el riesgo de quedarse fuera, de convertirse en catálogo de lo que el crítico admiró o rechazó en ciertos pasajes de las novelas. Una de las reacciones más corrientes es leerlas como reflejo de una realidad uruguaya, y hasta montevideana. La menos localizada, *Quién de nosotros*, ya revela esa psicología inconfundible de esta zona del Plata. Se advierte no sólo en cierta guaranguería que el protagonista no puede dejar de ostentar (la guaranguería se perfecciona en muchas anotaciones de Martín Santomé), o en los resentimientos de clase media contra los pitucos (bastante clase media, dicho sea entre paréntesis), o en el resentimiento nacional contra países más poderosos (el antiyanquismo tiene sus buenos ribetes masoquistas). También en el trazado profundo de las aspiraciones y las fobias de estos personajes se escucha la letra de tango reprimida, la anticursilería, que es una forma más penosa de la cursilería, el temor a mostrar los verdaderos sentimientos, a reconocer las pasiones, a creer verdaderamente en algo. Un puritanismo frente al hecho sexual, que va acompañado con una cierta ostentación de machismo, revela hasta qué punto los tabúes del catolicismo (tanto en lo que permiten solapadamente como en lo que prohíben) condiciona la moral de estos personajes. Incluso el descreimiento del protagonista, esa ausencia de Dios que se repite en las otras dos novelas, es una forma tibia y aguada de pedir a Dios que no se olvide. El poema que escribe el amante en la tercera parte de la novela establece un pacto con Dios que a pesar de sus ribetes místicos se parece más a una apuesta. En *La tregua*, Dios es comparado con un *croupier*. También en religión los montevideanos apuestan a ganar.

Pero en *Quién de nosotros* los rasgos exteriores y típicos del montevideanismo de clase media están dados sólo por implicación. En *La tregua* y en *Gracias por el fuego* esos rasgos pasan a primer plano y ocupan las novelas enteras. A través de *La tregua* es posible identificarse con una clase que trabaja en oficinas, vive pensando en la jubilación, tiene algún barniz de cultura (una reproducción de Filippo Lippi en el apartamentito), y ha oído hablar de marxismo. En *Gracias por el fuego* el panorama es más amplio, ya que el protagonista pertenece a la clase media alta, o enriquecida. Aunque sus valores y presupuestos siguen siendo los de la clase media, como advertirá cualquiera que lea con atención sus páginas. (El reproche no es grave: también a Balzac se le reprochó en su tiempo que sus duquesas parecieran tenderas enriquecidas; hoy las duquesas de la Restauración son para nosotros, como las pintó Balzac.) Desde el punto de vista político, *Gracias por el fuego* lleva aun más lejos el proceso de tipificación ya insinuado en *La tregua*. Al protagonista de esta novela le interesaba poco la política aunque sufría por la corrupción del país y la pérdida de cierta limpieza moral que (si hemos de creer también a *El país de la cola de paja*, del mismo autor) el Uruguay tuvo en otros tiempos. Pero en *Gracias por el fuego*, el protagonista está politizado. De ahí que la novela se abra con un capítulo de enjuiciamiento muy acre al país entero (es el capítulo menos logrado, y la crítica con rara unanimidad se lo ha dicho al autor); que se denuncien conocidas maniobras del capitalismo criollo, que se aluda a sucesos políticos de dominio público (el asalto a la Universidad), que se practique en la anécdota y en las observaciones de los personajes un antiyanquismo muy estridente. Todo esto sitúa y hasta data a la novela de una manera que resulta a veces hasta incómoda. (La cotización del dólar que se ofrece en una de las páginas parece, ya, una inalcanzable utopía.)

Esta mayor inserción de las dos últimas novelas, y sobre todo de *Gracias por el fuego*, en la realidad nacional de aquí y ahora explica el fenómeno muy singular del éxito de estos libros y la conversión de Mario Benedetti de escritor minoritario (en la época que escribía *Quién de nosotros*) en el escritor de más venta en el Uruguay. La tipificación por sí sola no bastaría, sin embargo, para explicar el éxito. Otros escritores (pienso en Ariel Méndez) la han ensayado sin lograr siquiera acercarse a una respuesta pública como la que logra Mario Benedetti. No se trata sólo de motivos de orden literario (que los hay, es claro), sino se trata de otra cosa muy importante y que no conviene soslayar: en las novelas de Mario Benedetti no sólo se refleja la tipicidad del país en este momento. Se refleja sobre todo una mentalidad de clase media que encuentra en sus frustrados protagonistas una posibilidad concre-

ta de identificación emocional. De alguna manera, los miles de lectores de Mario Benedetti se reconocen en Miguel, en Martín Santomé, en Ramón Budiño. Reconocen sus limitaciones pero también reconocen su almita, comparten su lucidez para denigrarse y al mismo tiempo se identifican con el fondo de resentimientos que también permiten a Miguel y a Martín y a Ramón odiar a sus semejantes, se debaten en la misma melaza común.

Los aficionados a la sociología y a la economía política que abundan en las páginas bibliográficas de este país, han censurado a Benedetti por ofrecer en sus novelas y en *El país de la cola de paja* una imagen distorsionada e imperfecta de la realidad nacional. Es fácil compartir ese juicio, aunque muchas veces esté teñido de las más superfluas intemperancias. Lo que no es ya tan fácil es creer que Benedetti se hubiera propuesto reflejar objetivamente la realidad nacional en sus libros. Tanto en el ensayo citado como en sus novelas, Benedetti ha adoptado un punto de vista concreto, muy individual: en el ensayo es su propio punto de vista, confesional y casi autobiográfico; en las novelas asoma el de personajes que representan una clase, y hasta un sector de una clase. Investigaciones de sociólogos de verdad han demostrado que la visión del mundo de ese sector montevideano coincide muy exactamente con la de los personajes de Benedetti. Una vez más, los estudiosos serios y los lectores no prevenidos han acertado en reconocer la validez de un testimonio que se escapa a los supuestos especialistas.

Sin embargo, no es la validez documental del testimonio de Mario Benedetti la que justifica su excelencia o permite hablar de él en términos críticos. Hay otra zona del análisis que importa aún más y que no puede ser soslayada. En esa zona, estrictamente literaria, radica el interés de estas obras y de su autor.

Las novelas de Mario Benedetti cortejan la realidad más trivial y grosera, tienen un evidente *parti-pris* de vulgaridad que las distingue de inmediato, no omiten las várices de un protagonista o el trasero salido de las innumerables mujeres que pululan por las calles montevideanas. Hay descripciones que bordean lo desagradable y que sólo se justifican por una voluntad del autor de mostrar que conoce ciertas palabras. Pero todo esto no es más que un alarde. Como también es un alarde el tono gris, uniforme, monótono, con que en *La tregua* se busca pintarlo todo, tono tan gris que al ser llevada la pieza al teatro (en una adaptación de Rubén Deugenio) se cayó en la pura monotonía, en la trivialidad. Esas apariencias de realidad burocrática y carcomida por el tedio o la grosería, esa insistencia en los aspectos menos dignificados de la conducta humana, esa falta de pasión que convierte el sexo en algo mecánico y el amor en un sentimiento que da hasta vergüenza

confesar, no es sin embargo la sustancia de que están realmente hechas estas novelas.

Lo que corre por debajo de ellas es una exasperación incontrolada, una rabia y un furor, un deseo de hacerlo estallar todo. En *Quién de nosotros* esa exasperación se manifiesta sobre todo en las notas con que Lucas, el amante, comenta el cuento de la triste aventura que ha tenido con Alicia. Allí está soterrada la cólera. En *La tregua* esa desesperación se concentra en las últimas páginas, de un patetismo de que el protagonista parecía incapaz y que dan sin embargo toda la medida de un amor que en el texto de su Diario parecía una compresa tibia. En *Gracias por el fuego* la exasperación y la cólera están más a la vista: están en ese primer capítulo en que el escritor satírico que hay en Benedetti se vuelve sobre sí mismo y muere en la carne de su patriotismo con un odio descontrolado; está en la sorda cólera con que el protagonista detalla todas las prepotencias de su padre, desde la violación de la madre detrás de la mampara hasta su propia obsesiva locura que lo hace matarse en vez de consumir el demoradísimo parricidio; está en un fragmento alucinatorio (cuando evoca el momento en que queda atrapado en las vías de un tren) que contiene en clave pesadillesca la misma obsesión edípica del protagonista; está en ese final en que la muerte llega como un orgasmo demasiado tiempo retenido y en que el nombre de la mujer que ama (Dolores) es también la clave del profundo masoquismo de este desdichado.

La realidad es trivial, las quejas de los protagonistas son lamentos infantiles, la vida corre lenta y adelgazada, las pasiones son chirles. Pero todo esto es sólo la apariencia. Debajo de esa superficie, cada una de las novelas revela un pequeño infierno: las torturas de no ser querido o de no ser capaz de querer, el miedo a la vida, al quietismo invasor, la ausencia de Dios, el suicidio como salida, la soledad. Y más abajo aún, los traumas iniciales: el terror de la infancia, la virilidad paterna que aplasta al niño, la imagen obsesiva del otro. Allí está ese fuego que consume lentamente a Miguel y a Martín Santomé, y que devora y hace cenizas a Ramón Budiño. Por eso estas novelas sentimentales e irónicas, tristes y melancólicas, cínicas y deliberadamente vulgares, tienen una entraña infernal. La exasperación, casi invisible en *Quién de nosotros*, estalla insolentemente en *Gracias por el fuego*, las máscaras caen, el realismo demuestra su raíz expresionista.

Entendidas como descripción de una realidad nacional, las tres novelas son insuficientes, o sólo muestran una capa de la misma, limitada, secundaria aunque decisiva. Pero entendidas como visiones de la realidad, como pesadilla o como obsesiones, como sueños o frustraciones, las novelas revelan su carácter alegórico. Lo que las tres descri-

ben, en distinto grado de profundidad, es una temporada en el infierno: un infierno gris y burocrático, pero un infierno de tenaces restricciones, un infierno de puritanismo, de moral sin Dios, de política sin ideología, de sexo sin amor, de cursilería vergonzante. En ese infierno, la realidad nacional más honda aparece deformada por las pasiones y los resentimientos, los problemas se vuelven monstruosos como en las pesadillas de la infancia, la impotencia paraliza, una sábana viscosa ata nuestras piernas.

La alegoría es clara: todos los protagonistas tienen el complejo del Otro, ya se llame Lucas para Miguel, ya sea el invisible Novio de Avellaneda (o los hombres que la van a poseer cuando él sea muy viejo para hacerlo) para Martín Santomé, o el Padre para Ramón Budiño. En la tercera novela, el Otro asume por fin su verdadero nombre. Lo que era antagonismo disimulado reconoce su enemigo. La pesadilla infantil se saca la máscara y revela su nombre al fin: el Otro es el Padre.

Ahora se hace más clara la verdadera visión de la realidad que ofrece Mario Benedetti en sus novelas y en su ensayo. Es la realidad de los hijos. El Uruguay que ahora todos estamos rechazando es el Uruguay fundado por los padres, o por un Padre, al menos: el Uruguay batllista que tenía tan honda la convicción de su mesianismo paternalista, que resolvió problemas que no existían, aseguró un futuro jubilaro hasta para los ociosos, y logró imponer el quietismo ("No hagan olas") como lema más verdadero que los tan publicados de Artigas. Ese Uruguay que perdura monstruosamente desde principios de este siglo hasta el brusco despertar de 1958 es el Uruguay que le duele a los personajes de Benedetti. Pero no les duele como a padres que quisieran volver a fundar la patria sino como a hijos. Les duele el padre. Pero no se animan al parricidio. Por eso, se debaten en la frustración y en la impotencia, por eso maldicen de las viejas estructuras mientras siguen conservándolas, por eso recuentan sus agravios, lamen y vuelven a lamer sus heridas, sin encontrar otra solución que la denuncia, o el suicidio. Es sintomático que la generación más joven que presenta este novelista (Gustavo Budiño, en *Gracias por el fuego*) carezca de relieve, sea fantasmal e inconveniente. Para esta visión no hay salida.

Alegóricamente, pues, las novelas diagnostican con toda claridad los males del país, un país gobernado por hijos o por hijos de hijos, sin que en ningún lado se vislumbre un nuevo padre. En *El paredón*, de Carlos Martínez Moreno, el protagonista vivía una experiencia simbólica parecida, revelaba una crisis semejante, compartía un estilo similar de denuncia. Pero aquella novela se atrevía a dar un paso, ambiguo es cierto, hacia el final. Cuando el protagonista vuelve de Cuba y propone casamiento a la mujer con la que ha estado cómodamente

viviendo tantos años, da el primer paso para asumir su condición de padre. No es casual que en ese momento haya muerto su padre de carne y también haya muerto (es 1959) el sistema creado por el otro Padre. Lo que cuenta simbólicamente Martínez Moreno lo cuenta también Mario Benedetti. En este nivel, sus novelas son un testimonio irrefutable. Y de eso se trata precisamente: de creaciones de un testigo. En un pasaje de *Quién de nosotros*, la mujer de Miguel lo define como *testigo implicado*. La definición cuadra también para el aterido protagonista de *La tregua* y para el exasperado suicida de *Gracias por el fuego*; cuadra, sobre todo, para Mario Benedetti, como escritor.

(1966)

I

LA OBRA POLÍTICA de Borges casi no ha merecido la consideración de la crítica. En cambio, sus *opiniones* políticas —esas que transcribe ávidamente la prensa de por lo menos tres continentes— han merecido una consideración excesiva. La confusión ha llegado al punto de que se ha podido establecer públicamente la siguiente dicotomía: el escritor Borges es un genio; el opinante político Borges, un imbécil. El propio Borges ha fomentado esta fácil categorización al declarar, mil y una vez, que no sabe nada de política (lo que no le impide, acto seguido, emitir toda clase de opiniones); que nunca ha leído un diario (pero sus opiniones aparecen en todos los periódicos del mundo occidental); que su escepticismo en materia política es tan radical que cree que cuanto menos gobierno haya mejor (lo que no le ha impedido, recientemente, elogiar tres gobiernos particularmente notorios: los de Franco, Pinochet y Videla). Sus amigos se han cansado de advertirle que no opine más de política, que se niegue a ser entrevistado sobre esos temas, que la mayor parte de los que le hacen preguntas políticas sólo quieren tenderle trampas. Él lo sabe, asiente y se ríe.

Que Borges, a los setenta y tantos años haya decidido tomar el papel de *vieillard terrible* es comprensible aunque no justificable. Hay que respetar el derecho de los demás a tener opiniones impopulares. Lo que no significa compartirlas, es claro. Pero lo que no se debe aceptar es que los críticos, apoyados en aquella dicotomía, juzguen a Borges sólo por sus *opiniones* políticas. Tomar estas opiniones como si fueran juicios críticos y estuvieran en el mismo nivel intelectual de sus ensayos literarios o estéticos; leer sus declaraciones a la prensa y basar en ellas un análisis de su política, y (lo que es aún peor) de la ideología de su obra; reiterar la dicotomía (Dr. Jekyll y Mr. Hyde) entre un genio literario y un imbécil político, es caer precisamente en el juego suicida del *vieillard terrible*. Las razones que Borges puede tener para jugar

De Revista Iberoamericana (Pittsburgh), N^{os} 100-101, julio-diciembre 1977.

ese juego, o el placer que extrae de enfurecer a sus interlocutores, es un asunto estrictamente privado. Esas razones no funcionan (no deben funcionar) si lo que se quiere juzgar es la obra política de Borges, más abundante e inesperada de lo que se piensa.

Esa obra política (como todas) está íntimamente ligada a un contexto específico y, por lo tanto, requiere en quien la considere un conocimiento de lo que realmente ocurría en Argentina, y en el mundo occidental, cuando Borges escribió esos textos. Como el estudio de su biografía y de su contexto histórico está recién empezando a hacerse, es natural que éste sea el aspecto más descuidado por los eruditos borgeanos. Si hay, ahora, un nivel satisfactorio de estudio de sus textos literarios, no pasa lo mismo con el estudio ideológico de los mismos. Leídos, por lo general, fuera de contexto, o examinados a la luz de teorías que no ayudan a definir a Borges sino al crítico (informan más sobre el partido al que pertenece el crítico que al que pertenece Borges), esos textos deben ser inscritos en las circunstancias en que fueron publicados para poder ser leídos con provecho y sin escándalo. A manera de anticipo de un trabajo más minucioso que he realizado para un libro en preparación, ofrezco ahora estas observaciones¹.

II

La Primera Guerra Mundial es el contexto en que hay que situar el despertar de Borges a la realidad política. Ese despertar se produce no en la Argentina sino en Suiza, país neutral que está situado precisamente en el corazón de la Europa en guerra. Borges tiene unos quince años cuando la familia se instala en Ginebra en el verano europeo de 1914. Allí pasará una larga temporada que más tarde él definiría como época de "garúas"². La circunstancia de estar en Suiza y de ser argentino aseguraba una doble neutralidad. Sin embargo, Borges (o Georgie, como entonces era llamado por todo el mundo) no deja de ser afectado por la guerra. El impacto mayor lo produce la obra literaria de los poetas expresionistas alemanes que él descubre hacia 1917 —junto con la de Walt Whitman. En sus versos, la furia casi erótica de la guerra y su violencia criminal aparecen expresadas en imágenes ardientes, dislocadas, de fuego. Algunos de los poetas que Georgie lee habrán de ser sacrificados en la guerra: Ernst Stadler en el frente occidental; August Stramm en el ruso. A través de sus poemas, el muchacho vivirá vicariamente la experiencia de la guerra. Es un bautismo de fuego, es también un holocausto. O como ahora se dice, un genocidio.

En artículos que Georgie publicó en España poco más tarde y en antologías que preparó para revistas del ultraísmo, no sólo presentó y

analizó la poesía expresionista (como han documentado estudios hechos por Guillermo de Torre, Gloria Videla y César Fernández Moreno, entre otros)³ sino que se identificó con lo que él llama una "hermandad de poetas". Tanto su obra crítica de entonces, como su poesía de la primera época, está influida por este generoso concepto. Esos eran los años en que la juventud de Europa tenía el *Jean Christophe*, de Romain Rolland, como libro de cabecera y en que la visión de un pan-europeísmo servía de espejismo a los más jóvenes⁴. Georgie no sólo escribió entonces poesía expresionista en español: también compartió el credo del movimiento y, sobre todo, su ideología juvenil. En unas declaraciones hechas a James E. Irby, en 1962, y que han sido muy citadas⁵, Borges ha definido su preferencia juvenil por el expresionismo sobre otros movimientos de vanguardia en estos términos inequívocos:

En Ginebra, donde pasé los años de la Primera Guerra (...) conocí el expresionismo alemán, que para mí contiene ya todo lo esencial de la literatura posterior. Me gusta mucho más que el surrealismo o el dadaísmo, que me parecen frívolos. El expresionismo es más serio y refleja toda una serie de preocupaciones profundas: la magia, los sueños, las religiones y las filosofías orientales, el anhelo de hermandad universal... (p. 6).

Es precisamente este anhelo el que habrá de determinar, al nivel más profundo, la adhesión de Georgie al expresionismo. La experiencia de la guerra convirtió a los mejores poetas en pacifistas. Los millones de muertos en ambos frentes —en esa tierra de nadie que las novelas de Henri Barbusse (*El fuego*, 1916) y de Erich Maria Remarque (*Sin novedad en el frente*, 1929) habrían de popularizar⁶— convertirían, paradójicamente, a estos poetas guerreros en campeones de la hermandad de los hombres. Ellos descubrieron de la manera más terrible que la guerra es siempre pagada por los inocentes, que son los hijos y no los padres los que son sacrificados en los campos de batalla. Si al discutir el expresionismo (y los demás movimientos de vanguardia) se insiste siempre en la rebelión de los jóvenes contra el oficialismo y la tendencia radical de la mayoría de sus poetas, menos se insiste en lo que realmente originó esta rebelión. El parricidio, como lo revela trágicamente el mito de Edipo, es sólo la segunda etapa de un conflicto que se inicia realmente con un filicidio. Fue Layo el que atentó primero contra la vida de su hijo. Los poetas expresionistas debieron luchar en una guerra que se convirtió (como la de Vietnam) en uno de los más catastróficos filicidios de la historia. (Cuando hablo de la guerra de Vietnam no me olvido que empezó en 1946 siendo una aventura colonial francesa en Indochina.)

Súbitamente, y ante los ojos de una sociedad que se consideraba muy culta, la sociedad europea de la *Belle Époque*, toda una generación fue masacrada de una manera tan gigantesca que hizo de los sacrificios rituales de los aztecas un espectáculo suburbano. Europa mostró entonces obscenamente al mundo entero lo que ocultaba el desfile de elegantes uniformes, vistosas maniobras navales y viriles cargas de caballería. Por primera vez, los jóvenes de Europa no eran sacrificados (para mayor gloria del Imperio alemán, francés o inglés) en remotas áreas coloniales. En 1914 fueron inmolados en mataderos, llamados trincheras, a las mismas puertas de sus hogares. El parricidio, pues, vino como reacción inevitable a esta hecatombe de hijos. Los poetas expresionistas fueron los primeros en llamar la atención (en esos días de prensa altamente censurada) sobre el genocidio que se estaba practicando en los gloriosos campos de Francia, Austria, Polonia y Rusia.

Estas revelaciones deben haber sido terribles para Georgie ya que él no sólo estaba protegido de semejante carnicería por ser argentino y vivir en la neutral Suiza sino que estaba permanentemente protegido de toda esta aventura militar por su mala vista. Además, la rebelión parricida le estaba vedada por una razón muy personal: su padre era el más generoso y tolerante de los padres. Amigo de su hijo y practicante convencido de la teoría de que son los hijos los que educan a los padres, don Jorge era no sólo tan modesto que le hubiera gustado ser invisible (como ha contado Borges en su "Autobiographical Essay")⁷, sino que jamás interfería en las decisiones de su hijo por creer que es mejor que se equivoquen, y aprendan de sus errores, a que sigan dócilmente la autoridad paterna. Es claro que un padre tan discreto no podía sino suscitar la más completa devoción. Georgie, en vez de rebelarse, lo imitó fielmente.

Esto no impidió que, en su poesía, la rebelión que estaba enmascarada debajo de la devoción filial, se manifestase simbólicamente. Por eso, cuando estalla la Revolución Rusa, Georgie habrá de escribir un poema que nunca recogió Borges en sus obras pero que está ahí, en las revistas de la época para documentar su entusiasmo de los dieciocho o diecinueve años. Su título, "Rusia", es bastante explícito:

Mediodías estallan en los ojos

.....
Bajo estandartes de silencio pasan las muchedumbres
Y el sol crucificado en los ponientes
se pluraliza en las vocinglerías
de las torres del Kremlin.
.....

*En el cuerno salvaje de un arco iris
clamaremos su gesta
como bayonetas
que portan en la punta las mañanas.⁸*

Otro poema, "Gesta maximalista", también ilustra la adhesión de Georgie a un socialismo que todavía no se llamaba comunista:

*Desde los hombros curvos
se arrojaron los rifles como viaductos
.....
El cielo se ha crinado de gritos y disparos
Solsticios interiores han quemado los cráneos
Uncida por el largo aterrizaje
la catedral avión de multitudes
quiere romper las amarras.
.....
Pájaro rojo vuela un estandarte
sobre la hirsuta muchedumbre.⁹*

Hay un tercer poema que aunque no refleja tan directamente una ideología socialista, coincide en utilizar una imagería que ya habían explotado los expresionistas. Se titula, "Trinchera".

*Angustia.
En lo altísimo una montaña camina
Hombres color de tierra naufragan en la grieta más baja
El fatalismo unce las almas de aquéllos
que bañaron su pequeña esperanza en las piletas de la noche.
Las bayonetas sueñan con los entreveros nupciales.
El mundo se ha perdido y los ojos de los muertos lo buscan
El silencio aúlla en los horizontes hundidos.¹⁰*

La alusión fálica del sexto verso da perspectiva al poema, y al período. Estos son los años en que Georgie descubre (en el ardor de la adolescencia) la violencia de la guerra y la violencia del sexo, la hermandad de los poetas y la fraternidad de la carne. Perdido en un mundo que se estaba deshaciendo ante sus ojos neutrales, Georgie encontró en la experiencia imaginaria de la guerra y en la exaltación de los ritmos rojos, una metáfora para sus propios intensos y confusos sentimientos de lealtad filial y amor incestuoso, el oscuro ímpetu parricida que la poesía de ese tiempo apenas enmascara. Uno de los primeros, si no el primero, de los artículos que Georgie escribió en su vida es una reseña de tres libros españoles que envió desde la península a su amigo

Maurice Abramowicz y que éste publicó en el periódico ginebrino *La Feuille*, después de haber corregido discretamente el francés de Georgie¹¹. Uno de los libros reseñados era de Pío Baroja y tenía el llamativo título *Momentum catastrophicum*. Escrito en la época en que Don Pío estaba más anarquista que nunca, el libro ataca sin piedad la hipocresía de las naciones poderosas que sin dejar de ser imperialistas fuera de fronteras, practican una política doméstica del más cauteloso liberalismo. Escrito después de la victoria aliada y cuando el Tratado de Versalles permitió a Francia, Inglaterra y los Estados Unidos perpetuar por algunos años más su imperio sobre el mundo, Baroja se manifiesta a favor de la paz y dedica un ambiguo elogio a Wilson: "Marco Aurelio de la gran república de los *trusts* y las máquinas de coser, el único apóstol y árbitro de los asuntos internacionales, la flor de los arribistas". ... Georgie aplaude a Baroja explícitamente. Sin duda que la elección de este libro fue determinada por la coincidencia ideológica. Ambos (el joven argentino, el irascible vasco) creían en la paz y desconfiaban de los gobiernos. Georgie había heredado de su padre una suerte de anarquismo filosófico que estaba fundado en Spencer, no en Bakunin. El descubrimiento de la fraternidad expresionista y el impacto de la Revolución Soviética no harían sino acentuar ese anarquismo.

No es extraño, pues, que los dos libros que Georgie preparó, pero nunca publicó, en ese período estuvieran fuertemente impregnados por la ideología anarquista. Al evocar esta época en su "Autobiographical Essay", Borges resumirá de esta manera sus temas y su perspectiva:

In Spain, I wrote two books. One was a series of essays called, I now wonder why, *Los naipes del tabúr* (The Sharper's Cards). They were literary and political essays (I was still an anarchist and a freethinker and in favor of pacifism), written under the influence of Pío Baroja. Their aim was to be bitter and relentless, but they were, as a matter of fact, quite tame. I went in for using such words as "fools", "harlots", "liars". Failing to find a publisher, I destroyed the manuscript on my return to Buenos Aires. The second book was titled either *The Red Psalms* or *The Red Rhythms*. It was a collection of poems—perhaps some twenty in all—in free verse and in praise of the Russian Revolution, the brotherhood of man, and pacifism. Three or four of them found their way into magazines—"Bolshevik Epic", "Trenches", "Russia". This book I destroyed in Spain on the eve of our departure. I was then ready to go home (p. 223).

Lo que Borges no cuenta en su "Autobiographical Essay", es que por lo menos uno de los artículos que pensaba recoger en *Los naipes del tabúr* tenía un tema erótico: "Casa Elena (hacia una estética del lupanar en España)". A ese trabajo pertenece esta frase memorable:

Y la Estatuaria —esa cosa gesticulada y mayúscula— la comprendemos, al deliciarnos con las combas fáciles de una moza, esencial y esculpida como una frase de Quevedo.¹²

En el contexto de este artículo, se comprenden mejor las alusiones (tan oblicuas) de Borges en el "Autobiographical Essay", a ciertas palabras fuertes, como "harlots", que le gustaba usar en sus trabajos de *Los naipes del tabúr*. Pero la discreción de Borges no impide reconocer la indiscreción de Georgie. Para el adolescente, una vez más, la fraternidad humana y la violencia de la guerra estaban indisolublemente ligadas a la violencia erótica. Marte y Venus se le revelaron conjuntamente al tímido, ojeroso, moreno adolescente de lentes tan gruesos.

III

La política habrá de solicitar masivamente la atención de Borges una vez más a fines de los años veinte. Ya instalado en la Argentina y dedicado a la difusión del ultraísmo (primero) y a su demolición (casi de inmediato), Borges hace sus primeras armas en la política doméstica hacia 1927. Con un grupo de amigos que, como él, eran asiduos colaboradores del periódico *Martín Fierro*, Borges funda un Comité de Jóvenes Intelectuales para apoyar la candidatura de Hipólito Irigoyen a la Presidencia de la República. De acuerdo con una crónica olvidada que escribió Ulises Petit de Murat en 1944, lo que movió a los jóvenes a apoyarlo fue la convicción de que el Peludo (como llamaban cariñosamente al candidato) no tenía la menor posibilidad de ser reelecto ya que sus enemigos habrían de hacer fraude en las urnas¹³. Para ellos, lo atractivo de tal candidatura es que era una causa perdida. Los iniciadores del movimiento fueron Borges, Petit de Murat y un joven poeta, Francisco López Merino, que habría de suicidarse al año siguiente, y al que Borges dedicaría un par de poemas muy personales. Pronto otros jóvenes se sumarían al Comité: Francisco Luis Bernárdez, Leopoldo Marechal (ambos católicos), Enrique y Raúl González Tuñón (izquierdistas). En su crónica, Petit de Murat cuenta una anécdota que permite reconocer la actitud básica de Borges frente a esa campaña. Yendo a visitar un día el comité central de la campaña irigoyenista, fueron recibidos por el director que los aburrió con sus discursos. En un melodramático aparte e imitando el acento lunfardo, Borges se volvió a Petit y le preguntó: "Che, ¿cuándo vienen las empanadas envueltas en nombramientos?"

No todos los intelectuales jóvenes estaban dispuestos, como éstos, a apoyar causas perdidas. La dirección de *Martín Fierro*, que se en-

orgullecía de su neutralidad política, publicó una declaración en el número 44-45 (agosto 31-noviembre 15, 1927) desvinculándose por completo del Comité y subrayando su neutralidad. Tal reacción no le gustó a Borges y a Petit; pronto mandaron la renuncia como colaboradores de *Martín Fierro*. Más drásticos en su reacción contra el Comité fueron los redactores de otra revista, *Claridad*, que tenía una orientación izquierdista. En el número correspondiente a abril, 1928, publicaron un poema atribuido a los miembros del Comité y que incluía la siguiente plegaria a Irigoyen:

*Desfacedor de viejos y caducos regímenes,
cuando al cabo traspongas los anhelados límites
del gran salón presidencial,
escucha nuestros ruegos, comprende nuestros gestos
y danos consulados, cátedras y otros puestos,
¡Hombre genial y sin igual!*¹⁴

El poemita aparecía firmado por Borges, Marechal, Nicolás Olivari, Pablo Rojas Paz, los hermanos González Tuñón, Francisco Luis Bernárdez, Francisco López Merino y otros. Naturalmente que nadie creyó que fuera auténtico. Era demasiado obvia la intención del periódico de denunciar la venalidad de los jóvenes intelectuales. Lo curioso es que la perspectiva de casi cincuenta años, ha invertido la situación. Porque son los burladores los que han resultado burlados. Al oponerse al Comité, el periódico se oponía también a la reelección de Irigoyen, es decir: se oponía al único caudillo realmente popular que había producido entonces la Argentina. En tanto que los supuestamente alienados intelectuales burgueses que formaban el Comité salían a defender un jefe populista, los socialistas de *Claridad* aparecían alineados con la peor reacción derechista que veía en Irigoyen una amenaza a sus privilegios de clase y a su feliz acuerdo con los intereses internacionales.

Borges, en cambio, que no necesitaba y no quería ningún puesto público (su Mecenaz era don Jorge Borges), había descubierto en Irigoyen un caudillo que podía admirar. Unos tres años antes de este incidente, en un artículo que recogió en *Inquisiciones* (1925), había tenido oportunidad de expresar su opinión, a la vez política y alegórica, de lo que representaba Irigoyen para la Argentina. Debe subrayarse el hecho de que cuando Borges publicó este artículo, el Peludo no estaba en el poder, y que no era, naturalmente, la esperanza de un nombramiento (con o sin empanadas) lo que lo movía a elogiarlo.

El criollo, a mi entender, es burlón, suspicaz, desengañado de antemano de todo y tan mal sufridor de la grandiosidad verbal que en poquísimos la perdona y en ninguno la ensalza. El silencio arrimado al fatalismo

tiene eficaz encarnación en los dos caudillos mayores que abrazaron el alma de Buenos Aires: en Rosas e Irigoyen. Don Juan Manuel, pese a sus fechorías e inútil sangre derramada, fue queridísimo del pueblo. Irigoyen, pese a las mojigangas oficiales, nos está siempre gobernando. La significación que el pueblo siempre apreció en Rosas, entendió en Roca y admira en Irigoyen, es el escarnio de la teatralidad, o el ejercerla con sentido burlesco. En pueblos de mayor avidez en el vivir, los caudillos famosos se muestran botarates y gesteros, mientras aquí son taciturnos y casi desgastados. Les restaría fama provechosa el impudor verbal.¹⁵

Toda una teoría del criollismo se encuentra sintetizada aquí. Para Borges, ese criollismo esencial (que él buscó en los versos de sus tres primeros libros de poemas y en los ensayos de sus tres primeros libros de crítica) nada tiene que ver con el criollismo de la letra de tango, ya contaminado por la sentimentalidad gallega o italiana. Por eso, le gusta el taciturno Irigoyen, y en su entusiasmo por los criollos viejos, hasta llega a encontrar virtudes en Rosas, el archi-enemigo de sus antepasados. En un momento en que todos se complacían en comparar a Irigoyen con Rosas para subrayar la arbitrariedad de ambos, su autoritarismo, su falta de respeto por los derechos políticos de sus adversarios, este artículo de Borges muestra cómo se manifiesta en ambos la raíz de un criollismo que desdeña la ostentación y se apoya en el silencio.

El entusiasmo de Borges por Irigoyen desapareció apenas el Peludo ganó (contra todas las expectativas) la Presidencia. En vez de ir a reclamar un puestito al sol, Borges se convirtió en crítico del Gobierno. No le faltaban razones. Si en su primera presidencia, el Peludo había sabido aprovechar la prosperidad económica traída por el *boom* de la carne y la lana durante la Primera Guerra Mundial para realizar importantes reformas políticas y financieras, en su segunda presidencia Irigoyen no sólo estaba viejo y cansado sino que se encontraba frente a una situación económica que se había deteriorado notablemente, tanto en la Argentina como en el mundo entero. Apenas tomado el poder, Irigoyen tuvo que enfrentar el *crack* de la bolsa neoyorkina del año 29. Rodeado por un elenco mediocre, exacerbada su natural desconfianza por la edad, Irigoyen terminó por alienar a sus mejores amigos. En 1930, hasta sus más cercanos colaboradores estaban dispuestos a aceptar cualquier solución de fuerza. Una gripe fue el pretexto que permitió forzarlo a deponer temporariamente el poder. El general Uriburu inmediatamente se hizo cargo del Gobierno.

La reacción de Borges al golpe militar se encuentra documentada en una carta que escribió por esa fecha a Alfonso Reyes, de quien se había hecho muy amigo durante la temporada en que el escritor mexicano estuvo de embajador en Buenos Aires. La carta es muy irónica y

literaria, pero revela no sólo la desilusión de Borges con respecto al Peludo sino su desilusión con respecto a los militares. Aunque él estaba (como tantos entonces) mal informado con respecto a los militares —creía, por ejemplo, que todos eran honestos—, su simpatía por Irigoyen no había desaparecido del todo. La pérdida de la mitología que había generado el Peludo es lo que más le duele en su caída. También le duele (y con qué lucidez) el hecho de que el nuevo régimen esté empeñado en uniformar la opinión y solo permitir la independencia bajo la Ley Marcial, como observa irónicamente Borges. Una intuición del régimen fascista que pronto se implantaría en la Argentina se puede encontrar en estas líneas irónicas¹⁶. En un artículo posterior, que habría de recoger en *Discusión* (Buenos Aires: Gleizer, 1932), Borges completaría su juicio. Al hablar de “Nuestras imposibilidades”, y hacer el balance de las limitaciones de los argentinos, Borges elige terminar su diatriba con estas palabras:

Penuria imaginativa y rencor definen nuestra parte de muerte. Abona lo primero un muy generizable artículo de Unamuno sobre *La imaginación en Cochabamba*; lo segundo, el incomparable espectáculo de un gobierno conservador, que está forzando a toda la república a ingresar en el socialismo, sólo por fastidiar y entristecer a un partido medio.

Hace muchas generaciones que soy argentino; formulo sin alegría estas quejas (p. 17).

El moralista político en que se ha convertido al fin Borges aparece claramente definido en este texto.

IV

La Segunda Guerra Mundial, y sus largos prolegómenos europeos, darían oportunidad a Borges a aumentar considerablemente su obra política. Las primeras señales de que estas preocupaciones empezaban a dominar su conciencia se pueden advertir en ciertas observaciones que aparecen, cada vez más frecuentemente, en los textos críticos de los años treinta. En esa época, Borges empezó a hacer periodismo profesional para aumentar un poco sus casi invisibles ingresos. Es verdad que mientras Padre viviera no habrían de faltarle casa y comida pero la jubilación de éste no había sobrevivido intacta la crisis del año 1929. Por eso, el joven escritor aumenta cada vez más su colaboración en periódicos que pagan, aunque no sea mucho: *La Nación* y *La Prensa*, en primer lugar; *Crítica* (cuya sección literaria dirige por un par de años) y *Síntesis*. A partir de 1936, y por espacio de unos dos años y medio, habrá de encargarse de la sección “Libros y Autores Extranjeros”, del

semanario femenino *El Hogar*. Es precisamente en este inesperado lugar donde Borges practicaré, lapidariamente, una propaganda política antifascista.

Es imposible reseñar aquí los numerosos textos de esa campaña. Bastará indicar algunos de los aspectos más salientes. El ataque central está dirigido al fascismo, en sus dos vertientes de entonces: la italiana (que a Borges, como a tantos otros en Europa, le parecía sobre todo ridícula), la alemana (que él correctamente veía como siniestra). Aunque hay ataques a Marinetti (que visitó Buenos Aires en 1936 como representante de la Italia fascista al Congreso del PEN Club), la mayor parte de las diatribas están dirigidas contra la nazificación de la cultura germánica. Así, por ejemplo, en mayo 30, 1937, dedica una breve reseña a un libro escolar que ilustra a los niños alemanes sobre el peligro semita. Además de transcribir algunos de sus horrores, Borges informa que el libro, titulado, *Trau Keinem Jud Bei Seinem Eid*, fue publicado en Baviera, que se encuentra en la cuarta edición y que ya ha vendido 51.000 ejemplares¹⁷. El mismo mes de mayo, publica otra reseña del libro en la revista *Sur*. Allí amplía lo dicho en *El Hogar*, resume y traduce algunos de los pasajes antisemitas más groseros ("He aquí el judío —¿quién no lo reconoce?—, el sinvergüenza más grande de todo el reino. Él se figura que es lindísimo, y es horrible"), y llega a la conclusión:

¿Qué opinar de un libro como éste? A mí personalmente me indigna, menos por Israel que por Alemania, menos por la injuriada comunidad que por la injuriosa nación. No sé si el mundo puede prescindir de la civilización alemana. Es bochornoso que la estén corrompiendo con enseñanzas de odio.¹⁸

Lo que sobre todo ofende a Borges en el antisemitismo germánico es la estupidez, la agresión contra los valores culturales que han hecho a Alemania famosa. Esa misma estupidez (denunciada reiteradamente en las páginas de *El Hogar* y de *Sur*) es la que encontrará entre sus compatriotas fascistas. Porque en tanto que Borges no sólo ha aprendido alemán y ha estudiado con devoción y amor la filosofía, la poesía, la novela producidas por Alemania, los nazis argentinos sólo admiran el terrible poder de Hitler. Para destruir este punto de vista habrá Borges de escribir dos textos importantes. Uno es muy conocido: "Deutsches Requiem", cuento de *El Aleph* (1949), en que se transcribe el monólogo de Otto Dietrich zur Linde, subdirector del campo de concentración de Tarnowitz, en la víspera de su ejecución por las fuerzas aliadas. Menos conocido en su original español, es un artículo que Borges publicó en la primera página de *El Hogar* en diciembre 18, 1940, cuando ya la máquina de Hitler había destruido Polonia, había con-

cluido la gran ofensiva en el frente occidental que en quince días arrasó con el ejército franco-inglés y se preparaba para la invasión de Inglaterra. El artículo se titula "Definición del germanófilo", y ya desde su primera frase sitúa nítidamente, brillantemente, la perspectiva borgiana:

Los implacables detractores de la etimología razonan que el origen de las palabras no enseña lo que éstas significan ahora; los defensores pueden replicar que enseña, siempre, lo que éstas ahora no significan. Enseña, verbigracia, que los pontífices no son constructores de puentes; que las miniaturas no están pintadas al minio; que la materia del cristal no es el hielo; que el leopardo no es un mestizo de pantera y de león; que un candidato puede no haber sido blanqueado; que los sarcófagos no son lo contrario de los vegetarianos; que los aligatores no son lagartos; que las rúbricas no son rojas como el rubor; que el descubridor de América no es Amerigo Vespucci y que los germanófilos no son devotos de Alemania.¹⁹

Lo que Borges está postergando decir es que los germanófilos (los argentinos, al menos) no están interesados en Alemania. Por eso observa que en las muchas ocasiones en que ha discutido con ellos sobre Alemania, se ha sorprendido al advertir que no reconocían los nombres de Hölderlin, Schopenhauer o Leibnitz, y que su interés en aquel país se reducía a una sola cosa: Alemania era enemiga de Inglaterra. Y como esta última se negaba (y sigue negándose, por ahora) a devolver las Islas Malvinas a la Argentina, Inglaterra es el enemigo. Otros aspectos paradójicos del germanófilo argentino son subrayados por el artículo:

Es, asimismo, antisemita: quiere expulsar de nuestro país a una comunidad eslavogermánica en la que predominan los apellidos de origen alemán (Rosenblatt, Gruenberg, Nierenstein, Lilienthal) y que habla un dialecto alemán: el *yiddish* o *juedisch* (*id.*).

Una conversación imaginaria, pero típica, sirve a Borges para completar el retrato —que en ciertos aspectos anticipa argumentos de Sartre en su famoso "Retrato del antisemita". La conversación siempre comienza con una discusión del Tratado de Versalles, 1919, que fue tan injusto con Alemania. Tanto Borges como su interlocutor están de acuerdo en que una nación victoriosa debe dejar de lado la opresión y la venganza. El desacuerdo empieza cuando el germanófilo deduce de esta premisa la conclusión de que ahora que Alemania es vencedora tiene derecho a destruir a sus enemigos.

Mi prodigioso interlocutor ha razonado que la antigua injusticia padecida por Alemania la autoriza en 1940 a destruir no sólo a Inglaterra y a

Francia (¿por qué no a Italia?) sino también a Dinamarca, a Holanda, a Noruega: libres de toda culpa en esa injusticia. En 1919 Alemania fue maltratada por enemigos: esa todopoderosa razón le permite incendiar, arrasar y conquistar todas las naciones de Europa y quizá del orbe... El razonamiento es monstruoso, como se ve (*id.*).

A las objeciones de Borges, el imaginario interlocutor opone un panegírico de Hitler. Una última paradoja habrá de cerrar el diálogo:

Descubro, siempre, que mi interlocutor idolatra a Hitler, no a pesar de las bombas cenitales y de las invasiones fulmíneas, de las ametralladoras, de las delaciones y de los perjurios, sino a causa de esas costumbres y de esos instrumentos. Le alegra lo malvado, lo atroz. La victoria germanica no le importa; quiere la humillación de Inglaterra, el satisfactorio incendio de Londres. Admira a Hitler —como ayer admiraba a sus precursores en el submundo criminal de Chicago... El hitlerista, siempre, es un rencoroso, un adorador secreto, y a veces público, de la “viveza” forajida y de la crueldad. Es, por penuria imaginativa, un hombre que postula que el porvenir no puede diferir del presente, y que Alemania, victoriosa hasta ahora, no puede empezar a perder. Es el hombre ladino que anhela estar de parte de los que vencen.

No es imposible que Adolf Hitler tenga alguna justificación; sé que los germanófilos no la tienen (*id.*).

Al publicar este artículo en la primera página de *El Hogar*, Borges estaba realizando un acto político que habría de tener consecuencias unos años más tarde, cuando subiera al poder un militar que (aunque sin ser nazi él mismo) estaba rodeado de nazis. Incluso en el momento en que el artículo se publica, cuando la derrota de Francia y el cerco de Inglaterra por la Luftwaffe y los submarinos parecían condenar a la estrangulación el último enemigo de Hitler (Stalin estaba protegido por el pacto nazi-soviético de 1938), una actitud como la de Borges iba a contrapelo de la sociedad argentina, católica hasta el antisemitismo, y del Gobierno, fascista por sentido de clase, por vínculos económicos con la Italia de Mussolini, por resentimiento contra el imperialismo británico. Pero Borges nunca buscó ser popular. Por el contrario, ya a los cuarentiún años empezó a cortejar la impopularidad política. En la Argentina de los años cuarenta esa impopularidad tenía un nombre: ser antifascista.

Una última pieza importante del *dossier* antinazi de Borges es el texto “Anotación al 23 de agosto de 1944”, en que celebra la liberación de París y que se publicó en *Sur* ese mismo año. El texto es muy conocido porque fue recogido en *Otras inquisiciones* (1952)²⁰. Además de comunicar la sorpresa ante “el grado físico de mi felicidad cuando me dijeron la liberación de París” (p. 156), Borges registra otras, la

más inesperada de las cuales es advertir que muchos partidarios de Hitler también estaban entusiasmados con la liberación. Le parece inútil tratar de razonar con los mismos germanófilos los oscuros motivos de ese cambio. Esos “consanguíneos del caos” (pp. 156-157), ignoran todo sobre los móviles profundos de su conducta, como señala apoyado en una cita de Whitman que avala (inesperadamente, para él) nadie menos que el doctor Freud. Al cabo, y después de recordar un pasaje de *Man and Superman*, de Bernard Shaw, Borges descubre la clave de esa enigmática conducta. Para él esa clave está en un día que es “el perfecto y detestado reverso” del que está evocando: ese 14 de junio de 1940, en que las tropas de Hitler entraron en París.

Un germanófilo, de cuyo nombre no quiero acordarme, entró ese día en mi casa; de pie, desde la puerta, anunció la vasta noticia: los ejércitos nazis habían ocupado a París. Sentí una mezcla de tristeza, de asco, de malestar. Algo que no entendí me detuvo: la insolencia del júbilo no explicaba ni la estentórea voz ni la brusca proclamación. Agregó que muy pronto esos ejércitos entrarían en Londres. Toda oposición era inútil, nada podría detener su victoria. Entonces comprendí que él también estaba aterrado (p. 17).

La conclusión a que llega Borges después de este descubrimiento es muy elegante, en el sentido en que se habla en matemáticas de la solución breve de un problema complejo:

El nazismo adolece de irrealidad, como los infiernos de Erígena.

Es inhabitable; los hombres sólo pueden morir por él, mentir por él, matar y ensangrentar por él. Nadie, en la soledad central de su yo, puede anhelar que triunfe. Arriesgo esta conjetura: *Hitler quiere ser derrotado*. Hitler, de un modo ciego, colabora con los inevitables ejércitos que lo aniquilarán, como los buitres de metal y el dragón (que no debieron de ignorar que eran monstruos) colaboraban, misteriosamente, con Hércules (pp. 157-158).

Al año siguiente de publicarse en *Sur* esta profecía, Hitler habría de morir en las ruinas de su búnker y un oscuro y sonriente coronel tomaría las riendas del poder efectivo en Argentina. Para Borges, un nuevo ciclo de su lucha contra el nazismo habría de iniciarse²¹.

V

El ascenso al poder de Juan Domingo Perón había sido lento y secreto. Sólo en octubre 17, 1945, resultó obvio para todo el mundo en la Argentina que el que realmente gobernaba no era el presidente Farrell sino su ministro de Guerra y secretario del Ministerio de Trabajo. Ese

día, la mayor concentración de masas que se había visto hasta la fecha en Buenos Aires, pidió y obtuvo el regreso del coronel Perón al gobierno del que había sido eliminado ocho días antes por intrigas de colegas. El Gobierno cedió, Perón salió al balcón de la Casa Rosada a saludar a sus fieles y un grito de victoria (el mayor orgasmo colectivo que había escuchado Plaza de Mayo, según insinúa un historiador metafórico) rubricó lo que ya era evidente: Argentina tenía un segundo Rosas²². Lo que no había conseguido Irigoyen, lo lograba ahora Perón. El retorno del coronel al poder le permitió preparar las elecciones de febrero 24, 1946. Con el ejército, la policía y los sindicatos (éstos sólo parcialmente) a sus órdenes, el coronel obtuvo una victoria escasa, sólo el cincuentaún por ciento de los votos, pero suficiente.

Dentro del cuarenta y nueve por ciento que enfáticamente votó contra Perón se encontraba no sólo la derecha más rancia sino, también la izquierda que veía en Perón un demagogo fascista, un líder populista que se había apropiado muchas cosas del socialismo para su mayor beneficio político. Por razones propias, también Borges militaba en esa inmensa minoría.

En unas declaraciones que hizo para el diario montevideano *El Plata*, en octubre 31, 1945, es posible comprender que su total oposición a Perón se basaba en la convicción de que éste era nazi. Aunque Borges reconoce allí la legitimidad de muchas de las reformas sociales que Perón y los suyos proponían, al mismo tiempo condena acerbamente la ola de odio que el nuevo líder había desatado. Reconoce en esa pedagogía los síntomas que él mismo había denunciado en Alemania y en Italia. También señala que los intelectuales argentinos ya estaban combatiendo al régimen y que la única solución democrática en esta situación anómala, era ceder el poder a la Suprema Corte de Justicia, para poder llamar a elecciones realmente libres. En sus declaraciones, Borges se manifestaba, sin embargo, pesimista en cuanto al pronto retorno del país al régimen democrático.

Su pesimismo estaba justificado. Como se sabe, Perón no cedió el poder a la Suprema Corte, manipuló a los sindicatos con promesas y con beneficios, persiguió con la policía a sus enemigos políticos, concedió inmunidad a los grupos nazi-fascistas, y asumió formalmente el poder. Entre tanto, Borges firmó cuanto manifiesto se le puso al alcance. La venganza de Perón tardó pero fue digna de su generosidad. Si Borges estaba equivocado en cuanto a que Perón fuera nazi (le faltaba el sistemático odio de Hitler, la locura sado-masoquista), no estaba equivocado en cuanto a su fascismo. Y fueron precisamente los métodos fascistas de la humillación y el manoseo —equivalentes del purgan-

te que Mussolini usó contra sus enemigos— los que Perón usó contra Borges y su familia.

En aquella fecha, hacía ya unos ocho años que Borges trabaja como modesto auxiliar en la Biblioteca Municipal "Miguel Cané". Ése era su único empleo. La pensión de Padre apenas daba para los gastos de la casa. De modo que resultó fácil para Perón vengarse de los manifiestos firmados por Borges. En agosto de 1946, éste fue oficialmente informado que había sido promovido a inspector de pollos y conejos en el Mercado Municipal de la Calle Córdoba. En su "Autobiographical Essay", resume irónicamente el episodio:

I went to the City Hall to find out what it was all about. "Look here", I said, "It's rather strange that among so many others at the library I should be singled out as worthy of this new position". "Well", the clerk answered, "you were on the side of the Allies ... what do you expect?" His statement was unanswerable; the next day, I sent in my resignation.²³

En el "Essay", y tal vez por pudor, Borges no explica en qué consistía la promoción. Es obvio que había sido elegido para ese cargo por el sentido alegórico que se da precisamente a las gallinas y conejos: animales mansos y hasta cobardes, víctimas del machismo rioplatense en sus chistes más groseros. Pero si Borges era corto de vista y nada atlético, tenía un coraje moral que no era común. Renunció a su cargo y de inmediato aceptó un homenaje de la SADE, en que fue leído un breve texto suyo sobre el episodio. Como es prácticamente desconocido, a pesar de haber sido publicado más de una vez entonces, lo reproduzco en su totalidad:

Dele-Dele

Hace un día o un mes o un año platónico (tan invasor es el olvido, tan insignificante el episodio que voy a referir) yo desempeñaba, aunque indigno, el cargo de auxiliar tercero en una biblioteca municipal de los arrabales del Sur. Nueve años concurrí a esa biblioteca, nueve años que serán en el recuerdo una sola tarde, una tarde monstruosa en cuyo decurso clasifiqué un número infinito de libros y el Reich devoró a Francia y el Reich no devoró las Islas Británicas y el nazismo, arrojado de Berlín, buscó nuevas regiones. En algún resquicio de esa tarde única, yo temerariamente firmé alguna declaración democrática; hace un día o un mes o un año platónico, me ordenaron que prestara servicios en la policía municipal. Maravillado por ese brusco avatar administrativo, fui a la Intendencia. Me confiaron, ahí, que esa metamorfosis era un castigo por haber firmado aquellas declaraciones. Mientras yo recibía la noticia con debido interés, me distrajo un car-

tel que decoraba la solemne oficina. Era rectangular y lacónico, de formato considerable, y registraba el interesante epigrama *Dele-Dele*. No recuerdo la cara de mi interlocutor, no recuerdo su nombre, pero hasta el día de mi muerte recordaré esa estafalaria inscripción. *Tendré que renunciar*, repetí, al bajar las escaleras de la Intendencia, pero mi destino personal me importaba menos que ese cartel simbólico.

No sé hasta dónde el episodio que he referido es una parábola. Sospecho, sin embargo, que la memoria y el olvido son dioses que saben bien lo que hacen. Si han extraviado lo demás y si retienen esa absurda leyenda, alguna justificación les asiste. La formulo así: las dictaduras fomentan la opresión, las dictaduras fomentan el servilismo, las dictaduras fomentan la crueldad; más abominable es el hecho de que fomentan la idiotez. Botones que balbucean imperativos, efigies de caudillos, vivas y muertas prefijados, muros exornados de nombres, ceremonias unánimes, la mera disciplina usurpando el lugar de la lucidez... Combatir esas tristes monotonías es uno de los muchos deberes del escritor. ¿Habré de recordar a lectores de *Martín Fierro* y de *Don Segundo* que el individualismo es una vieja virtud argentina? Quiero también decirles mi orgullo por esta noche numerosa y por esta activa amistad.

Entre los discursos que se pronunciaron en la misma ocasión, el más importante fue el del presidente de la SADE, el escritor Leonidas Barletta, militante comunista y que había sido miembro del famoso grupo de Boedo. Barletta saludó a Borges por su valentía al enfrentarse a la dictadura y no aceptar el silencio. El comienzo de su discurso es suficientemente explícito:

Nos hemos congregado en torno de esta mesa para desagraviar, en la persona de Jorge Luis Borges, a los escritores argentinos agredidos por su activa defensa de la cultura. Su obra y su conducta acreditan con exceso la representación que tácitamente le acuerda nuestro afecto y nuestra admiración (*id.*).

Su largo discurso, así como el breve texto de Borges, fueron publicados por el periódico *Argentina Libre*²⁴. Para la izquierda, que durante casi una década habría de luchar contra Perón, Borges (el exquisito, el paradójico Borges) se había convertido en símbolo de la resistencia de los intelectuales contra la dictadura. Era éste un extraño papel para un hombre irónico como él, pero Borges lo representó con la mayor sencillez posible. De esta manera, resultó evidente que Perón había elegido mal, ya que hubiera podido identificar más fácilmente entre los suyos un digno inspector de gallinas y conejos.

Unos dos años después, el gobierno peronista habría de encontrar una nueva ocasión de humillar a los Borges. En septiembre 8, 1948, un grupo de damas de la sociedad argentina decidió reunirse en la Calle

Florida para cantar el Himno Nacional y repartir algunos panfletos contra la dictadura. Era de tarde y pronto un numeroso grupo de gente se había formado en torno de ellas. La policía pronto llegó a disolver la manifestación y detener a las damas principales con el argumento (correcto) de que no habían pedido permiso para manifestar. (En la redada, detalle pintoresco, cayeron dos damas uruguayas que estaban comprando zapatos en una boutique de la Calle Florida y salieron imprudentemente a curiosar.) El magistrado condenó a las manifestantes a un mes de prisión. Entre las damas estaban Norah Borges y doña Leonor Acevedo de Borges. Como la última ya había cumplido los sesenta, se la autorizó a quedarse en su departamento de la Calle Maipú, con un vigilante a la puerta. Borges ha comentado el episodio en sus conversaciones con Richard Burgin. Empieza hablando de Madre:

Borges: She is a remarkable woman. She was in prison in Perón's time. My sister also.

Burgin: Perón put them in prison?

Borges: Yes. My sister, well, of course, in the case of my mother it was different, because she was already an old lady—she's ninety-one now—and so her prison was her own home, no? But my sister was sent with some friends of hers to a jail for prostitutes in order to insult her. Then, she somehow smuggled a letter to us, I don't know how she managed it, saying that the prison was such a lovely place, that everybody was so kind, that being in prison was so restful, that it had a beautiful patio, black and white like a chessboard. In fact, she worded it so that we thought she was in some awful dungeon, no? Of course, what she really wanted was for us to feel, well, not to worry so much about her. She kept on saying what nice people there were, and how being in jail was much better than having to go out to cocktails or parties and so on. She was in prison with other ladies, and the other ladies told me that they felt awful about it. But my sister just said the Lord's Prayer. There were eleven of them in the same room, and my sister said her prayers, then she went to sleep immediately. All the time she was in jail, she didn't know how long a time might pass before she would see her husband, her children, and her mother or me. And afterwards she told me—but this was when she was out of jail—she said that, after all, my grandfather died for this country, my great-grandfather fought the Spaniards. They all did what they could for the country. And I, by the mere fact of being in prison, I was doing something also. So this is as it should be.²⁵

Hay otro testimonio sobre el episodio. Es un libro, *El grito sagrado*, escrito por una de las detenidas, Adela Grondona, y publicado unos diez años después²⁶. La imagen de Norah que transmite, parece certificar lo que ella decía en la carta citada por Borges, de que las cosas no

estaban tan mal en la cárcel, o (al menos) que no lo estaban para Norah. Ella se pasaba encontrando cosas hermosas que alabar, una balaustada aquí, un rostro allí, y mantenía a todas las presas —damas o prostitutas eran lo mismo, para ella— alegres con sus cantos y dibujos. Y también, es claro, con sus rezos. La prisión duró un mes entero, pero habría podido ser más breve si las damas hubieran consentido en humillarse y pedir intercesión de Evita. En sus conversaciones con Burgin, Borges relata así este aspecto del episodio:

Burgin: How long was she (Norah) in prison?

Borges: A month. Of course they told her that if she wrote a letter she would be free at once. And the same thing happened to my mother and my sister, her friends and my mother answered the same thing. They said, "If you write a letter to the Señora you'll get out". "What señora are you talking about?" "This señora is Señora Perón." "Well, as we don't know her, and she doesn't know us, it's quite meaningless for us to write to her." But what they really wanted was that those ladies would write a letter and then they would publish it, no? And then people would say how merciful Perón was, and how we were free now. The whole thing a kind of trick, it *was* a trick. But they saw through it. That was the kind of thing they had to undergo at the time.

Burgin: It was a horrible time.

Borges: Oh, it was. For example, when you have a toothache, when you have to go to the dentist, the first thing that you think about when you wake up is the whole ordeal, but during some ten years, of course, I had my personal grievances too, but in those ten years the first thing I thought about when I was awake was, well, "Perón is in power" (p. 120).

Soportar a Perón, sobrevivir, ése era el problema principal para Borges en aquellos años, pero en vez de hacerlo en digno silencio (como *Chaves*, y su autor, Eduardo Mallea), o de rodillas, como tantos escritores y plumíferos argentinos, Borges lo hizo protestando²⁷. En la ciudad ocupada por su propio ejército en que se había convertido Buenos Aires, Borges continuó hablando y hablando hasta que un día pudo despertarse y saber que Perón había caído. O mejor dicho: que lo habían hecho caer. Pudo saber (aunque seguramente eso ya no le importaba) que el Macho, como lo llamaban los suyos, a última hora había renunciado a luchar y, muy discretamente, se había refugiado en una cañonera paraguaya, seguramente para inspeccionar *in situ* las gallinas y conejos que llevarían en la bodega.

La Liberación (como fue llamada entonces) trajo para Borges muchas recompensas de carácter político²⁸. Fue nombrado director de la Biblioteca Nacional, recibió el Gran Premio Nacional de Literatura en 1956, fue aplaudido por haber sido uno de los pocos que en los años de la dictadura no se había callado o doblegado. A partir de entonces,

Borges dejó de ser un escritor marginal, independiente, de ideas filosóficas anarquistas, para convertirse en un escritor oficial, conservador, representante de una oligarquía que prefiere cualquier gobierno al juego democrático libre. En esa decisión política de Borges influyó mucho una circunstancia privada. Debido al creciente deterioro de su vista, a partir de 1956, su médico le prohibió leer y escribir. Debía apoyarse, más que nunca, en su madre para toda clase de actividad intelectual y, sobre todo, para la información política.

A los setenta años, Madre era una mujer enormemente activa, que apenas representaba cincuenta. En realidad, ya empezaba a parecer la mujer de su hijo; confusión que aunque ella no fomentaba, la halagaba extraordinariamente. A la influencia de Madre, de Norah, y del círculo vehemente de sus muy conservadoras amistades, se debe la inscripción de Borges en el Partido Conservador. Aunque para disminuir la adhesión, él haya dicho que ser conservador es una forma de escepticismo, la decisión habría de comprometerlo con una causa, no sólo perdida sino indigna de encontrarse²⁹. A partir de 1956, las opiniones políticas de Borges dejan de tener algo que ver con la realidad argentina, o mundial. Son expresión de la falta de contacto con una realidad compleja y mudable de un hombre al que la ceguera ha terminado por aislar del mundo cotidiano: el mundo de la política.

VI

Ahora resulta obvio que Borges (como la mayoría de sus compatriotas) se equivocó al juzgar tan negativamente muchos aspectos de la obra de Perón. No advirtió que, a pesar de su demagogia y su falta de respeto por el proceso democrático, Perón puso al día a la Argentina en materia de legislación social y en la protección de los derechos de los trabajadores. Tampoco advirtió que en su política internacional y en su oposición al capitalismo anglo-norteamericano, Perón tenía razón, aunque sus razones pudieran estar corrompidas por una concupiscencia financiera que lo hizo amasar una fortuna personal enorme. Es decir: Borges veía al fascista Perón, al demagogo Perón, al torturador Perón, al cachador Perón. No veía los otros aspectos de una personalidad, verdaderamente carismática y que, en cierto sentido, resultó como un borrador carnalesco de Fidel Castro. Pero si Borges no podía reconocer los aspectos positivos de Perón, tampoco los advertían los liberales que lo rodeaban, ni los izquierdistas (tanto los jóvenes paricidas como los viejos *aparatchiks*) que militaban en otros bandos. Sólo cuando su segundo asalto al poder, resultó evidente que había otro Perón. Para Borges era ya demasiado tarde. Aparte de las numerosas alu-

siones en poemas, cuentos y ensayos, el texto principal que escribió Borges contra Perón es un cuento, redactado en colaboración con Adolfo Bioy Casares y titulado "La fiesta del monstruo". Fechado el 24 de noviembre de 1947, este relato circuló en manuscrito y sin nombre de autor, subterráneamente, en el Río de la Plata. Fue publicado a la caída de Perón, y aún así, sólo en Montevideo, en la sección literaria del semanario *Marcha*, que entonces yo dirigía³⁰. En un lenguaje barroco que lleva hasta sus últimos límites el *lunfardo* de algunos personajes de Bustos Domecq, el protagonista narra su participación en la manifestación monstruosa que para celebrar a Perón se organiza en las barriadas. El narrador es un hombre estúpido y muy venal que sólo se suma a los manifestantes por el afán de sacar tajada. Su relato (ejemplo típico de la narración que Wayne Booth llama de "unreliable narrator")³¹, resulta una parodia de una parodia. A través de la sordidez del relato, se ponen al descubierto los mecanismos demagógicos que utiliza Perón para crear manifestaciones espontáneas de apoyo a su régimen. El humor es salvaje, y la narración resultaría sólo grotesca si no condujera a un desenlace violento, y (lamentablemente) histórico. Antes de llegar a Plaza de Mayo, los manifestantes tropiezan con un joven intelectual judío, tratan de forzarlo a que grite los *slogans* peronistas y por no hacerlo a satisfacción, lo matan. Aunque no muy frecuentes, estos episodios ocurrieron en la Argentina de Perón, especialmente en la época en que el coronel controlaba la policía y estaba ya consolidando su poder. Entre sus aliados ocasionales se encontraba un grupo, la Alianza nacionalista, que era nazi y que había convertido la persecución y exterminio de los judíos en deporte favorito. Perón condenó más de una vez en público estas prácticas pero nunca ordenó que la policía castigase a esos asesinos. Aunque no era nazi, le convenía tener esos mastines de reserva³².

Borges, pues, estaba técnicamente equivocado al creer que Perón era nazi, pero no estaba equivocado al creer que Perón fomentaba a los nazis argentinos. Por eso, porque tenía razón en lo esencial, podía no importarle no tenerla en los detalles. Como ha dicho más de una vez en sus historias y cuentos, y sobre todo en "Emma Zunz", las circunstancias podrían ser falsas, pero era verdadero el ultraje cometido³³. Para el moralista político que Borges es, en definitiva, la culpa de Perón, y de tantos otros, reside allí. Por eso, él no podía pactar, y hasta ahora no ha pactado, con hombres como éste: los villanos sonrientes de la historia argentina.

VII

Si Borges se hubiera limitado a *escribir* sobre política, este trabajo habría terminado aquí. A partir de 1956, y con muy pequeñas excepciones (algunos notorios poemas sobre Israel, por ejemplo), no ha publicado nada sobre temas explícitamente políticos³⁴. Pero no ha cesado de conceder entrevistas sobre temas de actualidad, y ha opinado sobre cuanto acontecimiento político sus interlocutores le han ofrecido. Negando su capacidad de opinar en tales materias, no ha dejado de hacerlo, con esa perversidad de *vieillard terrible* que se ha ido acentuando con los años. Sus declaraciones han alimentado el fuego y ahora hasta aquellos que soportaron durante años las peores dictaduras (la de Franco, por ejemplo) se creen con derecho a ofenderse porque Borges apoya a Pinochet, o aplaude a Nixon. Jesús había pedido que antes de tirar la primera piedra estuviéramos seguros de estar libres de culpa. Pero los críticos de Borges no tienen escrúpulos evangélicos. La profesión de lapidarios es, por lo demás, demasiado popular. A río revuelto (para citar otro lugar común) son los pescadores los que ganan. Todo esto sería aceptable —y hasta implicaría una cierta cuota de justicia poética ya que Borges, cuando muchacho, también practicó el alacranismo político y crucificó a Lugones, por ejemplo—³⁵ si a nivel de la crítica responsable se practicara un examen cuidadoso de la política de los textos borgianos. Es decir: sería aceptable si los críticos de Borges que militan tan visiblemente en la izquierda, realmente estudiaran desde el punto de vista ideológico sus textos en vez de glosar monótonamente, como el cuervo de Poe, sólo sus opiniones periodísticas. Descubrirían, entonces, no sólo que Borges ha escrito más sobre política de lo que se cree (como he tratado de demostrar aquí) sino que su obra entera tiene una ideología política.

Es claro que para analizar la ideología política del texto que llamamos Borges se necesita algo más que un recuento de sus opiniones. La ideología de un texto (como ya lo sabían Marx y Engels)³⁶ no coincide necesariamente siempre con la ideología manifestada por el autor en sus declaraciones políticas. En el prefacio de la *Comédie Humaine*, Balzac se declara monárquico y católico³⁷. Su pintura de la sociedad francesa de la primera mitad del siglo XIX está, por suerte, libre de esas piadosas ficciones. Lo mismo pasa con el fascismo de D'Annunzio (que ha analizado brillantemente Paolo Valesio) o con el antisemitismo de Céline (sobre el que ha escrito un trabajo fundamental Julia Kristeva). Ni la obra de D'Annunzio defiende para nada la sociedad burguesa, conservadora de la familia y del Estado, de las buenas costumbres y de la propiedad privada que son la base del

fascismo, ni la de Céline defiende el ideal nazi de una sociedad basada en la disciplina y el fervor de una mística política del superhombre germánico. D'Annunzio es (como texto) un apóstol de la corrupción y del decadentismo; Céline, un partidario del caos y del absurdo, atravesado por una piedad que sólo sabe expresarse en el insulto y la cólera. La obra de Borges (el texto que llamamos Borges) no pretende conservar la sociedad burguesa sino negarla, no está a favor de la familia y las buenas costumbres sino de la extinción total de la realidad, del tiempo y el espacio, del individuo y sus ilusiones de poder político: ilusorio, como todo lo cotidiano. Un mundo tan negativo, una eterotopía tan radical (como ha dicho Michel Foucault)³⁸ no puede ajustarse a ningún régimen fascista, se llame Franco, Pinochet o Videla el jefe. Son precisamente los edificantes enemigos de Borges, esos padres de familia que quieren gobiernos estables y fuertes para asegurar a sus proles un futuro mejor, los que sostienen regímenes totalitarios. Ellos son los que, cuando un Perón o un Franco gobiernan, bajan la cabeza. Borges, en cambio, el *enfant terrible/vieillard* aún más terrible sigue escribiendo contra los espejos y la cópula porque multiplican la humanidad³⁹. Su mundo no es el mundo del fascio sino el horrible mundo malthusiano de la nada.

Yale University

NOTAS

¹ En mi libro, *Borges, A Literary Biography*, de próxima publicación por E.P. Dutton (New York), se estudia detalladamente la carrera y la obra políticas del autor.

² Cf. nota autobiográfica en *Exposición de la actual poesía argentina (1922/1927)*, compilada por Pedro Juan Vignale y César Tiempo (Buenos Aires: Minerva, 1927), p. 93.

³ Cf. Guillermo de Torre: *Literaturas europeas de vanguardia* (Madrid: Caro Raggio, 1925) y la *Historia de las literaturas de vanguardia* (Madrid: Guadarrama, 1925); Gloria Videla: *El ultraísmo. Estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España* (Madrid: Gredos, 1963); César Fernández Moreno: *La realidad y los papeles. Panorama y muestra de la poesía argentina* (Madrid: Aguilar, 1967). En este trabajo, estos libros serán citados por el nombre del autor, la fecha y la página solamente.

⁴ Jorge Luis Borges: "Biografías sintéticas: Romain Rolland", en *El Hogar*, Buenos Aires, julio 25, 1937, p. 30.

⁵ Cf. James E. Irby: "Encuentro con Borges", en *Revista de la Universidad de México*, México, junio de 1962.

⁶ Jorge Luis Borges: "Biografías sintéticas: Henri Barbusse", en *El Hogar*, marzo 19, 1937, p. 28.

⁷ "Autobiographical Essay", en *The Aleph and Other Stories*, compilado y traducido por Norman Thomas di Giovanni en colaboración con el autor, (New York: E.P. Dutton, 1970), p. 206.

⁸ Cf. De Torre, 1925, p. 62.

⁹ Cf. De Torre, 1925, p. 63.

¹⁰ Cf. Videla, 1963, pp. 100-101.

¹¹ Jorge Luis Borges: "Chronique des lettres espagnoles. Trois nouveaux livres", en *La Feuille*, Ginebra, agosto 20, 1919. En una visita a Maurice Abramowicz que realicé en Ginebra, 1975, pude ver no sólo el original manuscrito de este trabajo sino que también recogí valiosas informaciones sobre el mismo que me hizo el doctor Abramowicz. Debo a la generosidad del profesor Donald A. Yates la copia del texto de Borges, tal como se publicó en *La Feuille*.

¹² Cf. Fernández Moreno, 1967, p. 141.

¹³ Cf. Ulises Petit de Murat: "Jorge Luis Borges y la revolución literaria del Martín Fierro", en *Correo Literario*, Buenos Aires, febrero 1º, 1944.

¹⁴ Cf. Luis C. Alén Lascano: *La Argentina ilusionada 1922-1930* (Buenos Aires: Ediciones La Bastilla, 1975), p. 245.

¹⁵ Jorge Luis Borges: "Queja de todo criollo", en *Inquisiciones* (Buenos Aires: Proa, 1925), p. 132.

¹⁶ "Jorge Luis Borges à Alfonso Reyes", en *L'Herne* (Paris, 1964), p. 56.

¹⁷ "Libros y Autores Extranjeros", en *El Hogar*, mayo 20, 1937, p. 26.

¹⁸ Jorge Luis Borges: "Una pedagogía del odio", en *Sur*, N° 32 (Buenos Aires, mayo 1937), p. 81.

¹⁹ Jorge Luis Borges: "Definición del germanófilo", en *El Hogar*, diciembre 13, 1940, p. 3. También en Emir Rodríguez Monegal: *Borges par lui même* (Paris: Du Seuil, 1970), pp. 130-133.

²⁰ Jorge Luis Borges: *Otras inquisiciones* (Buenos Aires: Sur, 1952).

²¹ Aunque menos, Borges también escribió en esa época contra el stalinismo. Véanse, por ejemplo, las ironías contra el arte del realismo socialista contenidas en la reseña de "Un copioso manifiesto de Breton", publicada en el *El Hogar*, diciembre 2, 1938, p. 89. Me he referido a este texto en un trabajo leído en el Congreso sobre el surrealismo, organizado por el Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana en la Universidad de Pennsylvania, Philadelphia, en agosto 24, 1975, bajo la presidencia del profesor Peter Earle, y que será publicado en la Memoria de dicho Congreso.

²² Cf. Félix Luna: *El 45. Crónica de un año decisivo* (Buenos Aires: Sudamericana, 1971), p. 293.

²³ "Autobiographical Essay", p. 244.

²⁴ Jorge Luis Borges: "Dele-Dele"; y Leonidas Barletta: "Desagravio a Borges", en *Argentina Libre*, Buenos Aires, agosto 15, 1946, p. 5.

²⁵ Cf. Richard Burgin: *Conversations with Jorge Luis Borges* (New York: Holt, Rinehart, Winston, 1969), pp. 118-119.

²⁶ Cf. Adela Grondona: *El grito sagrado. (Treinta días en la cárcel)* (Buenos Aires, 1957).

²⁷ Cf. Emir Rodríguez Monegal: *El juicio de los parricidas. La nueva generación argentina y sus maestros* (Buenos Aires: Deucalión, 1956), pp. 29-98.

²⁸ Cf. Jean De Milleret: *Entretiens avec Jorge Luis Borges* (Paris: Pierre Belfond, 1967), p. 82.

²⁹ Cf. De Milleret, 1967, pp. 220-221, en que Borges declara su "escepticismo político", y agrega que una vez, hablando en público delante de sus nuevos correligionarios, los conservadores, los decepcionó porque "mon thème a tourné autour de mon idée: Si l'on est conservateur, on n'est pas fanatique car on ne peut s'enthousiasmer pour le conservatisme, pas plus que n'est concevable un conservateur fanatique". También declara que se hizo conservador para dar "plaisir à ma mère et ma soeur".

³⁰ H. Bustos Domecq: "La fiesta del monstruo", en *Marcha*, Montevideo, septiembre 30, 1955, pp. 20-23. Hay traducción al inglés, a cargo de Alfred MacAdam con Suzanne Jill Levine y Emir Rodríguez Monegal: "Monsterfest", en *Fiction*, New York, vol. 5, N° 1, 1977, pp. 2-5.

³¹ Cf. Wayne Booth: *The Rhetoric of Fiction* (Chicago: The University of Chicago Press, 1961).

³² Un ejemplo: El 4 de octubre de 1945, "por la noche, en los alrededores de la Facultad de Ingeniería un grupo de aliancistas tiroteó a un grupo democrático, y un estudiante, Aaróm Salmún Feijóo, fue asesinado por negarse a vivir a Perón" (Luna, 1971, p. 211). Uno de los *slogans* de los manifestantes del 17 de octubre, 1945, era: "Haga patria matando un estudiante" (*id.*, p. 308). Otro *slogan* era: "Haga patria, mate un judío" (*id.*, p. 343, n. 89). El 23 de noviembre, 1945, hubo "un pequeño pogrom en el Barrio Once, por cuenta de los activistas del nacionalismo" (*id.*, p. 396). Toda esta información está extraída

de una fuente neoperonista. El autor indica que, una vez, Perón "debió publicar un comunicado. Decía que 'sujetos irresponsables al grito de *Viva Rosas, Mueran los judíos, Viva Perón*, escudan su indignidad para sembrar la alarma y la confusión. Quienes así proceden viven al margen de toda norma democrática y no pueden integrar las filas de ninguna fuerza política argentina'" (*id.*, p. 354). El comentario del autor es: "Pero los muertos estaban muertos".

³³ Jorge Luis Borges: "Emma Zunz", en *El Aleph* (Buenos Aires: Losada, 1949), p. 68. El final del cuento dice literalmente: "La historia era increíble, en efecto, pero se impuso a todos, porque sustancialmente era cierta. Verdadero era el tono de Emma Zunz, verdadero el pudor, verdadero el odio. Verdadero era también el ultraje que había padecido; sólo eran falsas las circunstancias, la hora y uno o dos nombres propios".

³⁴ Una de las pocas excepciones, el poema "1972", en *La rosa profunda* (Buenos Aires: Emecé, 1975), p. 107, donde dice:

Pero la patria, hoy profanada quiere
Que con mi oscura pluma de gramático,
Docta en las nimiedades académicas
Y ajena a los trabajos de la espada,
Congregue el gran rumor de la epopeya
Y exija mi lugar. Lo estoy haciendo.

³⁵ Cuando Lugones publicó su *Romancero* (1924), Martín Fierro dedicó una parte de su "Parnaso Satírico" a la composición "Romancillo, cuasi romance del 'Roman-cero' a la izquierda", que firmaban Mar-Bor-Vall-Men, seudónimo tras el cual eran visibles Leopoldo Marechal, Jorge Luis Borges, Antonio Vallejo y Evar Méndez. Cf. 2ª época, año III, N°s 30-31, Buenos Aires, julio 8, 1926.

³⁶ Cf. Friedrich Engels: "Letter to Margaret Harkness. Beginning of April 1888 (draft)", en *Marx and Engels on Literature and Art*, compilado por Lee Baxandall & Stefan Morowski (St. Louis, Mil.: Telos Press, 1973), pp. 115-116.

³⁷ "J'écris à la lueur de deux Vérités éternelles: la Religion, la Monarchie, deux nécessités que les événements contemporains proclament, et vers lesquelles tout écrivain de bon sens doit essayer de ramener notre pays" ("Avant-Propos", en *La Comédie Humaine*, Paris: La Pléiade, Gallimard, 1966, I, p. 9). Paul Lafargue nos dice, en sus *Reminiscences of Marx* (1880) que éste admiraba tanto a Balzac "that he wished to write a review of his great work *La Comédie Humaine* as soon as he had finished his book on economics" (Bazandall & Morowski, 1973, p. 150).

³⁸ Cf. Michel Foucault: *Les mots et les choses* (Paris: Gallimard, 1966), p. 9.

³⁹ Jorge Luis Borges: "El tintorero enmascarado Hákim de Merv", en *Historia universal de la infamia* (Buenos Aires: Megáfono, 1935), p. 92; y "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", en *El jardín de senderos que se bifurcan* (Buenos Aires: Sur, 1941), pp. 10-11. Un comentario de estos textos, y de su contexto literario y biográfico, se encuentra en el trabajo "El lector como escritor", que está recogido ahora en mi libro: *Borges: Hacia una poética de la lectura* (Madrid: Guadarrama, 1976), pp. 41-93.

NOVEDAD Y ANACRONISMO DE CIEN AÑOS DE SOLEDAD

Todo nos hace creer que existe un cierto punto de espíritu en el que la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, y el pasado y el futuro, lo comunicable y lo inefable, cesan de ser entendidos contradictoriamente.

ANDRÉ BRETON: *Les manifestes du Surréalisme*

EL ESCANDALOSO éxito de *Cien años de soledad* en toda América Latina (cien mil ejemplares en un año) y su aceptación casi unánime por la crítica más exigente y por el público más general han impedido hasta cierto punto la consideración de un problema literario que subyace en ese éxito: el problema del flagrante anacronismo que representa, desde cierto punto de vista, esta extraordinaria novela. Porque, en efecto, cuando toda América Latina parece disparada hacia la modernidad, luchando a brazo partido y en todos los campos para salir del subdesarrollo, de su condición colonial, de su oprimente atmósfera de provincia marginada; cuando en el terreno político como el cultural, el gran esfuerzo de nuestros pueblos está orientado a ejercer la presión más directa sobre los centros dirigentes del mundo actual; cuando el crecimiento caótico pero incontenible de las capitales ha puesto en primer plano el conflicto del hombre enajenado de las grandes ciudades; en ese preciso instante, Gabriel García Márquez capta la atención de lectores y críticos con un libro que a primera vista va a contrapelo de ese movimiento general de contemporaneidad. ¿Cómo explicar este anacronismo no sólo del libro sino del mismo público que lo lee y lo celebra?

A primera vista, *Cien años de soledad* retrasa el reloj del tiempo. En un panorama literario que dominan *Rayuela* y *Paradiso*, *Cambio de piel* y *Tres tristes tigres*, García Márquez se da el lujo de contar una historia interminable sobre un pueblito colombiano perdido en una ma-

raña de selva, montaña y pantanos; de contar su historia poniendo bien claro el acento en la violencia política, en la explotación económica del capital nacional y extranjero, en el fraude y en el atropello, temas y motivos bien conocidos de la (aparentemente) difunta novela de la protesta social que tanto engendro ha suscitado en nuestra América. Pero no sólo eso: al contar puntualmente su historia de una familia y sobre todo de uno de sus héroes, el coronel Aureliano Buendía, el notable narrador colombiano parece volver a la novela de anécdota y personajes, la novela fascinada por la aventura, la peripecia, el destino fatal. Todas las enseñanzas de la escuela objetiva francesa, del *nouveau roman* y aun del *nouveau nouveau roman* han sido desoídas, y tal vez ni siquiera escuchadas, por García Márquez, para quien la realidad de sus personajes estalla en la carne y sangre de su palabra incandescente. Y aún agregaría más: en momentos que hasta el menor plumífero se siente autorizado a componer complejas y/o precarias estructuras temporales, García Márquez con una olímpica indiferencia por la técnica exterior se larga a narrar, con increíble velocidad y aparente inocencia, una historia absolutamente lineal y cronológica, una historia como las de antes: con su principio, su medio y su fin.

Cuántos lectores, a quienes irrita *Rayuela* y enfurece *Cambio de piel*, no han suspirado, se han distendido del todo en sus poltronas mientras seguían fascinados el hilo de una narración que jamás pierde impulso ni parece enredarse nunca, y han proclamado que ésta sí, ésta es la gran novela de América Latina: la novela de la tierra, la novela de la protesta, la novela de la anécdota, la novela de la narración que corre sin esfuerzo y no obliga al lector a ninguna sospechosa álgebra. Tienen razón, y están profundamente equivocados. Porque si bien es muy cierto que *Cien años de soledad* es todo eso, y por ser todo eso parece el libro más anacrónico del momento actual en las letras latinoamericanas, la verdad verdadera es que esta admirable novela es eso, pero es mucho más que eso, y el mucho más no es sólo una cuestión de grado sino de naturaleza. Apenas para la visión superficial *Cien años de soledad* es una novela anacrónica. Para una mirada profunda, el libro contiene algunas de las novedades más audaces que se hayan ensayado en las letras de este siglo. Lo que nos lleva a plantear su lectura desde un ángulo muy distinto.

VEINTE AÑOS DE ARTIFICIOS

El camino más seguro, y tal vez el más provechoso, para considerar tanto el anacronismo que representa *Cien años de soledad* como su resplandeciente novedad es el que pasa por la obra anterior de García

De *Narradores de esta América*, vol. II, ed. cit., pp. 265-300.

Márquez. Podría obviarse este camino si se tomara por un atajo, muy tentador pero a la postre incómodo. Me refiero a la comparación, que casi se impone por razones de coexistencia temporal, entre *Cien años de soledad* y *La casa verde*, de Mario Vargas Llosa. Porque desde muchos puntos de vista, lo que se ha dicho sobre el anacronismo de la gran novela de García Márquez sería también aplicable a esta novela de Vargas Llosa: también en ella predomina la visión de una naturaleza avasalladora, de una explotación total del hombre por el hombre; asimismo en Vargas Llosa, la materia prima de la narración (anécdota, personajes, peripecia) está en un primer plano absoluto; e incluso, hasta habría elementos estilísticos que vincularían naturalmente ambas novelas, escritas independientemente pero con una curiosa simpatía profunda por estos dos importantes narradores de hoy. Pero las semejanzas no pueden hacer disimular una profundísima diferencia: en tanto que *Cien años de soledad* desarrolla su narración como si corriese sobre un hilo de fuego, *La casa verde* levanta con la mayor minucia una complejísima estructura espacial para transmitir los cuarenta años de su historia. En esa estructura espacial, que desarrolla paralela y contrapuntísticamente cinco episodios básicos, el tiempo no es respetado y corresponde al lector reconstruirlo idealmente en el curso de su lectura. Como es ésta una novela que paga pesado tributo a la experimentación del *nouveau roman* (primera época), la comparación con *Cien años de soledad* no haría sino confirmar, en apariencia, el anacronismo técnico de esta última.

Más fecundo me parece el otro camino. Porque García Márquez llega a su gran novela después de unos veinte años de escribir y reescribir, de tachar y anular, de publicar y no publicar. Son esos los veinte años que van desde el cuento "La siesta del martes" (del volumen, *Los funerales de la Mamá Grande*, 1962), que, según ha contado el autor a Luis Harss, es de 1948, hasta los *Cien años de soledad*, de 1967. Si aquel cuento mostraba a García Márquez ya deslumbrado por la retórica y la visión de William Faulkner (una madre y una hija vienen a visitar la tumba del hijo y hermano que ha sido muerto por Rebeca Buendía la noche que intentó robar su casa), también mostraba esa voluntad de estilo terso e intenso, de gran economía verbal, que será la marca de fábrica de este nuevo narrador. Pero el cuento mostraba otras cosas: una voluntad de realismo y de síntesis, un presentar las situaciones y los personajes desde fuera pero sin renunciar del todo a los privilegios del narrador onnisapiente. El modelo indiscutido era uno de esos cuentos faulknerianos como "Una rosa para Emily" (de *These Thirteen*), pero García Márquez había simplificado las estructuras temporales complejas de Faulkner y había sometido su floración estilística a un drástico pro-

ceso en que la influencia de otro gran narrador norteamericano, Ernest Hemingway, parecía ya visible, o tal vez sólo se preanunciaba.

Y aquí me permitiré un paréntesis sobre las influencias. El propio García Márquez se ha encargado de precisar, con toda nitidez, en la conversación con Luis Harss que éste reproduce en su libro *Los nuestros* (tan recomendable por otra parte), en qué sentido ha sido influido por Faulkner y por Hemingway. La influencia del primero es sobre todo de naturaleza técnica, pero también tiene que ver con la visión del novelista; es decir, no se trata sólo de tomar recursos estilísticos aislados y colocarlos en una narración cualquiera; se trata, sobre todo, de integrarlos en una visión del novelista que corresponda a esa manera de contar. El propio García Márquez, en su primera y fallida novela, *La hojarasca* (1955), cayó en la trampa de los faulknerismos sin la profunda visión faulkneriana. No así en el cuento "La siesta del martes". Pero conviene agregar algo más: si se estudia la influencia de Faulkner en García Márquez es porque el narrador colombiano ha sido capaz de hacer algo más que repetir a su maestro. O generalizando: el estudio de las influencias parte del claro sobreentendido de que el discípulo es también un creador y no meramente un repetidor. Digo esto porque hay quienes han negado la influencia de Faulkner, o, peor aún (como es el caso de un estudio de Ernesto Volkening que va de epílogo de *Isabel viendo llover en Macondo*, 1967), pretenden que esa influencia es temática. No. La influencia de Faulkner, por otra parte, está equilibrada en las obras más maduras de García Márquez por la escuela de sobriedad que constituye la narrativa de Hemingway, y (en otra medida) el modelo de Virginia Woolf, en el *Orlando*. A través de esa doble influencia, equilibra García Márquez una visión y un estilo que ya cabe llamar de suyo propio. Es una operación la suya que en los estudios clásicos se llama de contaminación: juntar y contrabalancear distintas fuentes, influencias, modelos, para crear una nueva forma. En el caso concreto de García Márquez, Hemingway le sirve para neutralizar la indisciplina y el caos en que suele caer Faulkner, en tanto que éste carga de intensidad trágica y de humor negro un estilo que en manos de Hemingway a veces deriva en la trivialidad. Una última observación sobre este tema: si García Márquez es capaz de juntar Faulkner y Hemingway (algo que ni Faulkner pudo hacer al parodiar crudamente a su rival en *Las palmeras salvajes*) es porque a través de esos dos caminos opuestos y complementarios, así como a través de otros autores de los que hablaré luego, él iba llegando a su propia y única manera de narrar. Lo que nos devuelve a los orígenes.

UNA VOLUNTAD DE REALISMO

Lo que caracteriza al narrador García Márquez hasta el momento de publicar *Cien años de soledad* es una voluntad de realismo sólo desmentida en una ocasión: el cuento que da título al volumen *Los funerales de la Mamá Grande*. Cualquiera sea el formato o la felicidad de sus narraciones anteriores a la gran novela, García Márquez siempre instala sus personajes y sus anécdotas en las coordenadas de la narración realista. Aquí, la influencia de la novela latinoamericana de los años veinte, treinta y cuarenta es obvia. La imagen que tiene García Márquez de ese Macondo en que siempre están centrados sus relatos es similar, en parte, al Jefferson inventado por Faulkner en su saga de Yoknapatawpha: es un pueblo más o menos perdido en las soledades de Colombia, un pueblo en receso, dominado por dos o tres familias rapaces (los don Sabas o don Chepe Montiel son los equivalentes a los Snopes de la trilogía que Faulkner inicia con *The Hamlet*) y que tiene en los Buendía su propia leyenda de fundación, rebeliones y decadencia. Los Sartoris, del narrador norteamericano, encontrarían en estos Buendía su contrapartida. Pero lo que es muy característico del Macondo anterior a *Cien años de soledad* es su clara organización política y económica. En el primer plano casi absoluto de relatos y novelas está el cuadro de esa Colombia que desde hace tanto tiempo se desangra en la violencia y en la explotación. Si *La hojarasca* presenta oblicuamente la decadencia de una familia patricia, los cuentos de *Los funerales de la Mamá Grande* dan la variada materia anecdótica de esa decadencia que *El coronel no tiene quien le escriba* (de 1957, pero publicada sólo en 1961) lleva a una síntesis absolutamente magistral, a tal punto que amenaza obliterar a todas las otras narraciones de ese período. Finalmente, es *La mala hora* (1962) la que concentrará en un esfuerzo narrativo de primer orden toda esa visión del Macondo realista. Allí se advierte una exasperación del narrador, un esfuerzo por llevar la denuncia hasta sus términos más escalofriantes. Para dar la historia de un Macondo cubierto por los anónimos que exponen su soterrada corrupción, García Márquez encuentra un tono de quieta violencia y total rechazo que parecía ausente de las narraciones, casi siempre fiscalizadas por una voluntad de distanciamiento, que constituyen su obra anterior.

Por eso me parece interesante, para captar la diferencia básica de tono entre *La mala hora* y los cuentos que la preceden, realizar un rápido examen comparativo de un mismo episodio: el de la muela podrida del alcalde, tal como se cuenta en "Un día de estos" (de *Los funerales*) y en *La mala hora*. Básicamente la situación es la misma: el

alcalde, representante del Gobierno y símbolo de la explotación desvergonzada del poder, necesita arrancarse una muela: pero el dentista es uno de los pocos opositores que el Gobierno no eliminó todavía. El dentista se niega a realizar la operación y el alcalde va enloqueciendo hasta que, desesperado, obliga al dentista a sacarle la muela. En el cuento la anécdota está presentada con deliberada frialdad. Hay un distanciamiento para situar la acción y los personajes; se impone una voluntad de descargar el episodio de todo toque melodramático; predomina una helada ironía. Hasta el título ("Un día de estos") acentúa lo cotidiano en forma algo evidente. Los pequeños detalles que sirven de apoyo a la acción son triviales: el dentista está trabajando desde las seis de la mañana; el alcalde llega a las once. Es recibido por el hijo del dentista y sólo cuando escucha la negativa de éste amenaza con una pistola. El dentista cede más al sufrimiento del alcalde ("... vio en sus ojos marchitos muchas noches de exasperación") que a la pistola misma. La operación, sin anestesia, marca el sadismo del dentista y su necesidad de vengarse de quien ha sido el instrumento y el cómplice de la represión. Una frase tersa lo dice todo:

Sin rencor, más bien con una amarga ternura, dijo el dentista:

—Aquí nos paga veinte muertos, teniente.

La solución del cuento, dos frases intencionadas que muestran que el dinero del municipio y el dinero del alcalde son la misma cosa, cierra con fuerza y puntería una narración que es modelo de cuento corto.

Pero el tratamiento en *La mala hora* es muy distinto, y no sólo porque en la novela el alcalde es un personaje tridimensional y García Márquez tiene tiempo de explorarlo en su degradación, sino también en su último temblor humano, convirtiéndolo (lo haya querido o no) en uno de sus grandes personajes. En tanto que el dentista no sale en la novela de su condición de figura secundaria. Pero la mayor diferencia está en el tratamiento de los detalles significativos, de la situación anecdótica misma, en el tono ahora encrespado, tenso y violento, de la narración. En primer lugar, la acción ocurre de noche y el alcalde llega con tres agentes del orden (que son en realidad tres asesinos sacados de la cárcel y convertidos en agentes por una autoridad que necesita hombres semejantes); el dentista está acostado y es sacado de la cama por los culatazos con que los agentes despedazan la puerta. Los hombres entran amenazando matar a la mujer del dentista y revisan el consultorio (en el que encuentran un revólver), desparramando todo por el suelo, destripando la almohadilla de hule de la silla dental y el cojín de resortes de la poltrona giratoria. Cuando el dentista empieza

a preparar los instrumentos para la extracción, le dice al alcalde, indicando a uno de los agentes:

—Ordénele a este asesino que se ponga donde no estorbe.

Al explicar que no puede usar anestesia:

—Ustedes matan sin anestesia —dijo suavemente el dentista.

La solución final también es más detallada e insiste con mayor apremio en la arbitrariedad de las autoridades:

—Desagradecido —dijo el alcalde.

El dentista se metió las manos en los bolsillos de la bata y dio un paso atrás, para dejarlo pasar. "Había orden de allanar la casa", prosiguió el alcalde, buscándolo con la mirada detrás de la órbita de luz. "Había instrucciones precisas de encontrar armas y municiones y documentos con los pormenores de una conspiración nacional." Fijó en el dentista sus ojos todavía húmedos, y agregó: "Yo creí que hacía un bien desobedeciendo esa orden, pero estaba equivocado. Ahora las cosas cambian, la oposición tiene garantías y todo el mundo vive en paz, y usted sigue pensando como un conspirador". El dentista secó con la manga el cojín de la silla y lo puso del lado que no había sido destruido.

—Su actitud perjudica al pueblo —prosiguió el alcalde, señalando el cojín, sin ocuparse de la mirada pensativa que dirigió el dentista a su mejilla—. Ahora le toca al municipio pagar todas estas vainas, y además la puerta de la calle. Un dineral, nada más por su terquedad.

—Haga buches de agua de alhova —dijo el dentista.

Con esta frase termina el episodio.

No me disculpo por la extensión de la cita porque me parece capital para entender el proceso que lleva a García Márquez de "Un día de estos" hasta *La mala hora*, y también del proceso posterior que llevará de esta novela hasta *Cien años de soledad*. La mayor diferencia entre el episodio tal como lo trata el cuento y como lo recrea, años después, la novela no es sólo una diferencia de espacio, riqueza de resonancias, ecos de situaciones que la novela puede desarrollar con otra calma. Es una diferencia de tono y de visión: en el cuento funcionaba el antagonismo psicológico, la tensión corría entre lo que representa el dentista y lo que representa el alcalde. Era concentrado, dramático, avaro de su material, y asumía un distanciamiento que descargaba la intención política. En la novela, en cambio, la situación política está jugada al máximo: el asalto nocturno a la casa del dentista, la prepotencia de los guardias, la amenaza nada velada del alcalde al final, ponen el acento en el contexto social y contribuyen a desviar la tensión dramática, del enfrentamiento de los personajes, al enfrentamiento de dos actitudes vitales. En este sentido, el episodio es ejemplar de la metamorfosis que

ha hecho sufrir a su narrativa García Márquez desde sus comienzos en *La hojarasca*.

Porque hay también que subrayar otro elemento importantísimo, y que va a jugar posteriormente un papel central en *Cien años*, y es la falta general de humor de *La mala hora*. No quiero decir que no haya una o dos ocasiones en que el humor de García Márquez estalla también irreprimiblemente en esta novela. Pero en *La mala hora* el humor se suele presentar bajo la forma del sarcasmo o de un rechinar de dientes que no consigue alterar demasiado el tono trágico fundamental del libro. Hasta en la solución anecdótica del problema de los anónimos (ese pobre muchacho que encuentra el alcalde repartiendo hojas clandestinas de la oposición y al que abruma con la culpa de los anónimos que denuncian escándalos y adulterios); hasta en esa solución de profundísimo humor negro que hace ejecutar al muchacho de la misma manera con que don Sabas mataba a los burros que vendía, de un tiro en el ano; hasta en la helada burla del dentista o del médico, García Márquez pone una carga de intención política, de protesta social, que petrifica la risa e incluso oblitera la sonrisa. Amarga y desenfrenada, *La mala hora* lleva debajo de su tersa superficie narrativa una carga disolvente, una rebelión, que falta en las narraciones anteriores. Incluso su realismo se potencia siempre de esa ironía trágica que usó con tan impecable tino su maestro Sófocles (los clásicos están muy vivos en este autor colombiano). Porque la ironía estalla no sólo en las secretas simetrías de la novela: el pobre Pastor es asesinado por un marido celoso, aunque era inocente de todo, como el pobre Pepe Amador pagará con su vida los anónimos que otros escriben; el asesinato del Pastor es probablemente hermanastro del amante de Nora Jacob, mujer que sí vive en el escándalo pero a la que nadie denuncia porque no hay ventajas económicas en la denuncia; los mismos anónimos acaban por convertirse en el equivalente, a otro nivel dramático, de esas hojas políticas clandestinas que reparte la oposición, y que como ellas, atacan a los ricos, es decir: al poder, para regocijo de los pobres. Todos estos elementos indican muy claramente una línea de realismo exasperado, que bordea la alegoría, y por medio de la cual García Márquez, en este momento crucial de su carrera, trata de resolver el dilema de un género que le está resultando indiscutiblemente reducido.

Pero para entender mejor este proceso me parece necesario examinar antes un poco *La mala hora* en relación con ese modelo de narración irónica y distanciada que es *El coronel no tiene quien le escriba*. Este relato, cuya perfección ha sido celebrada por diestros y siniestros, y que ha terminado por obsesionar a su autor, más como una limitación que como un triunfo, pertenece inequívocamente a la

etapa anterior a *La mala hora*. Es decir: a la etapa en que el enfoque político está aún amonestado por una voluntad de distanciamiento y, sobre todo, por un humor irónico que descarga las situaciones aunque no las neutraliza. Porque lo más notable en ese relato de la degradación a que somete la maquinaria burocrática al que fuera coronel rebelde en su juventud, esos veinte años de espera con una esperanza tenaz y al mismo tiempo maniática; lo mejor de ese magistral relato es el humor que estalla en cada frase pero que no es un humor fácil o superficial sino un humor que atornilla más hondamente el clavo de la humillación. El coronel, en su monstruosa pasividad, en su irse ajustando a una disminución cada vez más imposible de su circunstancia, encerrado en un círculo que (como la piel de zapa, de la novela de Balzac) decrece con el tiempo, encarna una derrota tan descomunal que ya las palabras resultan imposibles para contarla. De ahí que García Márquez haya buscado y encontrado el tono de la más invisible ironía como el único capaz de transmitir esa tragedia sin ablandarla con las flaccideces de la sensiblería, o de la oratoria de la denuncia.

Ese tono contrasta con el de *La mala hora* no porque le sea radicalmente opuesto (no hay que tomar lo complementario por contradictorio, enseñaba el maestro Vaz Ferreira), sino porque pone los acentos en otro lado: la pasividad del coronel necesita ese distanciamiento, esa leve ironía, ese humor subterráneamente negro; la violencia total del cuadro del Macondo que preside un alcalde crapuloso, muerto de terror por su mismo poder omnímodo, víctima de su apetito, finalmente impotente, requiere, en cambio, un estilo más exasperado. Si el coronel representa la inmovilidad total de una oposición que quedó petrificada en su origen por un pacto firmado por el coronel Aureliano Buendía, pacto que ha sido burlado por veinte años de gobierno y desgobierno, el alcalde representa la otra cara de la misma moneda: el poder paralizado en su misma concupiscencia. No me parece casual, por eso mismo, que el coronel sea un viejo que ha quedado solo con su ya seca mujer, "huérfanos de su hijo" Agustín, muerto por ser opositor. En tanto que el alcalde revela otra forma distinta, pero no menos significativa, de la misma esterilidad. La única relación femenina que se le conoce, y en un pueblo en que el ardimiento erótico sustituye generalmente otras formas del ardor, la única mujer que pide y consigue el alcalde es una adivina, Casandra, que le facilita el dueño del circo. Pero lo que él busca en esa mujer es la predicción del futuro, una guía para los negocios que está realizando en el pueblo al amparo de su cargo. La concupiscencia del poder, la avidez por el dinero, es lo que mueve a este personaje.

En la conversación con Luis Harss cuenta García Márquez que le había preocupado la vida sexual del alcalde. Que en un boceto desechado se le acusaba de homosexual, aunque en otra versión de la novela lo hacía amante de la espléndida Rebeca de Asís, cuyo mero olor basta para trastornar a los hombres y cuyos pechos desnudos ve un día el secretario del juzgado como quien ha sido alcanzado por una visión inefable ("Fue como un relámpago al mediodía... Durante media hora, el secretario siguió soportando en la penumbra de la oficina la amargura de aquella alucinación. Hacia las doce, puso el candado en la puerta y fue a darle algo de comer a su recuerdo"). Después resolvió que cualquiera de las dos versiones complicaba demasiado la trama y que era mejor dejarlo reducido al episodio de la adivina; episodio por lo demás equívoco ya que en lo que el texto de la novela dice es evidente el interés por las artes premonitorias de la mujer antes que por otras artes. Esto permite la suposición (que también discute García Márquez con Harss) de que el alcalde sea impotente del punto de vista sexual, o que su concupiscencia del poder y el dinero lo haya neutralizado. Sea como fuere, me parece sintomático que tanto el coronel, por su edad, o el alcalde, por su vocación y ambición, representen una neutralidad sexual que es, simbólicamente, metáfora de esa esterilidad, de esa decadencia, de esa muerte total que pesa sobre el Macondo anterior a *Cien años de soledad*. No es casual, por eso mismo, que en esta última novela en cambio el ímpetu genésico, la delicia sexual, estén celebrados con las más ardientes metáforas.

EN BUSCA DE UN NUEVO CAMINO

Desde cierto punto de vista, *La mala hora* representaría pues el momento culminante de la narración realista de García Márquez: una narración que se inscribe con toda comodidad en la tradición de la novela de la tierra y de la novela de protesta, y a la que el narrador colombiano aporta no sólo un estilo de gran tersura y una experiencia muy ahondada de los mejores narradores contemporáneos, sino su propia capacidad de superar el realismo por la vía de una exasperación de las situaciones y de una discreta alegorización de los motivos esenciales de su novela. Por este camino, García Márquez podría haber continuado produciendo obras admirables y valiosas. Ya había encontrado un mundo y un estilo. Parecía estar cabalmente situado en ellos. Pero ese mundo y ese estilo no le servían para contar la historia que se había propuesto contar: la historia del coronel Aureliano Buendía, la historia que enlazaría interiormente todos los relatos anteriores, el centro de

ese mundo que es su Macondo. Durante cinco años luchó García Márquez con lo que él creía iba a ser la biografía del coronel. La historia entera, hasta en sus menores detalles, estaba en su cabeza; los minúsculos rasgos de estilo también. Lo que faltaba era otra cosa, y esa cosa no aparecía.

Conocí a García Márquez en esa época. Era por enero de 1964 y yo estaba dictando un curso en El Colegio de México. Entonces García Márquez era un hombre torturado, un habitante del infierno más exquisito: el de la esterilidad literaria. Hablar con él de su obra anterior, elogiar (por ejemplo) *El coronel no tiene quien le escriba*, era aplicarle involuntariamente las más sutiles máquinas de la Inquisición. Porque todo eso que empezaba a maravillar a los mejores lectores, adelantados de esa tierra incógnita que ya era Macondo, a García Márquez le parecía nada. Quiero decir: no renegaba totalmente de su obra anterior, pero en la situación en que se hallaba, después de años de buscar la manera de descargarse de su urgente obra maestra, las bellezas y los aciertos de sus novelas y cuentos eran como el inventario del error. Era lo que no había que hacer. Era un camino terminado.

En el cuento que da título a *Los funerales de la Mamá Grande*, García Márquez había intentado abrir un camino para esa nueva creación que crecía dentro de él hacía tantos años como un monstruoso embarazo. Pero la mezcla de elementos reales y elementos satíricos del cuento, la exageración de las situaciones (el Papa viene a Colombia, no a un congreso eucarístico, sino a los funerales de la temible vieja) y la exageración del estilo, que parodia las bellezas más marchitas del celebrado español de Colombia (es el mejor de América porque se acerca más al de España, es decir: es el peor porque sólo conserva, no inventa); la ferocidad con que García Márquez buscaba desmitificar allí a una clase feudal y terrateniente, que es cómplice de la prepotencia del poder y del oscurantismo de la Iglesia, del negociado de capitalistas nacionales y extranjeros; todos esos elementos de una narración expresionista, no resultaban armonizados. En vez de lograr un estilo nuevo, García Márquez había demostrado por el absurdo la perfección impecable del antiguo. El camino no estaba allí, aunque en un párrafo del cuento sí ya estaba indicado. Ocurre cuando el Sumo Pontífice se entera de la muerte de la Mamá Grande y decide asistir a sus funerales. Vale la pena mirar con cierto detalle el pasaje:

¡La Mamá Grande! —exclamó el Sumo Pontífice, reconociendo al instante el borroso daguerrotipo que muchos años antes le había sido ofrecido con ocasión de su ascenso a la Silla de San Pedro. “¡La Mamá Grande!”, exclamaron a coro en sus habitaciones privadas los miembros del Colegio Cardenalicio, y por tercera vez en veinte siglos hubo

una hora de desconciertos, sofoquines y correndillas en el imperio sin límites de la cristiandad, hasta que el Sumo Pontífice estuvo instalado en su larga góndola negra, rumbo a los fantásticos y remotos funerales de la Mamá Grande.

Detrás quedaron los luminosos sembrados de melocotones, la Via Apia Antica con tibias actrices de cine dorándose en las terrazas sin todavía tener noticias de la conmoción, y después el sombrío promontorio del Castel Sant'Angelo en el horizonte del Tíber. Al crepúsculo, los profundos dobles de la Basílica de San Pedro se entreveraron con los bronceos cuarteados de Macondo. Desde su toldo sofocante, a través de los caños intrincados y las ciénagas sigilosas que marcaban el límite del Imperio Romano y los hatos de Mamá Grande, el Sumo Pontífice oyó toda la noche la bullaranga de los monos alborotados por el paso de las muchedumbres. En su itinerario nocturno la canoa pontificia se había ido llenando de costales de yuca, racimos de plátanos verdes y huacales de gallina, y de hombres y mujeres que abandonaban sus ocupaciones habituales para tentar fortuna con cosas de vender en los funerales de la Mamá Grande.

Aquí toca García Márquez el punto exacto en que el mundo realista hasta la exasperación de un Macondo que sólo se distingue por la precisa escritura y la felicidad del estilo de tantos otros mundos vegetales ya inventados por la labor de América Latina; el punto exacto en que ese mundo exterior conocido y explotado por varias generaciones de novelistas, se abre como una fruta madura para mostrar la infinita perspectiva de otro mundo: el mundo interior del espacio y el tiempo fantásticos, el mundo de la invención total, el mundo de la ficción creada y aceptada e impuesta como ficción. En esa canoa pontificia, larga góndola negra que parte del Tíber y llega a Macondo, en ese Imperio Romano cuyos confines lindan con los hatos de la Mamá Grande, descubre García Márquez el recurso supremo que le permitirá olvidar cinco años de luchas y de estéril polémica consigo mismo, la puerta de acceso no al Macondo del coronel que no tiene quien le escriba, ni del alcalde que tiembla de miedo y concupiscencia ante el poder total, ni de aquella Isabel que ve llover interminablemente mientras monologa en su casa afantasmada. No. Ese pasaje se abre sobre el Macondo de fábula en que el cura Nicanor practica habitualmente la levitación; Prudencio Aguilar sigue visitando desde la muerte a José Arcadio Buendía, su asesino, hasta que una honda amistad se teje entre ambos, sobre o contra el tiempo y la distancia de los mundos que habitan; en que Remedios la bella asciende al cielo escapando hasta a los pájaros de la memoria; en que un día empieza a llover y llueve exactamente cuatro años, once meses y dos días; en que un viento total arrasa al fin con Macondo en un cataclismo que encuentra su descripción exacta en el

libro que el gitano Melquíades (tan inmortal como los viejos de la Biblia) había escrito cien años antes con la historia entera de los Buendía. Es decir: en aquella parrafada sobre el viaje del Sumo Pontífice a los hatos de la Mamá Grande está el germen del mundo de fábula de *Cien años de soledad*, el germen del otro Macondo, el que ahora celebran por lo menos cien mil lectores.

LA MUERTE DE JOSÉ ARCADIO BUENDÍA

Para poder valorar concretamente la naturaleza del salto que da García Márquez desde el Macondo de sus primeros cuentos y novelas al Macondo de *Cien años de soledad*, conviene examinar un mismo episodio, tal como lo resume el cuento "Un día después del sábado" y la gran novela. En el cuento el episodio arranca de la viuda de José Arcadio Buendía, esa Rebeca a la que se cree responsable de la muerte de su marido. Pero ella no es el personaje central del cuento, que casi de inmediato se concentra en el cura Antonio Isabel del Santísimo Sacramento del Altar Castañeda y Montero y de él pasa a un forastero, joven que pierde involuntariamente el tren y se queda unos días en Macondo. Para la imaginación delirante del sacerdote, ese joven de algún modo está vinculado al Judío Errante y por medio de un curioso exorcismo trata de librarse de él. En el cuento, el exorcismo consiste únicamente en un sermón confuso y en una colecta para que el joven se compre un sombrero nuevo. Predomina aquí (a pesar del toque mágico de una lluvia de pájaros muertos que rompen las ventanas de Macondo) una intención más bien satírica. En el cura se concentra el humor de García Márquez, evidente desde la cursilería de ese nombre interminable que lleva el sacerdote y enriquecido en tantos otros detalles que aquí es imposible desmenuzar. En la novela el episodio está ligeramente modificado. En primer lugar, ya no es posible que Rebeca se asombre de la lluvia de pájaros muertos porque toda la novela está impregnada de magia; tampoco aparece el joven, inocentemente extraviado en Macondo, sino que la visión del padre Antonio Isabel está alimentada en un monstruo que él mismo ve y que efectivamente aparece en el pueblo: atroz mezcla de ángel y demonio, este ser no es producto de la alucinación del sacerdote (como se insinúa en el cuento) sino criatura del inconsciente colectivo de todo el pueblo.

Pero donde se puede ver mejor la diferencia, no ya sólo en la *visión* sino en el estilo de García Márquez, es en un aspecto del episodio que tiene que ver precisamente con la muerte de José Arcadio Buendía. Me parece útil, por lo tanto, confrontar los dos textos. En el cuento, la

muerte está contada indirectamente, a través del recuerdo del cura cuando va a visitar a la viuda por el problema de los pájaros muertos.

Mientras regresaba la viuda, el sacerdote, sentado en un suntuoso mecedor de madera labrada, sentía la extraña humedad de la casa, que no había vuelto a sosegar desde cuando sonó un pistoletazo, hacía más de cuarenta años, y José Arcadio Buendía, hermano del coronel, cayó de bruces entre un ruido de hebillas y espuelas sobre las polainas aún calientes que se acababa de quitar.

Cuando la señora Rebeca irrumpió de nuevo en la sala, vio al padre Antonio Isabel, sentado en el mecedor y con ese aire de nebulosidad que a ella le producía terror.

—La vida de un animal —dijo el padre— es tan grata a Nuestro Señor como la de un hombre.

Al decirlo, no se acordó de José Arcadio Buendía. Tampoco lo recordó la viuda. Pero ella estaba acostumbrada a no dar crédito a las palabras del padre, desde cuando habló en el púlpito de las tres veces que se le apareció el diablo. Sin prestarle atención tomó el pájaro entre las manos, lo sumergió en el vaso y lo sacudió después. El padre observó que había impiedad y negligencia en su manera de actuar, una absoluta falta de consideración por la vida del animal.

—No me gustan los pájaros —dijo, de manera suave pero afirmativa.

La viuda levantó los párpados en un gesto de impaciencia y hostilidad.

—Aunque me hubieran gustado alguna vez —dijo— los aborrecería ahora que les ha dado por morirse dentro de las casas.

—Han muerto muchos —dijo él, implacable. Habría podido pensarse que había mucho de astucia en la uniformidad de su voz.

—Todos —dijo la viuda. Y agregó, mientras exprimía al animal con repugnancia y lo colocaba debajo de una totuma—: Y eso no me importaría, si no me hubieran roto las alambresas.

Y a él le pareció que nunca había conocido tanta dureza de corazón. Un instante después, teniéndolo en su propia mano, el sacerdote se dio cuenta de que aquel cuerpo minúsculo e indefenso había dejado de latir. Entonces se olvidó de todo: de la humedad de la casa, de la concupiscencia, del insoportable olor a pólvora del cadáver de José Arcadio Buendía, y se dio cuenta de la prodigiosa verdad que lo rodeaba desde el principio de la semana. Allí mismo, mientras la viuda lo veía abandonar la casa con el pájaro muerto entre las manos y una expresión amenazante, él asistió a la maravillosa revelación de que sobre el pueblo estaba cayendo una lluvia de pájaros muertos y de que él, el ministro de Dios, el predestinado que había conocido la felicidad cuando no hacía calor, había olvidado enteramente el Apocalipsis.

En el cuento, pues, la sospecha sobre Rebeca y la "oscura muerte de su esposo", como dice un poco antes García Márquez, sirve exclusivamente para ilustrar desde otro ángulo la historia de los pájaros muertos, de la crisis del padre Antonio Isabel y de esa reminiscencia (tan oportuna) del Apocalipsis. En la novela, los acentos y los énfasis están en otro lado. En primer lugar, importa Rebeca y su pasión por José Arcadio; importa la muerte o asesinato; importa que ese episodio sea el centro de la atención misma. Pero importa sobre todo que la novela entera esté vista desde el ángulo mágico, y no sólo en uno de sus motivos, como es esa lluvia de pájaros que puede ser o no sobrenatural después de todo. Véase, si no, cómo está presentada la muerte de José Arcadio:

Una tarde de septiembre, ante la amenaza de una tormenta, regresó a casa más temprano que de costumbre. Saludó a Rebeca en el comedor, amarró los perros en el patio, colgó los conejos en la cocina para salarlos más tarde y fue al dormitorio a cambiarse de ropa. Rebeca declaró después que cuando su marido entró al dormitorio ella se encerró en el baño y no se dio cuenta de nada. Era una versión difícil de creer, pero no había otra más verosímil, y nadie pudo concebir un motivo para que Rebeca asesinara al hombre que la había hecho feliz. Ese fue tal vez el único misterio que nunca se esclareció en Macondo. Tan pronto como José Arcadio cerró la puerta del dormitorio, el estampido de un pistoletazo retumbó en la casa. Un hilo de sangre salió por debajo de la puerta, atravesó la sala, salió a la calle, siguió en un curso directo por los andenes dispares, descendió escalinatas y subió pretilles, pasó de largo por la Calle de los Turcos, dobló una esquina a la derecha y otra a la izquierda, volteó en ángulo recto frente a la casa de los Buendía, pasó por debajo de la puerta cerrada, atravesó la sala de visitas pegado a las paredes para no manchar los tapices, siguió por la otra sala, eludió en una curva amplia la mesa del comedor, avanzó por el corredor de las begonias y pasó sin ser visto por debajo de la silla de Amaranta que daba una lección de aritmética a Aureliano José, y se metió por el granero y apareció en la cocina donde Úrsula se disponía a partir treinta y seis huevos para el pan.

—¡Ave María Purísima! —gritó Úrsula.

Seguía el hilo de sangre en sentido contrario, y en busca de su origen atravesó el granero, pasó por el corredor de las begonias donde Aureliano José cantaba tres y tres son seis y tres son nueve, y atravesó el comedor y las salas y siguió en línea recta por la calle, y dobló luego a la derecha y después a la izquierda hasta la Calle de los Turcos, sin recordar que todavía llevaba puestos el delantal de hornear y las babuchas caseras, y salió a la plaza y se metió por la puerta de una casa donde no había estado nunca, y empujó la puerta del dormitorio y casi se ahogó con el olor a pólvora quemada, y encontró a José Arcadio tirado boca abajo en el suelo sobre las polainas que se acababa de

quitar, y vio el cabo original del hilo de sangre que ya había dejado de fluir de su oído derecho. No encontraron ninguna herida en su cuerpo ni pudieron localizar el arma. Tampoco fue posible quitar el penetrante olor a pólvora del cadáver. Primero lo lavaron tres veces con jabón y estropajo, después lo frotaron con sal y vinagre, luego con ceniza y limón, y por último lo metieron en un tonel de lejía y lo dejaron reposar seis horas. Tanto lo restregaron que los arabescos del tatuaje empezaban a decolorarse. Cuando concibieron el recurso desesperado de sazonarlo con pimienta y comino y hojas de laurel y hervirlo un día entero a fuego lento, ya había empezado a descomponerse y tuvieron que enterrarlo a las volandas. Lo encerraron herméticamente en un ataúd especial de dos metros y treinta centímetros de largo y un metro y diez centímetros de ancho, reforzado por dentro con planchas de hierro y atornillado con pernos de acero, y aun así se percibía el olor en las calles por donde pasó el entierro. El padre Nicanor, con el hígado hinchado y tenso como un tambor, le echó la bendición desde la cama. Aunque en los meses siguientes reforzaron la tumba con muros superpuestos y echaron entre ellos ceniza apelmazada, aserrín y cal viva, el cementerio siguió oliendo a pólvora hasta muchos años después, cuando los ingenieros de la compañía bananera recubrieron la sepultura con una coraza de hormigón. Tan pronto como sacaron el cadáver, Rebeca cerró las puertas de su casa y se enterró en vida, cubierta con una gruesa costra de desdén que ninguna tentación terrenal consiguió romper. Salió a la calle en una ocasión, ya muy vieja, con unos zapatos color de plata antigua y un sombrero de flores minúsculas, por la época en que pasó por el pueblo el Judío Errante y provocó un calor tan intenso que los pájaros rompían las alambreras de las ventanas para morir en los dormitorios. La última vez que alguien la vio con vida fue cuando mató de un tiro certero a un ladrón que trató de forzar la puerta de su casa. Salvo Argénida, su criada y confidente, nadie volvió a tener contacto con ella desde entonces. En un tiempo se supo que escribía cartas al Obispo, a quien consideraba como su primo hermano, pero nunca se dijo que hubiera recibido respuesta. El pueblo la olvidó.

Es evidente que en *Cien años de soledad*, García Márquez no sólo se vale del privilegio del novelista para ensanchar y detallar la historia que aparece apenas contada o referida en "Un día después del sábado" (incluido ese último episodio del ladrón que está en la base de otro cuento, "La siesta del martes", como se ha dicho), sino que hace algo mucho más importante. Toma la anécdota y la vierte a través de una narración pura, una narración que casi no tiene descripción independiente o dramatización alguna, y la da en su rapidez sucesiva por medio de breves frases, articuladas sobre todo por un bíblico e insistente y, y, y. Pero al tiempo que realiza esta operación puramente estilística, modifica tan profundamente su visión por el empleo de lo sobre o

extranatural que la muerte de José Arcadio se convierte no ya en un misterio desde el punto de vista policíaco sino en una operación mágica. La sangre derramada viene a buscar a Úrsula, la madre, la fuente de la que salió esa sangre, para advertirla del crimen (suicidio o asesinato, la violencia es igual). De golpe la sangre corre violando las leyes naturales (sube pretils, da vueltas en ángulo recto, corre pegada a las paredes para no manchar los tapices) y esa sangre tan viva y autónoma es como un monstruoso cordón umbilical que en el momento decisivo de la muerte vuelve a ligar a la madre con el hijo. Hasta ese olor a pólvora que exhala el cadáver y que ninguna lejía puede borrar adquiere también caracteres sobrenaturales al convertirse en el olor del crimen. Los elementos sobre o extranaturales se apoderan de la narración: lo descriptivo, lo dramático, lo psicológico, pasan a segundo plano o importan poco. García Márquez ha encontrado al fin su verdadero camino.

EL TIEMPO DE LA NOVELA

Como pasa siempre, la invención de García Márquez ya había sido anticipada por Virginia Woolf al escribir su *Orlando* allá por los años treinta; libro que se anuncia como *A biography* y en la que Mrs. Woolf cuenta la historia de un joven de la época isabelina que atraviesa por lo menos cuatro siglos, cambiando de sexo y convirtiéndose en mujer hacia el siglo XVIII. Por estos medios alegóricos, la brillante escritora consigue revelar en sutilísima parodia el curso entero de la cultura inglesa de esos siglos. *Orlando* fue traducido por Jorge Luis Borges, a pedido de Victoria Ocampo, y con una perfección tal que lo convierte en un libro capital de las letras latinoamericanas. García Márquez ha reconocido la filiación que ayuda a poner en perspectiva su novela, pero que puede también despistar un poco si se piensa que es sólo *Orlando* lo que ha descubierto el narrador colombiano. No. Con *Orlando* se abre toda una compuerta que permite el paso a la narración fantástica, la forma más antigua del arte de fabular y la única indiscutida hasta el siglo XVIII, en que empieza a cultivarse sistemáticamente el realismo. Más allá de *Orlando*, lo que encuentra García Márquez es la fuente de las grandes narraciones de Occidente, desde esa Biblia a la que se parece tanto en su trazado y su velocidad, en sus laberintos genealógicos y en su constante maravilla *Cien años de soledad*, hasta los grandes maestros del Renacimiento: Rabelais, por la libertad del lenguaje y la imaginación erótica; Cervantes por su entronque con el mundo de fábula de la novela de caballerías y por su crítica irónica, de impecable humor e imaginación, a esa misma novela; la picaresca por la libertad con

que allí se hace la crónica de una decadencia sin abandonar en los ejemplos más altos (*La Celestina*, *El Lazarillo*, *El Buscón*) una escritura básicamente literaria y desrealizadora en su misma minucia concreta. Pero también hay autores más cercanos como Thomas Mann que en la Introducción a *Las historias de Jacob* (primer volumen de su tetralogía sobre José y sus hermanos) ya había desarrollado la poética intuición de un tiempo arcaico fuera del tiempo, un tiempo en que los hijos repiten a los padres y a los abuelos, y en que la identidad personal importa menos que la identidad secular de la familia. El aura miliunanochesca de *Cien años de soledad* la emparenta con todas estas fabulosas construcciones.

Pero lo que me interesa ahora no es tanto trazar la genealogía de *Cien años de soledad* para situar mejor su invención y originalidad, sino descubrir en qué reside verdaderamente esa invención. El elemento común en *Orlando* como en la Biblia, en el *Quijote* como en *Las mil y una noches*, en Rabelais como en *Las historias de Jacob*, no es tanto la tranquila aceptación de lo sobrenatural, o la afirmación rotunda de la existencia de dimensiones paralelas a la realidad (en el *Quijote* lo fantástico es sobre todo la parodia del mundo de las novelas de caballerías, la discusión literaria misma), sino otra cosa mucho más importante: el tiempo narrativo es tratado en todos esos libros con la misma libertad que se trata la materia o el espacio, la memoria o el olvido, la ley de causalidad o la existencia (o inexistencia) de los ángeles. El tiempo en esas obras es también mágico y no está sometido a la servidumbre de la cronología. Es un tiempo al margen del tiempo que, a veces, se inserta en el tiempo de los relojes y los calendarios. Es un tiempo vivo y caprichoso que a veces se vuelve sobre sí, mordiéndose rabiosamente la cola, y otras se echa a dormir en una total inmovilidad. Es un tiempo que confunde episodios lejanos, sintetiza un mismo destino en la peripecia de varias personas distintas o hace posible encuentros entre seres que han vivido en distintas ondas cronológicas. Es el tiempo totalmente libre. El tiempo de la fábula.

Al entender esto se entiende mejor qué validez tiene el anacronismo en García Márquez, anacronismo que no es sólo el de la contradicción de su gran novela, *Cien años de soledad*, con el tiempo y hora en que se publica. Sino que es un anacronismo que perfora la materia novelesca y se hunde en su misma entraña mágica. Se entiende entonces mejor qué valor tienen esos capítulos iniciales (verdadero Génesis de esta Biblia colombiana) en que los habitantes de Macondo van descubriendo las maravillas del mundo a través del contacto con el imán o con el hielo. También se entiende el significado de esos divertidos anacronismos que García Márquez siembra con astucia también en los

primeros capítulos: los piratas ingleses, como Drake y Raleigh, que son prácticamente contemporáneos de la misma gente que hace la guerra civil con el duque de Marlborough, aquel dieciochesco militar inglés, antepasado de Churchill y a quien éste dedicó una monumental biografía, pero que en el folklore latinoamericano es sólo conocido por la reducción francesa de su nombre y por una canción que ha llegado hasta nuestros días. El *Mambrú se fue a la guerra* a que García Márquez escuchó de niño está en la base de esa figura que en la novela aparece convertida en "gran maestro en las artes de la guerra, cuyo atuendo de pieles y uñas de tigre suscitaba el respeto de los adultos y el asombro de los niños". El duque de Marlborough está en la novela siempre a la diestra del coronel Aureliano Buendía. Marlborough, como antes Drake o Raleigh, es una figura emblemática, metáfora cultural que García Márquez usa con una mezcla inextricable de realidad y fábula.

De naturaleza más sutil son los anacronismos que fomenta la localización geográfica de Macondo. Separada de la corriente principal de la cultura colombiana, marginada no ya sólo con respecto al vasto mundo exterior sino al mismo país, Macondo recibe las cosas cuando su maravilla ya es cotidiana en otras partes. Esa marginalidad, unida a la irreverente fábula, alcanza ribetes cómicos. Cuando en los últimos capítulos se trata de introducir el correo aéreo en Macondo, el progreso ya no tiene capacidad de asombro: en los primeros capítulos el arte de la navegación aérea había sido anticipado por unas alfombras voladoras que trajeron los gitanos. Ese toque miliunanochesco del principio contribuye a revelar una vez más el asincronismo total del mundo de Macondo. O si se prefiere: su anacronismo esencial.

También contribuye al anacronismo otra suerte de interpolación que practica García Márquez siguiendo esta vez un juego a que es muy aficionado Jorge Luis Borges. Se trata de la introducción de personajes de la ficción literaria o de seres reales dentro de la fábrica de la novela. Cuando regresa José Arcadio Buendía de sus fabulosas aventuras exóticas y eróticas cuenta, entre otras maravillas, que había visto "en el Caribe el fantasma de la nave corsaria de Víctor Hughes, con el velamen desgarrado por los vientos de la muerte, la arboladura carcomida por cucarachas de mar, equivocado para siempre el rumbo de la Guadalupe". Esa visión de la nave del protagonista de *El siglo de las luces* no es sólo un homenaje al maestro Alejo Carpentier. Es también una forma más de introducir nuevas dimensiones (literarias; es decir, de fábula) en esta "realidad" de la novela. De la misma índole es la referencia a ese "Lorenzo Gavilán, un coronel de la Revolución Mexicana, exiliado en Macondo, que decía haber sido testigo del heroísmo de su compadre Artemio Cruz" (el de la novela de Carlos Fuentes) o la

otra referencia al destino europeo de uno de los personajes, Gabriel, a quien Aureliano Buendía (el último) imagina "con un suéter de cuello alto que sólo se quitaba cuando las terrazas de Montparnasse se llenaban de enamorados primaverales, y durmiendo de día y escribiendo de noche para confundir el hambre, en el cuarto oloroso a espuma de coliflores hervidos donde había de morir Rocamadour". Sí, el mismo Rocamadour de Julio Cortázar en *Rayuela*.

Incluso ese Gabriel de la última cita no es otro que Gabriel García Márquez; es decir, el autor. Como esos piadosos pintores renacentistas que solían encontrarse un sitio, no demasiado visible, a un costado de los ricos patronos que pagaban el cuadro o el retablo, García Márquez ha introducido su propia imagen de joven escritor, amigo del último Aureliano Buendía y pequeño explorador del mundo insondable de París. Junto a él ha puesto también a su mujer y compañera, esa Mercedes que un día Aureliano descubre en la botica de "polvorientas vidrieras con pomos de loza marcados en latín" y cuya "sigilosa belleza de una serpiente del Nilo" el autor no se olvida de registrar. Más tarde la vuelve a describir como "una mujer de cuello esbelto y ojos adormecidos", y dice que es la novia de Gabriel.

¿*Roman à clef*? ¿Por qué no? Pero no hay que tomar las claves demasiado literalmente ni hay que apresurarse a descifrarlas. Por ahora, queda la constancia de esa intromisión del autor en la obra, intromisión a la postre más discreta que la de Cervantes, que en el famoso escrutinio de la biblioteca del *Quijote* no supo resistir a la más burda tentación del arte y se atrevió a elogiar por boca de uno de sus personajes su indefendible *Galatea*. El narrador colombiano pone su propia estampa como una viñeta, pero también la pone por otros motivos que se verán más adelante. Ahora basta indicar que esa intromisión sirve a los efectos de ese juego anacrónico de realidades paralelas o contrapuntísticas. Que es lo que nos interesa aclarar.

Al mismo juego sirve la propia enredada parentela de sus personajes. Cuando estaba escribiendo *Cien años de soledad*, García Márquez había decidido que una genealogía y una tabla cronológica acompañarían al libro, para facilitar así la lectura. Pero pronto descubrió que esas ayudas se convertirían, de ser puestas en el libro, en verdaderos dictadores de su curso, en lechos de Procusto que harían imposible la alianza de tiempos distintos, la mera supervivencia matusalénica de algunos personajes. El día en que García Márquez descubrió que el tiempo no podía ser rectilíneo y uniforme, que su tiempo narrativo podía ser circular o estarse quieto, o recorrer veredas distintas, diferentes campos magnéticos, laberintos, espejos, ese día García Márquez descubrió la forma interior de su novela. De ahí la

repetición de nombres de sus personajes (hay por lo menos cuatro José Arcadio, un Arcadio José, y un Arcadio a secas; hay cinco Aurelianos, incluido el famoso coronel, si se cuenta al padre de Úrsula Iguarán y se olvidan los diecisiete hijos naturales del coronel, todos llamados Aureliano; hay tres Remedios y dos Úrsulas y dos Amarantas); repetición que sirve para fines distintos que los de la mera confusión. Sirve, como en *Las historias de Jacob*, para acentuar la reiteración dentro de la variedad, la simbiosis de identidad personal e identidad familiar que es, en síntesis, el tema profundo del libro. Tantos Aurelianos acaban por confundirse en un solo Aureliano; tantas Rebecas terminan por solaparse en una sola. El individuo se multiplica y se diluye. La estirpe triunfa. Por eso es natural que el libro se cierre, en un perfecto círculo, con el hijo monstruoso del último Aureliano (el bastardo) con Amaranta Úrsula, su tía abuela; ese hijo de cola de cerdo que tanto temieron engendrar el primer José Arcadio Buendía y su mujer Úrsula Iguarán.

Los nombres se repiten porque las situaciones se repiten. En todo este vasto hormiguero humano que es *Cien años de soledad*, la única que tiene chispazos de intuición (no de lucidez, ése es privilegio de Melquíades, como se verá), la única que se detiene un momento a mirar con sus ojos de ciega el curso del tiempo y su ruta caprichosa, es precisamente Úrsula Iguarán, la abuela epónima, el ser que atraviesa, prácticamente inmortal, la novela de cabo a cabo. Para Úrsula es evidente que el tiempo es circular y por eso estalla en una de las páginas más reveladoras de la novela: "Ya esto me lo sé de memoria", gritaba Úrsula. "Es como si el tiempo diera vueltas en redondo y hubiéramos vuelto al principio." No se trata sólo de la experiencia psicológica del *déjà vu*, del "estuve aquí antes", la falsa memoria que nos sacude con la evidencia de una realidad de otra dimensión temporal. No. Es algo más simple y básico: es la repetición de la estirpe que dobllega brutalmente el curso de cada destino individual. Es lo que hace de cada uno de los personajes un ser único e intransferible, y, al mismo tiempo, una reedición de sus abuelos y trasabuelos. Con suprema ironía, García Márquez multiplica aquí y allá en el curso de su delirante novela las intuiciones de Úrsula de que el "tiempo no pasaba (...) sino que daba vueltas en redondo", como dice en otro pasaje. Y la otra abuela epónima, la ilegítima, la abuela de la mano izquierda, la abuela que representa la otra mitad del ser femenino, la hembra frente a la esposa, la puta frente a la madre, esa Pilar Ternera que inicia a tantos de los Buendía y que es casi tan inmortal como Úrsula, también ella tiene un instante la intuición de ese tiempo que da vueltas en redondo sobre sí mismo. Pero con la sabiduría que le da estar en contacto pero fuera de

ese vasto cosmos familiar, Pilar Ternera medita un día y expresa lo que un siglo de naipes y de enseñanza le había enseñado: "La historia de la familia era un engranaje de repeticiones irreparables, una rueda giratoria que hubiera seguido dando vueltas hasta la eternidad, de no haber sido por el desgaste progresivo e irremediable del eje".

Aquí se introduce un elemento nuevo pero tan fatal como el otro. Porque este tiempo no es sólo circular. Es también un tiempo mortal cuyo eje se va desgastando inexorablemente, y es un tiempo discontinuo y hasta fracturado e imperfecto. En uno de los pasajes más terriblemente luminosos del libro, José Arcadio Segundo (que es en realidad el tercero, si se cuenta al abuelo, el fundador) está encerrado en el cuarto de Melquíades y enseña a leer al pequeño Aureliano, el bastardo. Dice entonces García Márquez de aquel cuarto afantasmado por la inmortal presencia del gitano:

En el cuartito apartado, adonde nunca llegó el viento árido, ni el polvo ni el calor, ambos recordaban la visión atávica de un anciano con sombrero de alas de cuervo que hablaba del mundo a espaldas de la ventana, muchos años antes de que ellos nacieran. Ambos descubrieron al mismo tiempo que allí siempre era marzo y siempre era lunes, y entonces comprendieron que José Arcadio Buendía no estaba tan loco como contaba la familia, sino que era el único que había dispuesto de bastante lucidez para vislumbrar la verdad de que también el tiempo sufría tropiezos y accidentes, y podía por tanto astillarse y dejar en un cuarto una fracción eternizada.

Allí en ese cuarto, en las penúltimas páginas de la novela, este mismo Aureliano descifra al fin los pergaminos de Melquíades y descubre el secreto de su familia, y de la propia novela.

Era la historia de la familia, escrita por Melquíades hasta en sus detalles más triviales, con cien años de anticipación. La había redactado en sánscrito, que era su lengua materna, y había cifrado los versos pares con la clave privada del emperador Augusto, y los impares con claves militares lacedemonias. La protección final, que Aureliano empezaba a vislumbrar cuando se dejó confundir por el amor de Amaranta Úrsula, radicaba en que Melquíades no había ordenado los hechos en el tiempo convencional de los hombres, sino que concentró un siglo de episodios cotidianos, de modo que todos coexistieran en un instante.

Mientras Aureliano lee, fascinado, la historia de su familia y descubre allí que fue engendrado, "entre los alacranes y las mariposas amarillas de un baño crepuscular", por seres de cuya existencia tenía vaguísima o nula idea; mientras Aureliano lee en el libro de Melquíades el sentido de su propia vida y se entera de que Amaranta Úrsula no es

su hermana (como temió con delicioso horror culpable al poseerla tan copiosamente) sino su tía, y que el hijo monstruoso que engendraron no es tan sólo hijo de ellos sino de una estirpe entera que llega hasta ellos por "los laberintos más intrincados de la sangre", Macondo está siendo presa de un viento que había de obliterarla de la faz de la tierra. La lectura del libro del destino se realiza en momentos en que el destino mismo cierra el libro de la vida.

UNA FICCIÓN TOTAL

Queda una última revelación, totalmente metafísica ésta. La dice con una misteriosa transparencia la última frase de la novela. Mientras Aureliano recorre a saltos el libro de Melquíades, buscando averiguar la fecha y las circunstancias de su muerte, una última lucidez lo envuelve:

Sin embargo, antes de llegar al verso final ya había comprendido que no saldría jamás de ese cuarto, pues estaba previsto que la ciudad de los espejos (o los espejismos) sería arrasada por el viento y desterrada de la memoria de los hombres en el instante en que Aureliano Buendía acabara de descifrar los pergaminos, y que todo lo escrito en ellos era irreplicable desde siempre y para siempre porque las estirpes condenadas a cien años de soledad no tenían una segunda oportunidad sobre la tierra.

Lo que Aureliano descifra en el libro de Melquíades es la forma final de su destino: quedar atrapado en un cuarto cerrado y amurallado contra el tiempo, estar dentro de un libro, tener la repetible inmortalidad de una criatura de ficción. Como el asceta que sueña un hombre en "Las ruinas circulares", el magistral cuento de Jorge Luis Borges, este Aureliano de la ciudad de los espejos o de los espejismos, descubre finalmente que él es también un fantasma soñado por otro, que está atrapado en un laberinto de palabras escritas, cien años antes y en sánscrito, por el mago Melquíades. La aproximación de *Cien años de soledad* con la obra de Borges (ya indicada a lo largo de este estudio) no es casual. Porque ¿en qué otro autor de nuestra literatura es posible encontrar tantas resonancias secretas de esta novela? ¿En qué otro autor hay semejante proliferación de fantasía, tantos lugares en que el tiempo se detiene o el espacio se precipita en una sola materia, tantos Aleph (aunque con otro nombre), tantas escrituras de dioses sobre pieles de animales que hay que descifrar en la soledad y la angustia, tantos zahires, tantos Orbis Tertius, tantos abrumados inmortales? Si traigo ahora nuevamente a Borges no es para reducir la significación de la hazaña cum-

plida por García Márquez sino para situarla en su más exacta y vertiginosa perspectiva. Porque lo que éste logra al cabo de su novela es instaurar precisamente en el mundo de la fábula, mundo aparentemente libre y arbitrario, el último rigor, la más lúcida cifra. Si Scheherazade, en *Las mil y una noches*, es a la vez personaje y creador del libro, también el mago Melquíades en estos *Cien años de soledad* cumple una función análoga. Su libro es, de alguna manera, la misma novela que hemos leído y recorrido de la mano de García Márquez. Su libro es cifra del mundo. No es necesario recurrir a la Cábala, o al más transitado ejemplo de Nostradamus (al que García Márquez no deja de aludir), o a la célebre afirmación de Mallarmé de que la realidad culmina en un libro, para descubrir en la más central religión de nuestro Occidente esa identificación secreta y a la vez explícita entre el libro y el mundo, entre la palabra de Dios y la creación entera.

Si en un plano estrictamente proustiano el hombre vence al tiempo por la obra de arte, escapa a la destrucción del tiempo por la creación, recupera el tiempo perdido por el expediente de la immortalización que es la escritura, en el plano en que se sitúa Melquíades (y por lo tanto, García Márquez) el libro es el mundo porque el libro es la palabra y la palabra es la creación. Con lo que se llega a un resultado inesperado. En vez de ser circular, en vez de estar fracturado, el tiempo es inmóvil. Está eternamente fijado en el acto mismo de la creación. Cuando Aureliano el bastardo recorre a saltos el libro de Melquíades para buscar la fecha exacta y las circunstancias de su muerte, mientras afuera de ese cuarto mágico, ese recinto intocable, esa zona sagrada, el viento arrasa para siempre con Macondo, Aureliano ha descubierto (tal vez sin entenderlo del todo) que está a salvo de las destrucciones del tiempo porque él no vive ya en el tiempo, porque en realidad no ha vivido nunca en el tiempo, porque de hecho siempre ha vivido en otra dimensión: la del espejismo de Macondo. Espejismo hecho de soledad y muerte, pero hecho sobre todo de la inmortalidad que confiere la palabra.

Con lo que se llega al concepto definitivo de una ficción total. Ficción en la que incluso está incorporado el autor pero no ya con el carácter más o menos realista de una viñeta calcada sobre el acontecer exterior. El verdadero Gabriel García Márquez no es ese "Gabriel" que tiene una novia de sigilosa belleza y se va a París a morir de hambre escribiendo en la misma habitación en la que luego la Maga y Oliveira dejan morir a Rocamadour. Tampoco es el amigo de Aureliano el bastardo y el bisnieto de Gerineldo Márquez que hizo la guerra civil a las órdenes del coronel Aureliano Buendía. El verdadero García Márquez está allí pero está simultáneamente en otros lados, y es otros per-

sonajes. Algunas confidencias hechas a Luis Harss permiten situarlo también en la patética dimensión de esos niños desamparados por los padres y que viven una existencia casi fantasmal en las grandes casas de sus abuelos. Él ha contado que fue un niño de esos y que de su abuela, el prototipo humano y lingüístico de la fabulosa Úrsula Iguarán, recogió las historias y sobre todo el habla con que están escritas sus obras. ¿Cómo resistirse entonces a la tentación de ver en Aureliano, el último de su estirpe, en ese niño que corre desnudo y salvaje por la casa en que han desaparecido sus padres, a un alter ego del autor, más esencialmente verdadero que el otro que lleva su nombre, aunque este Aureliano no se haya unido nunca con su tía abuela ni haya tenido por lo tanto un hijo de cola de cerdo, ni sea el último de una estirpe condenada a la soledad? Y aún más: en el mago Melquíades, en ese lúcido y cabalístico personaje, ¿cómo no reconocer a ese mismo niño pero ya en otra dimensión de la realidad: el niño que ha crecido y visto el mundo, que lo ha recorrido entero y que vuelve para escribir en sánscrito (es decir: en una lengua básica, una lengua esencial de la vieja familia humana) la historia de sus antepasados, la fabulosa historia de su estirpe? Con lo que se llega, finalmente, a la última tautología de este análisis que, como la novela misma, termina por morderse la cola. En el fin está el comienzo. Si el último Aureliano descubre que no podrá salir ya del cuarto porque el cuarto es la única realidad viva en un mundo obliterado por el viento, no es sólo porque ha aceptado al fin su destino de condenado a la soledad, sino porque en un nivel tal vez no consciente ha aceptado su realidad final de criatura de un mundo de espejismos. Es decir: de un mundo de total ficción. Pero en ese mundo, el viento que destruye a Macondo en las dos últimas páginas y petrifica para siempre el gesto de Aureliano leyendo el libro de Melquíades, no es un viento entero. Basta volver las páginas, basta correr a la primera, basta empezar a leer para que todo se reconstruya desde sus mismas ardidas cenizas, para que el primer José Arcadio mate de un lanzazo a Prudencio Aguilar (con el que habrá de cultivar más tarde, cuando ya esté loco y viejo, una amistad profunda hecha de sangre derramada y esa decrepitud que alcanza hasta los fantasmas); para que Úrsula descubra, toda confusa, la virilidad descomunal de su hijo José Arcadio; para que éste recorra la estrecha habitación en que lo espera Pilar Ternera, ardiendo de deseo y evitando tropezar con los cuerpos de los que duermen y tropezando con uno que se revuelve en el sueño y dice, con una especie de desilusión: "Era miércoles". Basta volver las páginas para que el tiempo empiece a moverse, las figuras se animen, la fábula recomience.

EL INTOLERABLE PERFUME DE LA SOLEDAD

Con *Cien años de soledad*, García Márquez se sitúa de lleno en una doble tradición de la novela latinoamericana. Si por un lado, Juan Rulfo y João Guimarães Rosa estaban indicando en *Pedro Páramo* (1954) y en *Grande Sertão: Veredas* (1956), una salida mágica a la novela de la tierra, a la exploración de esos vastos mundos vegetales de América Latina, la obra de demolición de la narrativa realista que realiza Borges en pleno apogeo del realismo socialista, sirvió para marcar veinte años antes, con un rigor y fantasía impecables, la línea de una narración que no acepta limitaciones y que entronca los esfuerzos más sofisticados de este siglo con las formas más básicas del arte de narrar. Recogiendo las invenciones de unos y otros, García Márquez crea en *Cien años de soledad* un mundo de fábula y magia, pero también un mundo totalmente real, suprarrealmente real. Porque lo que se suele olvidar al leer esta novela vertiginosa es que la realidad que describe García Márquez no es menos sino más real que las que suelen mostrar las novelas de la protesta. En su fábula, el ya ilustre narrador colombiano no soslaya los datos más terribles de una situación política que cambia con el tiempo pero permanece invariable en sus constantes de explotación, injusticia, violencia y fraude. La cólera helada que atraviesa *La mala hora* reaparece aquí metamorfoseada en ficción y en humor, pero no es menos disolvente. Y cuando García Márquez orquesta las variaciones de la locura del coronel Aureliano Buendía y sus guerras civiles, lo hace para revelar que en la entraña de esa lucha tal vez justa y noble hay asimismo un germen de desmesura que habrá de ir creciendo hasta la total destrucción de lo mismo que se quiere construir.

—Quiere decir —sonrió el coronel Aureliano Buendía cuando terminó la lectura [de unas propuestas de una comisión de su partido]— que sólo estamos luchando por el poder.

En esta conclusión a la que llega algo tardíamente el coronel se encierra algo más que una experiencia particular: se encierra una visión entera del mundo político. Esa visión, hondamente macerada en la soledad, no impide a García Márquez ver la otra cara de la atroz moneda: la violencia brutal del poder, la complicidad con los terratenientes y con la Iglesia, la explotación fomentada por los dirigentes de la compañía bananera. Por eso, uno de los episodios más terribles y deslumbrantes del libro es esa matanza en la plaza de Macondo, esos tres mil muertos inocentes que luego son cargados en un tren y arrojados al mar, muertos que siguen acechando la vigilia y los sueños de José

Arcadio Segundo, el mismo que habrá de encerrarse un día en el cuarto de Melquíades para no salir más, el que enseñará a leer al bastardo Aureliano, el que descubre también el santuario, el lugar en que el tiempo ha quedado detenido.

La denuncia existe, pues, pero no está en la superficie de la novela como pasa en tanto libro latinoamericano de los años treinta, cuarenta y aun cincuenta. A diferencia, por ejemplo, de esa trilogía de Miguel Ángel Asturias que componen por ahora *Viento fuerte*, *El Papa verde* y *Los ojos de los enterrados*, los mecanismos de que se vale aquí la compañía bananera para explotar y esquilmar el país, para secar sus fuentes de creación, para borrar de la faz de la tierra a sus hombres, no están expuestos discursivamente o por medio de recursos más dignos del folletín que de una novela. Al contrario, el mismo aire de irrealidad que contamina el destino de la estirpe de los Buendía envuelve a los seres que deciden el destino de la compañía o ejecutan sus siniestras órdenes. Una ironía helada, no menos feroz por ello, detalla sus triquiñuelas legales; una narración de pesadilla comunica sus violencias. La denuncia es parte de la misma realidad de la fábula. Esto que Asturias había conseguido magistralmente en *Hombres de maíz* y que no logra repetir en la trilogía, es lo que ahora realiza como sin esfuerzo, con la misma tersa escritura de siempre, *Cien años de soledad*.

Pero si la denuncia se integra ahora en la ficción total del libro no agota naturalmente sus mecanismos secretos ni devela sus claves. La denuncia es, en realidad, aquí parte de una realidad más profunda y abismal: la realidad a la que alude el libro desde su título lapidario. En esa *soledad* que abrumba al coronel Aureliano Buendía en la hora de su mayor triunfo (hace trazar en torno suyo por sus edecanes un círculo de tiza e impide que nadie se le acerque a menos de tres metros), esa soledad que transmite a sus diecisiete hijos ilegítimos, todos llamados Aureliano como él; en esa soledad que en alguna hora de sus vidas de papel aflige a todos los Buendía, está el centro afectivo de un libro que es sobre todo una pasión. "Un aire de soledad", "perdido en la soledad", "cómplices en la soledad", "la dura cáscara de la soledad", "un pacto honrado con la soledad", "la aridez de la soledad", "la soledad de la decrepitud", "la cara de la soledad", "condenados a cien años de soledad". ¿A qué seguir buscando textos? Casi no hay página en que el tema de la soledad no se entreteja con los mil y un temas diferentes del libro hasta impregnar hondamente cada una de sus líneas con el intolerable perfume de la soledad. Se necesitaría un estudio estilístico minucioso, un estudio que partiese del uso de la palabra "soledad" y la situase en cada uno de sus explosivos contextos, para determinar esa

corriente afectiva, profundamente patética y desolada, que está en el envés de un libro gozoso, jocundo, tan vital.

Porque la última paradoja que revela el análisis es ésta: el humor y la felicidad del estilo, la vitalidad y rapidez de la obra, su magia y su fábula, están edificadas sobre la mirada más triste, más solitaria, más lúcida. Incluso cuando el libro arde con la pasión del amor, y pocos libros han sabido cantar con tanta alegría y metáfora el terremoto del deseo; incluso cuando García Márquez suelta su vena rabelaisiana y recrea las mil permutaciones por medio de las cuales sus sonambúlicos héroes exploran sacudidos los laberintos del amor; incluso cuando esas múltiples mujeres, sabias por su sexo más que por su edad o experiencia, llevan de la mano a esos niños, martirizados por el misterio de su propio apetito fálico, hasta la culminación incesante del orgasmo; incluso allí, García Márquez encuentra la manera de deslizar la ubicua soledad. Su novela separa a los amantes con la irreparable mano de la muerte, o los degrada hasta la última ceniza del tiempo. Les hace morder el agrio fruto de la soledad compartida.

En esa soledad se encierra al cabo la última clave del libro. Para llegar hasta ella hay que seguir el camino de Melquíades, el mago, el camino que el mismo autor (después de cinco años de esterilidad y sufrimiento, de golpear sin éxito contra el muro de su propia soledad creadora) encontró en el fondo mismo de su memoria, donde había sido trazado, para siempre y cuando no sabía que lo necesitaría un día, por la mano ardiente de su abuela. En esa habla mágica habían quedado fijadas imborrablemente las coordenadas, reales o imaginarias, poco importa ya, de este Macondo de *Cien años de soledad*. Habla que ahora el niño asombrado de antes, el mago de hoy, ha convertido en el lenguaje vertiginoso de su novela.

(1968)

SALVADOR GARMENDIA: LA VISIÓN Y EL ESTILO DE UN NOVELISTA

POCOS ESCRITORES de la nueva novela latinoamericana pueden ejemplificar, mejor que Salvador Garmendia, esa íntima unión entre el lenguaje y la visión, entre la palabra que dice y el ojo que mira, la mano que se desplaza ominosamente y la mente que sueña o teme; esa unión que define de modo tan ardiente y hondo la renovación fundamental de un género. Es posible que en Venezuela (donde ha nacido Garmendia en 1928) lo más importante de su obra sea la incorporación de un ambiente ciudadano (la Caracas explosivamente creada por sí misma en los últimos quince años) y de unos seres enajenados por esa ciudad, a un género que todavía tardaba en salir de la habitual dicotomía retórica: campo-ciudad, telurismo criollista versus cosmopolitismo urbano. Pero para el lector que llega como yo de afuera, lo primero que revela al gran escritor que es Garmendia es otra cosa distinta.

No quiero negar con esto que en Garmendia no se realice esa operación, tan necesaria en América Latina, de descubrimiento y exploración del hombre alienado de nuestros días. Como lo habían hecho primero Roberto Arlt en Buenos Aires y Onetti en Montevideo; como lo harían más tarde, y contemporáneamente con Garmendia sus estrictos coetáneos: José Donoso en Chile, Julio Ramón Ribeyro en Perú, Mejía Vallejo en Colombia, Carlos Fuentes en México, Guillermo Cabrera Infante en Cuba, sin olvidar por cierto a los rioplatenses Carlos Martínez Moreno y Beatriz Guido, David Viñas y Mario Benedetti. Para certificar esta aproximación ahí están las tres novelas de Garmendia y su hasta ahora único libro de cuentos. En ellos, se agitan personajes envueltos, asediados, aplastados por una realidad ciudadana muy de este siglo. Son pequeños seres (como dice el título de su primera novela), son habitantes (según indica la segunda) y se mueven como pueden en una sociedad enajenadora. No importa su normalidad o anormalidad individuales (el héroe de *Los pequeños seres* es francamente patológico,

pero es más bien una excepción), su mayor o menor capacidad de jugar el juego o ser aniquilados por él. Lo que importa es que han llegado de ciudades más pequeñas a esta ciudad vertiginosa y han sido devorados por ella, al tiempo que (ellos también) han contribuido a hacerla lo que es: devoradora, implacable.

No es que Garmendia se empecine (como los antiguos narradores de la protesta) en denunciar esta sociedad. Es que su pintura, cálida, táctil, llena de olores penetrantes y persistentes sabores, se encarga de denunciarla por sí misma. Sin predicar jamás, sin erigirse en juez de la sociedad o de sus personajes, dejándolos mostrarse, ser, Garmendia los sigue fielmente en sus andanzas y en sus delirios, recoge sus sueños y sus obsesiones, resume las perversidades o la inocencia, y al cabo logra una profunda inmersión del lector en esa realidad. La sociedad enajenada y enajenadora queda dicha en todas sus dimensiones. No falta siquiera el rápido incisivo apunte político, el diálogo, o la frase suelta, que definen unas coordenadas sociales y económicas, el contorno total y exacto de una realidad social que Garmendia ve como pocos.

HASTA LA MISMA CENIZA

Pero no es de todo esto de lo que quiero hablar ahora precisamente. Esto ya lo han visto y dicho muy bien quienes se han ocupado de presentar a Garmendia, desde el anónimo pero clarividente autor de las solapas de la primera edición de *Los pequeños seres* (no hay que despreciar la crítica de solapas; las de la edición argentina de *Las palmeras salvajes* están hechas por nada menos que Borges) hasta el también anónimo y clarividente autor de la contratapa de *Día de ceniza* en la reciente reedición de Monte Ávila que pretexto esta nota. Tampoco hay que olvidar lo que ha escrito, y tan bien, Francisco Pérez Perdomo en *Imagen*. Un Garmendia que es a la vez uno de los renovadores de un género en las letras venezolanas y el contemporáneo de otros renovadores latinoamericanos, es la imagen que surge de esta crítica acertada. *Imagen* que, por otra parte, ya se completa con el reconocimiento de quienes, antes que él y por otros caminos, habían acercado a los venezolanos a su propia reflexión narrativa.

Todo esto me parece exactísimo, y quiero ir a otra parte. Quiero subrayar que Garmendia contribuye con sus libros a una renovación aún más honda y radical de la novela venezolana, y de la latinoamericana entera. Esa renovación consiste, lisa y llanamente, en ayudar a borrar los límites entre los distintos géneros para dar al lenguaje y la visión de la novela o del cuento la misma intensidad, el mismo fervor, la misma

De *Narradores de esta América*, vol. II, ed. cit., pp. 301-309.

pasión del lenguaje de la poesía. Conviene aclarar, con esto, que Garmendia no trata de volver a lo que se ha llamado, y se sigue llamando retóricamente, la prosa poética. Esa invención del siglo XIX europeo, que tiene su apogeo en nuestras letras con el movimiento modernista, busca acercar la prosa al verso, por el préstamo de tantos recursos esencialmente rítmicos y sonoros de éste. Lo que los nuevos novelistas latinoamericanos intentan es algo que tiene motivaciones distintas.

Buscan, ante todo, profundizar en la mirada con que estudian el mundo para dejar de lado las capas del realismo superficial e ir a la entraña, no siempre visible. Buscan, además, concentrar el fuego en un solo punto, con fanática intensidad que hace saltar las apariencias. Buscan, sobre todo, asediar la realidad con un lenguaje que ya es metáfora pura. La metáfora es como una bomba de tiempo para los narradores realistas: queda ahí sobre la realidad prosaica y sólo ejerce un efecto demorado. El nuevo lenguaje es como una bomba incendiaria: al tocar la realidad la enciende toda hasta reducirla a cenizas, sus cenizas. De esta estirpe de narradores es Garmendia.

Uno de sus personajes, Miguel Antúnez, el fracasado escritor de *Día de ceniza*, reconoce este impulso irresistible y lo dice en una de las páginas de la novela: "Ese afán de acercarse a las superficies hasta diluirlas en el ojo y sentir el roce en las pestañas; o de roer con las uñas las partes blandas o porosas, como ahora esa tela delgada que el polvo de café ha formado en toda la base de la máquina, o mejor aún la cubierta grumosa de leche coagulada en el tubo que expelle el vapor". Una pasión por los aspectos más variados de la realidad material atraviesa estos libros; el anhelo, el frenesí que los inspira arranca precisamente de allí.

LA INCONFIDENCIA CONSIGO MISMO

¿Cómo extrañarse entonces de que en sus novelas y cuentos la realidad material tenga un peso, color y sabor, un olor y densidad que escapan de las páginas para impregnar también al lector? Son las suyas novelas táctiles, novelas que sudan, novelas que dejan entre las manos un persistente olor. Todas las realidades se aceptan allí, incluso las que el decoro, el buen gusto, la autocensura, suelen dejar de lado. Sin parecerlo, este iconoclasta que es Salvador Garmendia destripa los actos más cotidianos de sus personajes, que sí van al cuarto de baño (como Leopold Bloom, en *Ulysses*); que sí se acarician, solos o en urgente

compañía, como los de Henry Miller; que tienen bocas y ojos y manos pero también tienen otros órganos, otros orificios, otras funciones.

La exasperación de ese mundo material, táctil, oloroso, chorreante, es tal que en uno de los cuentos más alucinados de *Doble fondo* ("Toc-toc" se llama) un personaje se arranca en finas tirillas la piel del brazo, en tanto que en otros cuentos el frenesí asume formas masturbatorias, no menos sádicas o perversas, pero con todo más convencionales ("Maniqués", "Muñecas de placer", son sus títulos ya en sí reveladores). En las novelas, los personajes corren fatalizados, lúcidos, como perros de presa tras la realidad. Si Mateo Martán sólo parece buscar un lugar fijo y centrado en un mundo que se le escapa, que lo acecha, que termina enloqueciéndolo; si Miguel Antúnez sólo parece volcado hacia afuera, como para huir mejor de sí mismo, estas imágenes superficiales resultan al cabo falaces. Lo que Mateo Martán busca en *Los pequeños seres* es reconstruir un momento del pasado; un solo momento que lo angustia y que se le escapa porque lo recuerda con la máscara que le puso para siempre el censor mental de la niñez. Ese momento en que está hablando solo de niño y advierte que lo están mirando y oyendo entre risas su padre y su tío Andrés. Pero lo que Martán no puede recordar (y de ahí la irremediable locura en que se encierra al cabo de la novela) es que los parientes lo descubren haciendo algo más humillante que hablar solo. Por su parte, Antúnez transforma en permanente imaginación erótica, en voyeurismo real y mental, en infinita masturbación (ni siquiera aliviada cuando efectivamente posee con ardor a su mujer, Leticia, o a su amante, Pastorita), un impulso más desgarrador y trágico: el impulso de huir de sí mismo, de no confiar jamás en sí mismo, esa inconfidencia de uno consigo mismo de que hablara Borges y para la que no hay palabras. Por eso, Martán no encuentra jamás el recuerdo que detendrá su locura; por eso, Antúnez se mata un día, jugando peligrosamente con un revólver, sin querer matarse tal vez, o no sabiendo (tal es la incomunicación) que sólo buscaba matarse, que su vida no era sino un largo suicidio.

UN EXPRESIONISMO LÚCIDO

Se entienden mejor entonces esas ráfagas brutales que atraviesan las novelas y los cuentos de Salvador Garmendia, esas visiones sádicas, esa reducción ocasional del universo erótico a un sexo prostibulario, esa insistencia a veces en lo coprológico, en lo roído, en la descomposición general. No se trata de jugar con el lector. Nadie quiere aquí

asustar a nadie. Una visión de profundo y hermoso rigor subyace en estas provocaciones a la sensibilidad, estos chirridos, estos gritos. Porque Garmendia avanza desde el realismo que parece ser el marco natural de casi todas sus narraciones, hacia un expresionismo muy personal. En este sentido, *Los pequeños seres* es una novela más homogénea, más nítida, lo que no quiere decir que sea mejor. Centrada sobre todo en la visión del protagonista (aunque hay pasajes en que su mujer Amelia, y su hijo Antonio asumen fugazmente el primer plano), la novela recibe del estado afectivo del protagonista esa coloración anormal. Los distintos niveles narrativos, los tiempos y espacios que Garmendia enlaza con sutileza, están todos contaminados por la misma búsqueda de un centro inmóvil, un momento del pasado, un instante, que permita a Martán suspender la pesquisa, detenerse, reposar al fin la cabeza sobre una falda acogedora. Qué transparentes los símbolos, es claro, y qué exactos. Porque lo que Martán quiere es volver al paraíso perdido, al mundo perfecto, del que fue expulsado al nacer. De la unidad entre la pasión del protagonista y la estructura narrativa que la sigue dócilmente, que se ajusta a ella como un guante, saca Garmendia la unidad del libro.

En *Día de ceniza* la unidad básica parece romperse. Ya no es el protagonista el que parece exasperado, sino la ciudad que lo abruma con su calor y su humedad y su pegajosidad universal, con ese Carnaval más o menos apócrifo que para Garmendia es cifra y signo de la realidad entera. El protagonista sólo parece plegarse a la realidad, seguirla y aceptarla. Extrovertido, irresponsable, blando, es como una arcilla que se deja poner encima el sello. De ahí que la novela parezca mucho más objetiva, incluso deliberadamente fría y hasta lineal. Que no lo es, lo revela un examen más atento de la cotidianidad de Miguel Antúnez. Poco a poco, las notas de un delirio controlado, de una suerte de alucinación permanente se van deslizando para mostrar que en sus acciones, en sus recuerdos, en sus sueños, Miguel se comporta también como un obseso.

Pero cualquiera sea la técnica general que Garmendia utilice (y en los cuentos de *Doble fondo* hay varias, muy interesantes), la unidad básica de visión está garantizada por el lenguaje. Lo que nos lleva al punto de partida.

EL DEPÓSITO DE SERES AGOTADOS

Se ha hablado de Kafka y se ha hablado de Faulkner y podría hablarse de Huxley, por qué no, al referirse a la obra de Garmendia. Esas

influencias existen y no las niega el autor, sin duda. Pero lo que importa determinar críticamente no es de dónde parte Garmendia sino adónde llega. Por eso, para ver un poco mejor, se me ocurre proponer otro nombre: Pablo Neruda. Aparece mencionada entre los libros que tiene uno de los personajes de *Día de ceniza* una antología del poeta chileno. No se dice cuál antología sea, aunque cabe sospechar que es la de *Nacimiento*. Pero estas precisiones bibliográficas son ahora superfluas. Lo que importa es la presencia de Neruda, el Neruda de *Residencia en la tierra*, en la escritura de Garmendia. Hay un pasaje de *Los pequeños seres* en que el protagonista "se imaginaba caminando por dentro de sí mismo, entre cosas derribadas por el tiempo, mudas e inanimadas, evadidas de todo destino. Objetos inservibles, revestidos por una capa de óxido, estarían regados a sus pies...". En otro pasaje se habla de "lugares señalados por las pisadas, bordes raídos por el roce...". En otro aún se escribe: "...todo venía a crear una ilusoria vitalidad, el paso de una existencia compuesta de fragmentos intermitentes, de visiones no cristalizadas como los perfiles y surcos en una moneda de mil caras...". En *Día de ceniza*, uno de los personajes es evocado en medio de las calles, circulando "como un habitante clandestino, llevando del brazo a mujeres de una fealdad increíble, criaturas ajadas y frías retiradas de la circulación y el uso, como las sillas rotas o los trajes demasiado gastados, y pareciera que las eligiera, cada noche, de un mismo depósito de seres agotados". En la misma novela, el protagonista evoca varias veces una fiesta que degenera en orgía y en uno de cuyos momentos para él culminantes vio a una mujer orinar en cucullas, bajo un pino gordo: "Bajo los despojos del maquillaje, su cara estaba tan pálida y desencajada, que ella podía estarse desangrando por aquel chorro interminable que le salía del vientre". Otras veces, Miguel cree estar escuchando de nuevo "el ruido espumoso de la orina cuando la mujer, agachada bajo el pino...". ¿Cómo no recordar ese otro orín que fluye de Josie Bliss en el inolvidable "Tango del viudo", de la segunda *Residencia*?

Que no se interprete que busco neutralizar a Garmendia con estos paralelos. Al contrario. Creo que la utilización de ciertas palabras, de ciertas versiones del mejor Neruda posible, y su inserción en un contexto propio, son no sólo legítimas sino tan brillantes y reveladoras como la explosión de tantas visiones de Octavio Paz en los textos de Carlos Fuentes, o el uso de tantos borgismos en la mágica línea que tiende Gabriel García Márquez de una punta a otra de su Macondo, en *Cien años de soledad*. La narrativa latinoamericana se enriquece con estos aportes. A través de ellos circula una corriente sanguínea de creación nuestra, todo un sistema de comunicaciones poéticas que tiene su

origen y raíz en esta obra de sueño y fantasía comunes que vuelve a ser una vez más la literatura de hoy en este vasto continente.

Por otra parte, sería superfluo adscribir sólo a Neruda, a la influencia de ese libro ardido que es *Residencia en la tierra*, un talento verbal que estalla en cada página de los libros de Garmendia. Voy a citar aquí sólo tres pasajes, los tres de *Día de ceniza*. Unos cupidos de mármol que son apenas entrevistados desde un automóvil resultan convertidos en esto: "Eran a modo de muñecas destripadas que vomitan paja y aserrín por sus roturas y desgarramientos, menos cercanos al horror que a la piedad, sometidas a la intemperie y aún con un resto de sonrisa salvado del desastre". Una pistola, la pistola con la que habrá de matarse el protagonista, aparece descrita: "Negra, chata, y además viva como un animal hembra con todas sus crías dentro, emponzoñadas. Los siete proyectiles cayeron en el edredón. Eran ampollas llenas de una poción densa y fulminante. Puso dos en la palma de la mano y las hizo saltar, viendo cómo tropezaban en el aire o rodaban aparejadas por las sinuosidades de la piel. A poco se les transmitía la temperatura y la humedad de la mano y quedaban inflamadas y con cierto brillo magnético". Una última muestra, el interior de un templo: "El olor a cal y trementina, mezclado o superpuesto a alguna otra propiedad más antigua del aire, algo imposible de desterrar de allí por completo y que llega a ser como el zumo de la resina de una sustancia orgánica macerada, corrompida por el tiempo, se hace cada vez más evidente. Es como si de un momento a otro fuera a despertarse un olor cadavérico: la emanación de una gran masa corrompida que se encubre bajo tantas capas de pintura, tantos tapizados y cortinajes. A lo largo de los muros las imágenes sangran, lloran lágrimas rojas o miran aleladas, vacías, suplicantes; y bajo sus costras suntuosas cargadas de brocados y terciopelos, se esconden miembros fétidos y carcomidos".

UNA DIMENSIÓN DEL LENGUAJE

Que no se crea que son éstos sólo pasajes brillantes y aislados, *purple patches*, como dicen en inglés. Son algunos pasajes entre los cientos, tan incandescentes muchas veces que no se pueden citar aquí, o que están de tal modo tejidos en la fábrica del texto entero que habría que citar páginas y páginas. No. Es ésta una escritura que corresponde a una visión, un lenguaje que realiza con la mayor tensión, con el más irremediable frenesí, esa condición única del arte: la verdad de creación poética. Como sus estrictos coetáneos de toda América Latina,

Garmendia aporta en estas novelas y cuentos una dimensión más al examen de la realidad que nos circunda. Es la dimensión del lenguaje entendido no sólo en el poder explosivo de su significado sino en el peso, el olor, en la densidad de las mismas palabras. Su hazaña merece celebrarse.

(1968)

NOTA: El único de los libros de Garmendia que no he podido leer es *Los habitantes*, publicado en 1961 por la Universidad de Caracas y hoy inhallable. De los libros restantes hay ediciones nuevas: *Los pequeños seres*, en Arca, de Montevideo, con un prólogo de Francisco Pérez Perdomo (la primera edición es de 1959; la segunda, de 1967); *Día de ceniza*, en Monte Ávila, de Caracas (la primera edición es de 1963-1964; la segunda, de 1968); y *Doble fondo*, en el Ateneo de Caracas (única edición de 1966). El autor anticipó en *Papeles* (revista del mismo Ateneo, N° 6, abril-junio 1968) un interesante fragmento de su próxima novela *La mala vida*.

CRONOLOGÍA

- 1921 Nacimiento de Emir Rodríguez Monegal el 28 de julio, en la ciudad de Melo, departamento de Cerro Largo, frontera con Brasil.
- 1923 Traslado a Montevideo donde va a pasar la mayor parte de su niñez. Vive en el Hotel ABC con sus padres, tíos y primas.
- 1928 Viaje a Porto Alegre, Brasil, donde su familia se instala por un corto período.
- 1929 "Como yo era demasiado enfermizo para soportar los rigores de la escuela pública, se decidió que aprendiese a leer y escribir en casa con Piqueca (...) También aprendí entonces que sólo se enseña con amor y alegría, que el estudio debe ser una diversión, la más excitante de todas (...) Piqueca me dio la llave de ese mundo de los libros, la biblioteca de Babel en que he vivido desde entonces." (*Las formas de la memoria*, Tomo I, pp. 32-33.)
- 1930 Primer viaje a Río de Janeiro donde su familia se instala por un corto período de tiempo.
"Era por el año 1930, y yo ya tenía edad suficiente para fijarla en sus detalles principales. Tía Guadiela me llevó a tomar té en casa de Juana de Ibarbourou. La casa era elegantísima pero lo que más me impresionó fue la biblioteca (...) Recuerdo los libros y la hermosura estudiada, muy *art déco*, de la mujer que había sabido saltar de Melo al gran mundo montevideano con su elegancia de belleza morena y misteriosa. La foto oficial de Juana, tomada por aquellos días y que durante unos treinta años fue reproducida como si fuera reciente, corresponde exactamente a mi recuerdo de la Juanita Fernández que publicó por primera vez mi abuelo." (*Las formas de la memoria*, Tomo I, p. 29.)
- 1931 "Por esa época, mamá empezó a interesarse en los nuevos novelistas del Nordeste: Jorge Amado, Lins do Rego, Graciliano Ramos, y sus libros empezaron a circular por casa. Leí *O Moleque Ricardo*, que me gustó mucho, y alguno de los primeros de Amado (*Cacau*, creo) que me pareció más dogmático. A Graciliano Ramos lo leería sólo más tarde en Montevideo, y a partir de *Angústia*. (...) En realidad, era como un avestruz que tragaba de todo pero, poco a poco, casi sin notarlo, un cierto sentido de selección se iba imponiendo. Creo que de esta manera, casi distraída, me empecé a formar como crítico. Siempre me ha parecido agradable pensar que fue la nueva literatura brasileña la que me puso en el buen camino. A ella le debo el estímulo de la modernidad." (*Las formas de la memoria*, Tomo I, p. 156).

- 1933 "Sólo al acercarme a los doce años, en marzo de 1933, cuando vivíamos ya en un barrio mejor y más céntrico, por el lado del Cordón, se le ocurrió a mi padre una idea genial que influyó decisivamente en mi vida. Se convenció de que yo debía continuar la flamante tradición de los Rodríguez (...) de estudiar en el Lycée Français de Montevideo." (*Las formas de la memoria*, Tomo I, p. 127.)
- 1935 "Ese mismo año, sin embargo, estando en el cuarto de mi tía Nilza, me puse a hojear una revista femenina que ella solía comprar, *El Hogar*, y entre fotos de señoras de la mejor sociedad argentina que lucían sus pieles en Buenos Aires o se ventilaban en Mar del Plata, encontré una sección bibliográfica, sobriamente titulada 'Libros y Autores Extranjeros', y firmada por un tal Jorge Luis Borges. Una mera hojeada me reveló que aquello era lo que precisamente andaba buscando desde hacía algunos años: noticias críticas sobre la literatura contemporánea (...) Lo que primero me impactó fue la gracia del estilo, el uso impecable de la ironía y la capacidad de definir a un escritor en términos tan precisos que de desconocido se convertía en conocido." (*Las formas de la memoria*, Tomo I, pp. 158-159.)
- 1937 Regreso definitivo a Montevideo, después de pasar otra temporada en Río de Janeiro, Brasil, se separa de sus padres, que quedan en el vecino país y se viene a vivir con Piqueca, su tía abuela.
- 1942 Graduación de Bachiller.
- 1943 Comienza a colaborar con algunas notas en el semanario *Marcha*. "En *Marcha* había cinco críticos que cumplían distintas funciones, cine, teatro, música, etc., de manera que éramos un grupo (...) fue una obra colectiva muy importante porque a partir de ahí la crítica -buena, mala, genial o estúpida- volvió a ser crítica como la había sido en el Uruguay con Francisco Bauzá, Rodó o Zum Felde." (Entrevista de M.A. Campodónico en *Aquí*, año 3, N° 129, 5 de noviembre de 1985.)
- 1945 Casamiento con Zoraida Nebot. "La ocasión llegó al encargarme en 1945 de la sección literaria del semanario *Marcha* (...). Escribiendo sobre Borges y Reyes, sobre Henríquez Ureña y Amado Alonso, reproduciendo algunos de sus mejores textos, comentando y extendiendo sus perspectivas al aplicarlas a textos nacionales, ayudé a crear en el lector de *Marcha* una conciencia literaria." (*Vuelta*, N° 44, julio de 1980, pp. 41-43.)

- Por esta fecha conoce a Jorge Luis Borges y a los integrantes del grupo Sur.
Profesor de Literatura General en liceos del Consejo Nacional de Enseñanza Secundaria.
- 1947 Nacimiento de su primera hija Georgina, el 20 de octubre.
- 1948 De 1948 a 1950 es investigador del Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios de Montevideo donde organiza los archivos de Julio Herrera y Reissig y de Horacio Quiroga, y trabaja en el de J.E. Rodó.
- 1949 Publicación de la revista literaria uruguaya *Número*, de la cual es uno de los directores.
"En mayo de 1949 visité Misiones con D. Darío Quiroga, hijo del narrador. La dirección interina del Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios de Montevideo nos había encomendado una misión de estudio, y pudimos documentar -en testimonios y en fotografía- esa imagen de Quiroga que todavía preserva la tierra." (*Las raíces de Horacio Quiroga*, p. 105.)
- 1950 "En 1950-1951 pasé un año en Cambridge (Downing College) con una beca del Consejo Británico y realizando una investigación sobre la influencia del romanticismo inglés en las letras hispanoamericanas. Trabajé bajo la dirección general del profesor Trend y bajo la supervisión de Miss Kay Burton." (Correspondencia de E.R.M. a Watkins - Londres, 16-5-58.) Este viaje es de suma importancia ya que se enfrenta con la gran cultura que hasta ese entonces sólo conocía por lecturas.
Publica *José Enrique Rodó en el novecientos*, una serie de ensayos sobre el autor mencionado; *La literatura uruguaya del novecientos*, una compilación, de ensayos y documentos con introducción y notas suyas, y *Diario de viaje a París de Horacio Quiroga*.
- 1951 En su viaje de regreso de Londres, conoce a Nicanor Parra.
- 1952 Publica *José Lins do Rego y algunos problemas de la novela brasileña*, Montevideo, Instituto Cultural Uruguayo-Brasileño.
Profesor de Literatura Inglesa en el Instituto de Profesores de Montevideo.
- 1953 Nacimiento de su hijo Joaquín, el 3 de mayo.
En 1953 y 1954 permanece en Santiago de Chile gracias a una beca otorgada por el Comité Chileno de Cooperación Intelectual para investigar

- la polémica entre Andrés Bello y Domingo Faustino Sarmiento. Esta beca le permitirá conocer a los intelectuales chilenos, en especial a Pablo Neruda sobre quien desarrollará un profundo estudio en años posteriores.
- 1956 La investigación sobre Andrés Bello y el romanticismo hispanoamericano es aceptada por la Facultad de Humanidades de Uruguay, como equivalente a una tesis de doctorado.
Publicación de *El juicio de los parricidas. La nueva generación argentina y sus maestros*, estudio sobre la relación que existe entre la nueva generación y tres escritores de la precedente: Borges, Mallea y Martínez Estrada.
- 1957 Beca del Consejo Nacional de Enseñanza Secundaria, Montevideo, para trabajar por dos años en el Museo Británico, y ampliar su investigación sobre Andrés Bello y el romanticismo hispanoamericano en relación con el romanticismo inglés.
- 1958 "Quant à moi, como dicen los franceses, me preocupa más mi destino de erudito con obras de investigación impublicadas que el destino periodístico. Creo que como periodista, modestia aparte, ya hice lo mío." (Correspondencia de E.R.M. a R. Cotelo - Londres, 19-2-58.)
Colabora con notas y artículos en el Departamento Latinoamericano de la BBC.
Hasta la fecha ya había publicado en revistas como *Sur* y *Ficción de Buenos Aires*, *Cuadernos Americanos* y *Nueva Revista de Filología Hispánica* de México, *Correo Literario* de Madrid, el *Times Literary Supplement* y *Escritura y Clinamen* de Montevideo.
- 1959 Divorcio de Zoraida Nebot.
- 1960 Desde 1960 y hasta 1965 colabora en el diario *El País* con artículos de crítica literaria, sobre cine y teatro.
Integrante del jurado en el Concurso Literario organizado por la revista *Life* en español.
- 1961 Casamiento con Magdalena Girona.
Viaja por Europa para visitar amigos y mantenerse al día con publicaciones y espectáculos.
Publicación de *Narradores de esta América*, una serie de ensayos sobre algunos de los más importantes escritores contemporáneos de la literatura

- tura latinoamericana y *Las raíces de Horacio Quiroga*, reunión de ensayos sobre el escritor uruguayo.
- 1962 Beca de la Rockefeller Foundation para hacer en Nueva York un estudio sobre la influencia norteamericana en las letras del romanticismo hispanoamericano, dentro del marco de sus estudios sobre Andrés Bello y el romanticismo, que había iniciado en 1950 y que se amplió hasta abarcar el proceso de asimilación de dicho movimiento en nuestro continente.
- 1963 Publicación de *Eduardo Acevedo Díaz. Dos versiones de un mismo tema* y edición de *José Enrique Rodó: Páginas*, una antología narrativa de dicho autor con una introducción suya.
- 1964 Nacimiento de su hijo Héctor Alejandro Manuel, el 13 de agosto.
"Sólo en 1964 pude visitar México por primera vez, invitado por el Colegio de México a dictar unos seminarios sobre literatura hispanoamericana, logré al fin entrar en la Capilla Alfonsina, conocer a la legendaria Doña Manuelita (esposa de Alfonso Reyes), y a los descendientes de ambos, revisar su diario literario, en que aprendí tanto, y hasta copiar la correspondencia con Pablo Neruda, en cuya biografía literaria estaba trabajando entonces." (*Vuelta*, N° 44, julio de 1980, pp. 41-43.)
La visita a México lo pone en contacto con los intelectuales mexicanos, conoce personalmente y estrecha lazos intelectuales con muchos de ellos de los cuales podemos destacar a Octavio Paz, Carlos Fuentes, entre otros. Es en la casa de este último donde se encuentra con Gabriel García Márquez.
Vuelve a México para asistir a un simposio, invitado por la revista *Daedalus*.
Publicación de *Ingmar Bergman. Un dramaturgo cinematográfico* en colaboración con Homero Alsina Thevenet.
- 1965 Profesor invitado en la Universidad de Harvard.
- 1966 Jurado del concurso de la revista *Primera Plana* y también del concurso de cuentos del Instituto General Electric.
En París conoce al grupo de escritores cubanos exiliados en Europa, entre ellos a Guillermo Cabrera Infante y a Severo Sarduy. Las relaciones establecidas con los intelectuales latinoamericanos —en especial el grupo *Sur*, los chilenos y los mexicanos— y el respeto ganado entre ellos como crítico harán posible que pueda llevar adelante una empresa como *Mundo Nuevo*.

"Otras publicaciones de los años sesenta acompañaron y hasta trataron de orientar el *boom* hacia un terreno más puramente crítico. Quisiera hablar de una de ellas, *Mundo Nuevo*, aunque me comprenden las generales de la ley por haberla fundado en París, julio de 1966, y haberla dirigido hasta el número 25 (julio de 1968). En su intención, no sé si en su realización, *Mundo Nuevo* se propuso entonces organizar y difundir a escala internacional una visión crítica de la nueva literatura latinoamericana." (*Plural*, N° 4, enero de 1972.)

Asiste al PEN Club en Estados Unidos, donde dirige una mesa sobre el papel del escritor en América Latina en la que participan Pablo Neruda, Nicanor Parra, Mario Vargas Llosa, Juan Liscano, Carlos Fuentes, Haroldo de Campos y Victoria Ocampo. Cuando la atención de todos estaba en Pablo Neruda, la suya va a estar puesta en Guimarães Rosa. Es a partir de su presencia en este PEN Club que empieza a ser conocido en Estados Unidos. En esta ocasión conoce a Haroldo de Campos, con quien en el futuro realizará una serie de proyectos académicos.

Publicación de *El viajero inmóvil. Introducción a Pablo Neruda*, un estudio sobre la vida y la poesía de este autor y *Literatura uruguaya del medio siglo*, un ensayo sobre la literatura uruguaya contemporánea. Además edita *El cuento uruguayo*, una antología con una introducción suya y Juan Carlos Onetti: *Los rostros del amor*, una antología de sus textos eróticos.

- 1967 Publicación de *Genio y figura de Horacio Quiroga*.
Asiste al Congreso del Instituto de Literatura Iberoamericana en Caracas.
- 1968 "Cuando volví de Francia (a Uruguay) con una licencia sin goce de sueldo me enteré que me habían destituido por abandono de cargo. Todo fue una intriga espantosa, yo había ganado mis cargos de profesor por concurso y después de veinte años de trabajo me quedé en la calle. Como sin las clases no podía vivir porque lo que ganaba como crítico me daba para muy poco, me fui a buscar trabajo por ahí. Estuve en Caracas, en Francia, en Inglaterra, hasta que al final conseguí trabajo permanente en la Universidad de Yale." (Entrevista de M.A. Campodónico en *Aquí*, año 3, N° 129, 5 de nov. de 1985.)
Profesor invitado en el Center for Latin American Studies en la Universidad de Cambridge y profesor en el Departamento de Español de la Universidad de Yale con dos cursos, uno sobre Pablo Neruda y otro sobre la nueva novela latinoamericana.

Publicación de *El desterrado. Vida y obra de Horacio Quiroga y Vínculo de sangre*, un estudio sobre las novelas históricas de Eduardo Acevedo Díaz y *El arte de narrar*.

- 1969 Profesor visitante en el Center for Latin American Studies, en la Universidad de Liverpool, Inglaterra.
Inicia su colaboración con la *Revista Iberoamericana*, de la Universidad de Pittsburgh.
Publicación de *El otro Andrés Bello*, un estudio sobre la vida literaria y el trabajo del escritor venezolano.
- 1970 Jefe del Programa de Estudios Latinoamericanos y subjefe del Departamento de Lenguas Romances en la Universidad de Yale, cargos en los que permanecerá hasta 1973.
En sus años de trabajo en Yale prepara simposios y seminarios reuniendo a escritores como Jorge Luis Borges, Guillermo Cabrera Infante, Carlos Real de Azúa, Haroldo de Campos, Irlemar Cortes Chiampi, João Alexandre Barbosa, Octavio Paz y Julio Ortega entre otros. También trabaja en traducciones —tarea que lo acompañó en toda su carrera intelectual, ya que desde la revista *Número* y el semanario *Marcha*, publicaba traducciones del inglés— de obras latinoamericanas hechas por un grupo de norteamericanos como T. Colchie y S. Jill Levine.
Publicación de *Borges par lui-même*, una introducción a la vida y obra de Jorge Luis Borges en Editions du Seuil y *Tres testigos españoles de la guerra civil*, un estudio de las novelas de guerra de Ramón J. Sender, Arturo Barea y Max Aub. Además edita Juan Carlos Onetti. *Novelas y cuentos completos*, con una introducción suya, en Aguilar.
"La verdad es que los años de la década del 70, han sido años siniestros. A veces me preguntan: qué pasó con el *boom* de la novela latinoamericana, como si yo fuera dueño del *boom* (...) Voy a hacer un pequeño paréntesis autobiográfico. Tengo muchos defectos literarios, pero tengo oídos, jamás hubiera inventado una palabra como el *boom*, tan horrible fonéticamente, ya se pronuncie a la inglesa (buum) o a la criolla (bún)." (*Vuelta*, N° 63, febrero de 1982, pp. 45-47.)
- 1971 Divorcio de Magdalena Girona.
Asiste al Congreso de Literatura Iberoamericana en Lima.
"La parte más linda del viaje fue en Buenos Aires (...) El motivo central del viaje era recoger materiales para mi biografía literaria de Borges que va a publicar aquí E.P. Dutton, la misma casa que edita a J.L.B." (Correspondencia de E.R.M. a C. Fernández Moreno - New Haven, 5-9-71.)

- 1972 "Yo pude venir al Uruguay sin problemas hasta el 71 y lo hice habitualmente para visitar a mi familia. Pero en el 72 mi hija cayó presa por tupamara y a mí me acusaron de subvencionar a los tupamaros porque le mandaba 80 dólares a ella para que no se muriera de hambre." (Entrevista de M.A. Campodónico en *Aquí*, año 3, N° 129, 5 de noviembre de 1985.)
Editor consultor de *Review*, publicación del Center of Interamerican Relations, Inc., New York.
Publicación de *El boom de la novela latinoamericana*.
- 1973 Jefe del Departamento de español y portugués de la Universidad de Yale. Tras la muerte del poeta chileno Pablo Neruda organiza un homenaje en la Universidad de Yale a su memoria. Este mismo año organiza, también en la Universidad de Yale, el primero de tres simposios sobre letras cubanas, dedicado a José Lezama Lima.
- 1974 Organización y participación en el Tercer Simposio sobre Letras Cubanas, que trata sobre la crítica y en el cual E.R.M. expone un examen detallado del análisis de Leopoldo Ávila relativo a *Tres tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante.
- 1975 Asiste al Congreso de Literatura Latinoamericana en Madrid, donde presenta su comunicación sobre Borges como lector barroco.
Dirige un número doble de la *Revista Iberoamericana* dedicado a las letras cubanas, en el que reúne las comunicaciones de los simposios que él organizó en la Universidad de Yale sobre el tema.
A partir de este año viaja todos los años a Brasil donde dicta conferencias en varias universidades.
- 1976 Publicación de *Borges: Hacia una poética de la lectura*.
- 1977 Publicación de un número de la revista *Fiction* de Nueva York en protesta por el cierre del semanario uruguayo *Marcha*.
Edición de *The Borzoi Anthology of Latin American Literature* en colaboración con T. Colchie para la editorial Alfred P. Knopf.
Conoce a Luis Goytisolo en una breve visita a Barcelona.
- 1978 Entre enero y abril organiza, junto a Haroldo de Campos, un seminario de traducciones en la Universidad de Yale.
Publicación de *Jorge Luis Borges: A Literary Biography*.
Asiste al Congreso de escritores hispánicos en Quito.
- 1979 Profesor invitado en la Universidad de California.

- Edición, con la colaboración de S. Jill Levine, de *Maestros hispánicos del siglo veinte*, con introducción y notas de E.R.M.
- 1980 Publicación de *Mário de Andrade/Borges. Um diálogo de textos*, estudio sobre la relación literaria de estos dos escritores con documentos inéditos.
- 1981 Profesor invitado en la Universidad Federal, Río de Janeiro.
- 1982 Profesor invitado en la Universidad de Pittsburgh.
Asiste al Festival de Berlín, Horizonte 82, sobre la literatura y el arte de América Latina, participando en la mesa relativa a la literatura brasileña. "Otra pregunta es menos inocente: ¿por qué hablamos de la literatura brasileña en el contexto de la hispanoamericana o, aun, universal? ¿No es posible verla en su contexto nacional? A la dama que pregunta (obviamente nacional) contesto que se nos había pedido que la situásemos en ese contexto, lo cual no disminuye sino exagera por contraste lo que tiene de original la literatura del Brasil. La novela del siglo XIX, por ejemplo, es superior en el Brasil (que cuenta con Machado de Assís) que en cualquier otro país de América Latina. En cuanto a los novelistas de este siglo, ¿quién se puede comparar entre los hispanoamericanos con João Guimarães Rosa?" (*Vuelta*, N° 69, agosto de 1982, p. 49.)
- 1983 Premio Comiso de biografía en Treviso, Italia, por su versión en italiano de *Jorge Luis Borges: A Literary Biography*.
- 1984 Edición de *Noticias públicas y secretas de América*, una antología con textos y documentos literarios coloniales.
Coordinación del ciclo de conferencias "Ariel versus Calibán: antropofagia y canibalismo en las letras latinoamericanas" llevado a cabo en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander, España.
Asiste al homenaje por los setenta años de Octavio Paz, realizado en México.
- 1985 Casamiento con Selma Calasans.
"Sé que te has interesado por mi salud. Te lo agradezco muchísimo. Me he recuperado milagrosamente de una operación difícil y ahora me estoy preparando como un atleta para la próxima. Estoy lleno de energía y con la ferocidad tranquila de los legendarios gauchos.
Por correo aparte, te mandé para *Vuelta* una fantasía sobre Pessoa/Borges, que te debe gustar mucho." (Correspondencia de E.R.M. a Octavio Paz - New Haven, 2-5-1985.)
Asiste al XXIII Congreso de Literatura Iberoamericana en Madrid.

Viaja a Montevideo, Uruguay, para dictar un seminario sobre teoría y crítica literaria.

Muere el 14 de noviembre en el Hospital de Yale, New Haven.

BIBLIOGRAFÍA

I. OBRA DE EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL

A. LIBROS

- Diario de viaje a París de Horacio Quiroga*. Introducción y notas de Emir Rodríguez Monegal. Montevideo: Número, 1950.
- José Enrique Rodó en el novecientos*. Montevideo: Número, 1950.
- La literatura uruguaya del novecientos*. Montevideo: Número, 1950.
- Objetividad de Horacio Quiroga (con textos inéditos)*. Montevideo: Número, 1950.
- José Lins do Rego y algunos problemas de la novela brasileña*. Montevideo: Instituto Cultural Uruguayo-Brasileño, 1952.
- El juicio de los parricidas. La nueva generación argentina y sus maestros*. Buenos Aires: Deucalión, 1956.
- Evasión y arraigo de Borges y Neruda; diálogo entre Carlos Real de Azúa, Ángel Rama y Emir Rodríguez Monegal*. Montevideo, 1960.
- Narradores de esta América. Ensayo*. Montevideo: Alfa, 1961.
- Las raíces de Horacio Quiroga. Ensayos*. Montevideo: Asir, 1961.
- Eduardo Acevedo Díaz. Dos versiones de un mismo tema*. Montevideo: Río de la Plata, 1963.
- José Enrique Rodó. Páginas de José Enrique Rodó*. Selección y presentación de Emir Rodríguez Monegal. Buenos Aires: Eudeba, 1963.
- Eduardo Acevedo Díaz. Grito de Gloria*. Introducción de Emir Rodríguez Monegal. Montevideo: Biblioteca Artigas, 1964.
- Eduardo Acevedo Díaz. Nativa*. Introducción de Emir Rodríguez Monegal. Montevideo: Biblioteca Artigas, 1964.
- Ingmar Bergman. Un dramaturgo cinematográfico*. Montevideo: Renacimiento, 1964.

Eduardo Acevedo Díaz. *Lanza y sable*. Introducción de Emir Rodríguez Monegal. Montevideo: Biblioteca Artigas, 1965.

Horacio Quiroga. *Historia de un amor turbio*. Introducción de Emir Rodríguez Monegal. Montevideo: Biblioteca Artigas, 1965.

Juan Carlos Onetti. *Los rostros del amor*. Introducción de Emir Rodríguez Monegal. Montevideo: Cuaderno Oriental, 1966.

El cuento uruguayo. Introducción de Emir Rodríguez Monegal. Buenos Aires: Eudeba, 1966.

Literatura uruguaya del medio siglo. Montevideo: Alfa, 1966.

El viajero inmóvil. Introducción a Pablo Neruda. Buenos Aires: Losada, 1966. [Nueva versión ampliada. Caracas: Monte Ávila, 1977].

Montevideo y Punta del Este, Uruguay. Introducción y notas de Emir Rodríguez Monegal. Montevideo: Colombo, 1967.

Genio y figura de Horacio Quiroga. Buenos Aires: Eudeba, 1967.

José Enrique Rodó. *Obras completas*. Introducción, prólogos y notas de Emir Rodríguez Monegal. Madrid: Aguilar, 1967. [2ª edición ampliada. 1967.]

El arte de narrar. Diálogos. Caracas: Monte Ávila, 1968.

El desterrado. Vida y obra de Horacio Quiroga. Buenos Aires: Losada, 1968.

Vínculo de sangre. Acevedo Díaz, novelista. Crítica. Montevideo: Alfa, 1968.

El otro Andrés Bello. Caracas: Monte Ávila, 1969.

João Guimarães Rosa. *Primeras Historias*. Introducción de Emir Rodríguez Monegal. Barcelona: Seix Barral, 1969.

Narradores de esta América. Vol. 1. Montevideo: Alfa, 1969.

Sexo y poesía en el 900 uruguayo. Los extraños destinos de Roberto y Delmira. Ensayo. Montevideo: Alfa, 1969.

Jorge Luis Borges. *Evaristo Carriego*. Préface d'Emir Rodríguez Monegal. Paris: Éditions du Seuil, 1969.

Borgès par lui-même. Paris: Éditions du Seuil, 1970. [Borgès. Paris: Éditions du Seuil, 1981.]

Juan Carlos Onetti. *Novelas y cuentos completos*. Edición e introducción de Emir Rodríguez Monegal. México: Aguilar, 1970.

Tres testigos españoles de la guerra civil. Max Aub, Ramón Sender, Arturo Barea. Caracas: Monte Ávila, 1971.

El boom de la novela latinoamericana. Caracas: Tiempo Nuevo, 1972.

Rita Gilbert. *Seven Voices. Seven Latin American Writers Talk to Rita Gilbert*. Introduction by Emir Rodríguez Monegal. New York: Knopf, 1972.

Neruda. Le voyageur immobile. Traduit par Bernard Lelong. Paris: Gallimard, 1973.

El 900 y el modernismo en la literatura uruguaya. Co-autores: Carlos Real de Azúa y Jorge Medina Vidal. Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria, 1973.

Narradores de esta América. Vol. 2. Buenos Aires: Alfa Argentina, 1974.

Borges, hacia una lectura poética. Barcelona: Guadarrama, 1976.

Gloria B. Durán. *La magia y las brujas en la obra de Carlos Fuentes*. Introducción de Emir Rodríguez Monegal. México: UNAM, 1976.

The Borzoi Anthology of Latin American Literature. (Two Vols.). Edited with an introduction and notes by Emir Rodríguez Monegal, with the assistance of Thomas Colchie. New York: Knopf, 1977. [2nd Edition 1983-1984.]

Jorge Luis Borges. A Literary Biography. New York: Dutton, 1978.

Mário de Andrade/Borges. Um diálogo dos anos 20. São Paulo: Perspectiva, 1978.

Borges por él mismo. Caracas: Monte Ávila, 1979. [2ª edición. Barcelona: Laia, 1984]

Maestros hispánicos del siglo veinte. Compilación de Emir Rodríguez Monegal y Suzanne Jill Levine. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1979.

Borges: Uma poética da leitura. São Paulo: Perspectiva, 1980.

Pablo Neruda. Edición de Emir Rodríguez Monegal y Enrico Mario Santí. Madrid: Taurus, 1980.

Gloria B. Durán. *The Archetypes of Carlos Fuentes: from Witch to Androgyne*. Introduction by Emir Rodríguez Monegal. Hamden: Archon Books, 1980.

Horacio Quiroga. *Cuentos*. Selección y prólogo de Emir Rodríguez Monegal. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1981.

Jorge Luis Borges. Una biografía literaria. Milano: Feltrinelli, 1982.

Borges, A Reader: A Selection from the Writings of Jorge Luis Borges. Edition and notes by Emir Rodríguez Monegal and Alastair Reid. New York: Dutton, 1982.

Die Neue Welt. Edición y notas de Emir Rodríguez Monegal. Frankfurt: Suhrkamp, 1982.

Jorge Luis Borges. Biographie littéraire. Traduit de l'anglais par Alain Delahaye. Paris: Gallimard, 1983.

Noticias secretas y públicas de América. Edición de Emir Rodríguez Monegal. Barcelona: Tusquets, 1984.

Jorge Luis Borges: Ficcionario. Una antología de sus textos. Edición, introducción, prólogo y notas por Emir Rodríguez Monegal. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

Jorge Luis Borges: *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en "El Hogar" (1936-1939)*. Edición y notas de Enrique Sacerio-Garí y Emir Rodríguez Monegal. Barcelona: Tusquets, 1986.

Jorge Luis Borges. *Una biografía literaria*. Traducción de Homero Alsina Thevenet. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.

Las formas de la memoria. I. Los magos. México: Vuelta, 1989.

Uruguay y sus letras: del novecientos a la generación del 45/ Emir Rodríguez Monegal. Recopilación, ordenación y notas de Pablo Rocca y Homero Alsina Thevenet. Montevideo: Ediciones de la Plaza, 1993.

Lautréamont austral. En co-autoría con Leyla Perrone-Moisés. Montevideo: Brecha, 1995.

Lautréamont austral. L'identité culturelle. Double culture et bilinguisme chez Isidore Ducasse. Avec Leyla Perrone-Moisés. Paris: L'Harmattan, 2001.

B. PUBLICACIONES PERIÓDICAS

Marcha (Montevideo, Uruguay)

"Introducción a Henry James", N° 270, 9 de febrero de 1945.

"Mark Twain (films)", N° 273, 9 de marzo de 1945.

"Lecturas escogidas", N° 281, 11 de mayo de 1945.

"Nota sobre André Gide", N° 281, 11 de mayo 1945.

"Doble lectura de Herman Melville", N° 284, 1 de junio de 1945.

"Nota sobre Felisberto Hernández", N° 286, 15 de junio de 1945.

"Retrato de una época", N° 290, 13 de julio de 1945.

"El doblaje es indeseable: una gran dama", N° 291, 20 de julio de 1945.

"Un retrato de Gide", N° 295, 17 de agosto de 1945.

"Cámara uruguaya del libro", N° 296, 24 de agosto de 1945.

"Ensayos de Aldous Huxley", N° 298, 7 de septiembre de 1945.

"Una novela brasileña", N° 302, 5 de octubre de 1945.

"Gabriela Mistral: un premio para Hispanoamérica", N° 310, 30 de noviembre de 1945.

"Doble lectura de Amorim", N° 318, 8 de febrero de 1946.

"Madurez de Hawthorne", N° 319, 15 de febrero 1946.

"La muerte en Tolstoi", N° 322, 31 de mayo de 1946.

"Charla informal con Erskine Caldwell", N° 336, 28 de junio de 1946.

"La novela en el siglo XX", N° 336, 28 de junio de 1946.

"Hacia un nuevo Rodó", N° 343, 16 de agosto de 1946.

"La epopeya de Stalingrado", N° 343, 16 de agosto de 1946.

"Una novela sudamericana", N° 345, 30 de agosto de 1946.

"Un perro y dos poetas", N° 350, 4 de octubre de 1946.

"Un librero valenciano", N° 358, 29 de noviembre de 1946.

"Un novelista católico", N° 358, 29 de noviembre de 1946.

"Objetividad de John Steinbeck", N° 360, 13 de diciembre de 1946.

"Panorama bibliográfico de 1946", N° 365, 10 de enero de 1947.

"Introducción al mundo clásico", N° 370, 7 de marzo de 1947.

"La historia y la novela", N° 376, 25 de abril de 1947.

"Vida de Oscar Wilde", N° 377, 2 de mayo de 1947.

"Presencia de Mark Twain", N° 379, 16 de mayo de 1947.

"Ensayistas americanas", N° 380, 23 de mayo de 1947.

"El mundo novelesco de Graham Greene", N° 381, 30 de mayo de 1947.

"Bocetos californianos", N° 384, 13 de junio de 1947.

"Poesía de Nicolás Guillén", N° 386, 4 de julio de 1947.

"Tal vez se llame Jonás", N° 387, 11 de julio de 1947.

"Una novela de Mary Mccarthy", N° 388, 18 de junio de 1947.

"Ganarás de luz", N° 389, 25 de junio de 1947.

"Una o dos versiones de Duhamel", N° 391, 8 de agosto de 1947.

"Vida de Pushkin", N° 391, 8 de agosto de 1947.

"Pasó Maurois", N° 394, 29 de agosto de 1947.

"El romanticismo social", N° 394, 29 de agosto de 1947.

"Los problemas sociales de la enseñanza secundaria", N° 395, 5 de septiembre de 1947.

"Flaubert al natural", N° 395, 5 de septiembre de 1947.

"Dos versiones de Shakespeare", N° 397, 19 de septiembre de 1947.

"Breve informe sobre Cervantes", N° 400, 10 de octubre de 1947.

"La vida literaria", N° 400, 10 de octubre de 1947.

"Una síntesis luminosa", N° 402, 4 de octubre de 1947.

"André Gide, Premio Nobel 1947", N° 406, 21 de noviembre de 1947.

"Revista de Revistas", N° 406, 21 de noviembre de 1947.

"José Bergamín recuperado", N° 407, 28 de noviembre de 1947.

"Concurso visto por dentro", N° 407, 28 de noviembre de 1947.

"Exposición sobre José E. Rodó", N° 410, 19 de diciembre de 1947.
 "Panorama bibliográfico de 1947", N° 411, 26 de diciembre de 1947.
 "Jean P. Sartre, *La náusea*", N° 413, 16 de enero de 1948.
 "Alfonso Reyes, crítico y erudito", N° 439, 30 de julio de 1948.
 "Las poesías completas de Olmedo", N° 442, 20 de agosto de 1948.
 "Nuevos estudios sobre Shakespeare", N° 444, 3 de septiembre de 1948.
 "La nueva imagen de Hamlet", N° 445, 10 de septiembre de 1948.
 "Sobre la filosofía de Jean P. Sartre", N° 446, 17 de septiembre de 1948.
 "Sobre las fuentes de Rodó", N° 448, 1 de octubre de 1948.
 "La crítica literaria de Rodó", N° 450, 15 de octubre de 1948.
 "Rodó y algunos contemporáneos", N° 452, 29 de octubre de 1948.
 "La poesía de T.S. Eliot" (Primera parte) N° 454, 12 de octubre de 1948.
 "La poesía de T.S. Eliot" (Segunda parte), N° 455, 19 de octubre de 1948.
 "El teatro poético de Denis Molina", N° 456, 26 de octubre de 1948.
 "Conocimiento de Andrés Bello", N° 458, 10 de diciembre de 1948.
 "Una versión de Montalvo", N° 459, 17 de diciembre de 1948.
 "Sobre la estética de Worringer", N° 460, 24 de diciembre de 1948.
 "Panorama bibliográfico del año 1948", N° 461, 31 de diciembre de 1948.
 "El desarrollo de una personalidad", N° 462, 14 de enero de 1949.
 "Del archivo de José Enrique Rodó al de Horacio Quiroga", N° 463, 21 de enero de 1949.
 "George Orwell", N° 465, 4 de febrero de 1949.
 "Una novela infernal", N° 466, 11 de febrero de 1949.
 "Discusión en torno a uno de los Borges posibles", N° 468, 25 de febrero de 1949.
 "Leopold von Ranke, historiador del s. XIX", N° 470, 18 de marzo de 1949.
 "Eliot ofrece una definición de la cultura", N° 472, 1 de abril de 1949.
 "Un lúcido, atento lector", N° 473, 8 de diciembre de 1949.
 "Del Sr. E. Rodríguez Monegal", N° 506, 2 de diciembre de 1949.
 "Recuento de discrepancias", N° 507, 9 de septiembre de 1949.
 "Memorias apócrifas de Moore", N° 534, 7 de julio de 1950.
 "El misterio de Keats", N° 546, 20 de septiembre de 1950.

"El último experimento de Eliot", N° 551, 3 de noviembre de 1951.
 "*Orphée* de Jean Cocteau y otros films franceses", N° 561, 19 de enero de 1951.
 "Diario de un lector", N° 562, 26 de enero de 1951.
 "Vigencia de Shakespeare" N° 569, 30 de marzo de 1951.
 "Algo acerca de Eva y el cine norteamericano", N° 571, 13 de abril de 1951.
 "El controvertido Dr. Leváis", N° 582, 29 de junio de 1951.
 "Presentación de Mme. Magny", N° 582, 29 de junio de 1951.
 "A propósito de un libro sobre Rodó", N° 583, 6 de julio de 1951.
 "De John Wycliffe a Sherlock Holmes", N° 589, 17 de agosto de 1951.
 "De William Shakespeare a G.B. Shaw", N° 591, 1 de septiembre de 1951.
 "El teatro contemporáneo", N° 592, 8 de septiembre de 1951.
 "El teatro contemporáneo", N° 593, 15 de septiembre de 1951.
 "Crisis del cine inglés", N° 594, 21 de septiembre de 1951.
 "Sobre las generaciones literarias", N° 596, 5 de octubre de 1951.
 "Tradición e independencia en las letras hispanoamericanas", N° 605, 20 de diciembre de 1951.
 "Para la biografía de Horacio Quiroga", N° 611, 15 de febrero de 1952.
 "Con Arturo e Ilsa Barea en Inglaterra", N° 615, 21 de marzo de 1952.
 "Tres narradores noveles", N° 615, 21 de marzo de 1952.
 "Borges, el memorioso", N° 618, 18 de abril de 1952.
 "Las memorias de Gonzáles Vera", N° 619, 25 de abril de 1952.
 "Anglicismos de Arturo Barea", N° 619, 25 de abril de 1952.
 "Política y cultura", N° 621, 9 de mayo de 1952.
 "La encrucijada de Graham Greene", N° 622, 16 de mayo de 1952.
 "Suplementos bibliográficos", N° 622, 16 de mayo de 1952.
 "El teatro de Jacobo Langsner", N° 626, 13 de junio de 1952.
 "La narrativa hispanoamericana", N° 628, 27 de junio de 1952.
 "Nacionalismo y literatura", N° 629, 4 de julio de 1952.
 "Graham Greene y la apologética", N° 631, 19 de julio de 1952.
 "Metamorfosis de William Faulkner", N° 632, 25 de julio de 1952.
 "Dos novelas proletarias", N° 633, 1 de agosto de 1952.
 "Con Pablo Neruda en Montevideo", N° 635, 15 de agosto de 1952.

"La decadencia de la novela", N° 636, 22 de agosto de 1952.
 "Comunismo y crítica literaria", N° 638, 5 de septiembre de 1952.
 "Una historia de la filosofía moderna", N° 639, 12 de septiembre de 1952.
 "Dos visiones extranjeras del Uruguay", N° 640, 26 de septiembre de 1952.
 "Marcel Proust", N° 642, 10 de octubre de 1952.
 "Aventura de la Kon-Tiki", N° 642, 10 de octubre de 1952.
 "El arte de heredar", N° 643, 17 de octubre de 1952.
 "Les Dames du Bois de Boulogne", N° 643, 17 de octubre de 1952.
 "Los cuentos de Onetti", N° 646, 7 de noviembre de 1952.
 "Dos poetas ingleses, Walter de la Mare y Edith Sitwell", N° 648, 21 de noviembre de 1952.
 "*Martín Fierro*, poema de protesta social", N° 648, 21 de noviembre de 1952.
 "Croce y Maurras", N° 649, 28 de noviembre de 1952.
 "Una literatura de minoristas", N° 650, 1 de diciembre de 1952.
 "Los cuentos de Da Rosa", N° 652, 5 de diciembre de 1952.
 "La nueva literatura nacional", N° 653, 26 de diciembre de 1952.
 "La Aude opina sobre gremialismo", N° 654, 9 de enero de 1953.
 "La Aude reincide", N° 656, 23 de enero de 1953.
 "Cocteau naturalista", N° 657, 30 de enero de 1953.
 "William Faulkner: réquiem para una mujer", N° 658, 6 de febrero de 1953.
 "El escritor y el problema editorial en nuestro país", N° 659, 13 de febrero de 1953.
 "La civilización del Uruguay", N° 660, 27 de febrero de 1953.
 "Un simposio sobre la novela iberoamericana", N° 662, 13 de marzo de 1953.
 "Un nuevo estudio sobre Herrera y Reissig", N° 664, 26 de marzo de 1953.
 "Dos cartas sobre Herrera y Reissig", N° 665, 10 de abril de 1953.
 "Peripecias y aventuras de Ortega", N° 667, 24 de abril de 1953.
 "Intolerancia", N° 668, 2 de mayo de 1953.
 "Memorias de un diplomático", N° 668, 2 de mayo de 1953.
 "El pleito Neruda - *Sur*", N° 669, 8 de mayo de 1953.
 "Ernest Hemingway y el premio Pulitzer", N° 670, 29 de mayo de 1953.

"Un crítico sano y desprevenido", N° 672, 29 de mayo de 1953.
 "Reunión de familia", N° 672, 12 de junio de 1953.
 "Situación actual de nuestra narrativa", N° 676, 26 de junio de 1953.
 "La juventud expone sus problemas", N° 676, 26 de junio de 1953.
 "Crónica de libros", N° 678, 10 de julio de 1953.
 "Francisco García Calderón", N° 678, 10 de julio de 1953.
 "Onirismo, sexo, y asco", N° 679, 17 de julio de 1953.
 "Pablo Neruda", N° 680, 24 de julio de 1953.
 "La censura comienza su marcha", N° 681, 31 de julio de 1953.
 "La Norteamérica, hermosa", N° 681, 31 de julio de 1953.
 "Letras mexicanas", N° 682, 7 de agosto de 1953.
 "Valle Inclán", N° 682, 7 de agosto de 1953.
 "Alfonso Reyes", N° 683, 14 de agosto de 1953.
 "Un caso de mala fe", N° 683, 14 de agosto de 1953.
 "Maugham ensayista", N° 684, 21 de agosto de 1953.
 "Paul Claudel", N° 685, 28 de agosto de 1953.
 "Una mujer natural", N° 685, 28 de agosto de 1953.
 "Hacia una literatura americana", N° 686, 4 de septiembre de 1953.
 "La ruptura Étiemble-Sartre", N° 687, 12 de septiembre de 1953.
 "Jorge Luis Borges", N° 687, 12 de septiembre de 1953.
 "Morton Dauwn Zabel", N° 688, 18 de septiembre de 1953.
 "José Ortega y Gasset", N° 688, 18 de septiembre de 1953.
 "Ruben Darío", N° 689, 25 de septiembre de 1953.
 "La Biblioteca Artigas y el estado editor", N° 689, 9 de octubre de 1953.
 "La marginalia de Reyes", N° 691, 9 de octubre de 1953.
 "Toño Salazar", N° 691, 9 de octubre de 1953.
 "Nuevos estudios sobre Modernismo", N° 692, 16 de octubre de 1953.
 "Una obra impar", N° 693, 23 de octubre de 1953.
 "T.S. Eliot", N° 693, 23 de octubre de 1953.
 "La autobiografía de Koestler", N° 694, 30 de octubre de 1953.
 "Una novela macabra", N° 694, 30 de octubre de 1953.
 "Canto contra canto", N° 695, 6 de noviembre de 1953.
 "Miguel de Unamuno", N° 695, 6 de noviembre de 1953.
 "El primer Moravia", N° 696, 13 de noviembre de 1953.

"Juan Ramón Jiménez", N° 697, 20 de noviembre de 1953.
 "La vida íntima del ejército norteamericano", N° 698, 27 de noviembre de 1953.
 "Los cuentos de Clotilde Luisi", N° 699, 4 de diciembre de 1953.
 "Un maestro del corazón", N° 699, 4 de diciembre de 1953.
 "Una historia de amor", N° 700, 11 de diciembre de 1953.
 "Deneis escribe sobre Dionisio", N° 700, 11 de diciembre de 1953.
 "Nuevos estudios sobre Andrés Bello", N° 701, 18 de diciembre de 1953.
 "Una vieja novedad", N° 701, 18 de diciembre de 1953.
 "Un Bécquer completo", N° 701, 18 de diciembre de 1953.
 "A propósito de Azor", N° 701, 18 de diciembre de 1953.
 "Un Waugh menor", N° 702, 26 de diciembre de 1953.
 "Acevedo Díaz novelista. La composición de *Ismael*", N° 703, 31 de diciembre de 1953.
 "Shaw Fabiano", N° 704, 15 de enero de 1954.
 "Gonzáles Vera prosista", N° 706, 29 de enero de 1954.
 "La literatura hispanoamericana sin lágrimas", N° 708, 12 de febrero de 1954.
 "Paul Valéry por Toño Salazar", N° 709, 19 de febrero de 1954.
 "Imagen de Manuel Rojas", N° 710, 26 de febrero de 1954.
 "Una viajera del romanticismo y de siempre", N° 712, 19 de marzo de 1954.
 "Una novela metafísica", N° 714, 2 de abril de 1954.
 "Una publicación bifronte", N° 715, 9 de abril de 1954.
 "La vida literaria en Chile: quiénes son los jóvenes y dónde se les encuentra", N° 716, 23 de abril 1954.
 "Nueva publicación de jóvenes", N° 717, 30 de abril de 1954.
 "Los versos del capitán", N° 719, 14 de mayo de 1954.
 "María Eugenia Vaz Ferreira", N° 720, 21 de mayo de 1954.
 "Una novela de la tierra", N° 721, 28 de mayo de 1954.
 "Pío Baroja", N° 722, 4 de junio de 1954.
 "Francisco Bauzá, crítico de la literatura uruguaya", N° 723, 11 de junio de 1954.
 "Ernest Hemingway", N° 725, 25 de junio de 1954.
 "Un narrador paraguayo", N° 727, 9 de julio de 1954.

"De Virginia a Victoria", N° 727, 9 de julio de 1954.
 "Poesía y política o poesía política", N° 728, 16 de julio de 1954.
 "Problemas de nuestra juventud", N° 729, 23 de julio de 1954.
 "Enrique Espinoza en su babel en las huellas de Horacio Quiroga", N° 731, 6 de agosto de 1954.
 "La sabiduría de Colette", N° 732, 13 de agosto de 1954.
 "Fantasmas modernos", N° 733, 20 de agosto de 1954.
 "La niñez perdida", N° 733, 20 de agosto de 1954.
 "Cultura, ciencia y humanidades en la universidad", N° 736, 10 de septiembre de 1954.
 "Goticismo y homosexualidad", N° 736, 10 de septiembre de 1954.
 "Una novela y una leyenda americanas", N° 737, 17 de septiembre de 1954.
 "Sobre la nueva poesía uruguaya: una carta y un comentario", N° 739, 1 de octubre de 1954.
 "Onirismo y magia", N° 741, 15 de octubre de 1954.
 "El campeón: realidad y leyenda de Hemingway", N° 743, 3 de diciembre de 1954.
 "Una o dos historias de amor", N° 744, 10 de diciembre de 1954.
 "El autor de Rashomon", N° 745, 17 de diciembre de 1954.
 "La vida y el arte narrativo de Katherine Mansfield", N° 746, 24 de diciembre de 1954.
 "Adónde va la literatura nacional", N° 747, 31 de diciembre de 1954.
 "¿Comienzo del deshielo u otra etapa de la congelación?", N° 756, 18 de marzo de 1955.
 "Un destino fantástico rioplatense", N° 757, 25 de diciembre de 1955.
 "Cuatro narradores mexicanos", N° 757, 25 de marzo de 1955.
 "Un Amiel mineiro", N° 758, 1 de abril de 1955.
 "Oportunidad y riesgos de una nueva interpretación de Horacio Quiroga", N° 759, 15 de abril de 1955.
 "Vanidad, creación y muerte en el *Diario* de Virginia Wolf", N° 760, 22 de abril de 1955.
 "Propaganda, nacionalidad y cultura. Un planteo del consejero Zavala Muñiz", N° 760, 22 de abril de 1955.
 "Viaje a los orígenes y retorno", N° 761, 29 de abril de 1955.
 "Victor Dotti, narrador", 29 de abril de 1955.

"El caso ejemplar de Rodó", N° 762, 6 de mayo de 1955.
 "Los nuevos programas de literatura y un censor", N° 765, 27 de mayo de 1955.
 "Zorrilla y la histeria nacionalista", N° 765, 27 de mayo de 1955.
 "Daniel Muñoz, escritor: la visión y el estilo de un periodista", N° 766, 3 de junio de 1955.
 "Graham Greene se divierte", N° 767, 10 de junio de 1955.
 "Los nuevos programas de literatura", N° 768, 17 de junio de 1955.
 "*El Quijote* y la literatura del siglo XVI", N° 770, 1 de julio de 1955.
 "Reingreso de la literatura en *El Quijote*", N° 771, 8 de julio de 1955.
 "Invenciones del *Quijote*", N° 772, 15 de julio de 1955.
 "Ubicación histórica de Manuel Bernárdez", N° 775, 5 de agosto de 1955.
 "Sobre la declaración de Aude", N° 776, 12 de agosto de 1955.
 "Francisco Espínola o el filósofo en el circo", N° 777, 19 de agosto de 1955.
 "Los avatares de un jurado", N° 778, 26 de agosto de 1955.
 "Correspondencia sobre Milón o el ser del circo por Francisco Espínola", N° 779, 2 de septiembre de 1955.
 "Estatura de Thomas Mann", N° 779, 2 de septiembre de 1955.
 "Un lenguaje funcional y estilizado", N° 781, 16 de septiembre de 1955.
 "Otra vuelta de tuerca", N° 781, 16 de septiembre de 1955.
 "En los orígenes de América", N° 783, 30 de septiembre de 1955.
 "Una guía para la literatura inglesa", N° 783, 30 de septiembre de 1955.
 "Una colección de manuales literarios", N° 784, 7 de octubre de 1955.
 "Joyce Cary, el novelista como Proteo (o camaleón)", N° 785, 14 de octubre de 1955.
 "La semilla de 'Semilla de maldad'", N° 786, 21 de octubre de 1955.
 "Método y significado de una literatura hispanoamericana", N° 787, 28 de octubre de 1955.
 "Un viajero inglés todavía inédito", N° 791, 25 de noviembre de 1955.
 "Un viajero de la otra mitad del mundo", N° 795, 23 de diciembre de 1955.
 "Diálogo de sordos", N° 795, 23 de diciembre de 1955.
 "El juicio de los parricidas. la nueva generación argentina y sus maestros", N° 796, 30 de diciembre de 1955.
 "El juicio de los parricidas", N° 797, 12 de enero de 1956.

"La exposición Zorrilla de San Martín", N° 798, 20 de enero de 1956.
 "El juicio de los parricidas", N° 799, 27 de enero de 1956.
 "El juicio de los parricidas", N° 801, 10 de febrero de 1956.
 "¿Un archivo público reservado?", N° 802, 24 de febrero de 1956.
 "Un instituto nacional (y privado)", N° 807, 6 de abril de 1956.
 "El tema y sus alrededores", N° 808, 13 de abril de 1956.
 "El aspecto legal y la cuestión personal", N° 810, 27 de abril de 1956.
 "La última palabra", N° 811, 4 de mayo de 1956.
 "Una importante novela común", N° 812, 11 de mayo de 1956.
 "Repaso de hoy", N° 812, 11 de mayo de 1956.
 "La forja de un rebelde", N° 813, 18 de mayo de 1956.
 "Las raíces de un desarraigado", N° 814, 25 de mayo de 1956.
 "El último avatar borgiano", N° 816, 8 de junio de 1956.
 "Un narrador venezolano", N° 818, 22 de junio de 1956.
 "Sanín Cano en su torre de papel", N° 819, 29 de junio de 1956.
 "La nueva poesía uruguaya", N° 821, 13 de julio de 1956.
 "Líber Falco, poeta del naufragio", N° 821, 13 de julio de 1956.
 "Juan Cunha entre luz y sombra", N° 822, 20 de julio de 1956.
 "Intimidad de Shaw", N° 823, 27 de julio de 1956.
 "El mundo poético de Idea Vilariño", N° 824, 3 de agosto de 1956.
 "Mariano Azuela inédito", N° 825, 10 de agosto de 1956.
 "Perspectiva de una década", N° 827, 24 de agosto de 1956.
 "El escritor uruguayo: escuálido lujo social", N° 827, 24 de agosto de 1956.
 "Locuras y amistades de Oscar Wilde", N° 829, 7 de septiembre de 1956.
 "Presentación de 'Crimen en la catedral'", N° 831, 22 de septiembre de 1956.
 "William Faulkner, cuentista", N° 831, 22 de septiembre de 1956.
 "Significados de Shakespeare", N° 832, 28 de septiembre de 1956.
 "Revisión de Shaw", N° 833, 5 de octubre de 1956.
 "Una carta desconocida de José Enrique Rodó", N° 833, 5 de octubre de 1956.
 "Naturaleza, erotismo y arte en el último Mann", N° 834, 13 de octubre de 1956.
 "Madurez de Pablo Neruda", N° 836, 26 de octubre de 1959.

"La madurez de Pablo Neruda", N° 837, 1 de noviembre de 1956.
 "Imagen sucesiva de Juan Ramón Jiménez", N° 837, 1 de noviembre de 1956.
 "Conversación sobre Baroja", N° 838, 9 de noviembre de 1956.
 "Menéndez Pelayo y el romanticismo americano", N° 840, 23 de noviembre de 1956.
 "Una historia del año universal", N° 843, 14 de diciembre de 1956.
 "Ocho cuentos", N° 844, 21 de diciembre de 1956.
 "Un juicio sobre Gabriela Mistral", N° 846, 11 de enero de 1957.
 "Valor poético y valor humano en Gabriela Mistral", N° 847, 16 de enero de 1957.
 "El ejercicio de un estilo narrativo", N° 851, 15 de febrero de 1957.
 "Horacio Quiroga: vida y creación", N° 851, 15 de febrero de 1957.
 "Un deslinde cronológico", N° 853, 1 de marzo de 1957.
 "Un caso de mala conciencia", N° 854, 15 de marzo de 1957.
 "Las comedias de Fry", N° 855, 22 de marzo de 1957.
 "Joyce Cary: vitalidad y disciplina", 5 de abril de 1957.
 "Dos novelas de David Viñas", N° 859, 26 de abril de 1957.
 "José E. Rodó, el viajero solitario y silencioso", N° 860, 3 de mayo de 1957.
 "Un humanista de nuestro renacimiento", N° 864, 31 de mayo de 1957.
 "Los últimos relatos de Camus", N° 864, 31 de mayo de 1957.
 "Rodó y Baldomero Sanín Cano", N° 865, 7 de junio de 1957.
 "Madariaga y su *Hamlet*", N° 866, 14 de junio de 1957.
 "Una vida de Tolstoy", N° 868, 28 de junio de 1957.
 "Vigencia de Baudelaire", N° 869, 5 de julio de 1957.
 "La pieza que faltaba", N° 870, 12 de julio de 1957.
 "La cólera de Asturias", N° 871, 19 de julio de 1957.
 "El testimonio de Martínez Estrada", N° 871, 19 de julio de 1957.
 "Miseria y grandeza de su declinación", N° 872, 26 de julio de 1957.
 "La enfermedad y la muerte", N° 873, 2 de agosto de 1957.
 "La última novela de Amorim", N° 875, 16 de agosto de 1957.
 "Menéndez Pelayo y nuestra poesía", N° 876, 23 de agosto de 1957.
 "Un gran narrador italiano", N° 877, 30 de agosto de 1957.
 "Mundo novelesco de Lins do Rego", N° 880, 30 de septiembre de 1957.

"Los avatares de Volpone", N° 883, 11 de octubre de 1957.
 "El testigo de la peste", N° 885, 25 de octubre de 1957.
 "Heredia y Bello como precursores", N° 887, 8 de noviembre de 1957.
 "Narciso porteño", N° 889, 22 de noviembre de 1957.
 "La rosa de los vientos, escándalo en Milán", N° 891, 6 de diciembre de 1957.
 "Folletín, sexo y política", N° 891, 6 de diciembre de 1957.
 "La introducción al lenguaje de los sueños", N° 891, 6 de diciembre de 1957.
 "Para el centenario de Conrad", N° 894, 27 de diciembre de 1957.
 "Una niñez realmente católica", N° 894, 27 de diciembre de 1957.
 "Una o dos lecturas de *Motivos de Proteo*", N° 898, 31 de enero de 1958.
 "Acevedo Díaz y Florencio Sánchez: un ilustre desencuentro", N° 902, 7 de marzo de 1958.
 "La música del tiempo", N° 904, 21 de marzo de 1958.
 "El meridiano intelectual de Hispanoamérica", N° 905, 28 de marzo de 1958.
 "El hombre Freud y su biógrafo", N° 915, 13 de junio de 1958.
 "El eclipse de los ómnibus", N° 918, 4 de julio de 1958.
 "El ballet como mimodrama", N° 919, 11 de julio de 1958.
 "Samuel Pepys y el seiscientos", N° 923, 8 de agosto de 1958.
 "Viaje a un Oriente sin misterio", N° 924, 15 de agosto de 1958.
 "Degas chez les filles", N° 924, 15 de agosto de 1958.
 "¿Condición humana o condición social?", N° 928, 12 de septiembre de 1958.
 "Motines raciales en Notting Hill", N° 929, 19 de septiembre de 1958.
 "La tempestuosa amistad de Henry James y H.G. Wells", N° 930, 26 de septiembre de 1958.
 "Los parricidas crean", N° 931, 3 de octubre de 1958.
 "James Gould Cozzens, un reservista", N° 932, 10 de octubre de 1958.
 "Una excursión a los lagos", N° 934, 24 de octubre de 1958.
 "Ana Raquel Satre o la verdadera 'vie de bohème'", N° 936, 7 de octubre de 1958.
 "Victor Passmore, un arte de esencias", N° 937, 14 de noviembre de 1958.
 "Testimonio del hombre y del poeta", N° 939, 28 de noviembre de 1958.
 "Un vasto fresco narrativo", N° 940, 5 de diciembre de 1958.

"Un escritor de verdad", N° 941, 12 de diciembre de 1958.
 "Las visiones del avestruz", N° 942, 19 de diciembre de 1958.
 "Una autobiografía tantalizadora", N° 943, 26 de diciembre de 1958.
 "Los falsos iracundos", N° 944, 16 de enero de 1959.
 "Un novelista ambicioso", N° 945, 23 de enero de 1959.
 "Dos historias de amor", N° 947, 6 de febrero de 1959.
 "Tratado de ninfolepsia o canto de amor", N° 953, 3 de abril de 1959.
 "Ramón Sender en su laberinto", N° 957, 30 de abril de 1959.
 "El mundo cruel y monótono de Juan Goytisolo", N° 967, 10 de julio de 1959.
 "El sueño de los críticos: un festival de festivales", N° 985, 13 de noviembre de 1959.
 "El universo cataléptico de Samuel Beckett", N° 987, 27 de noviembre de 1959.

Número (Montevideo, Uruguay)

"La crítica literaria en el siglo XX: el ejemplo de Pedro Salinas", N° 1, año 1, marzo-abril 1949, pp. 29-42.
 "Pedro Henríquez Ureña y la cultura hispanoamericana", N° 2, año 1, mayo-junio 1949, pp. 145-151.
 "El escritor y la sociedad o ¿por qué se escribe?", N° 3, año 1, julio-agosto 1949.
 "La crítica literaria en el siglo XX: el aporte de George Orwell", N° 4, año 1, septiembre-octubre 1949, pp. 295-304.
 "El *Hamlet* de Madariaga", N° 4, año 1, septiembre-octubre 1949, pp. 345-350.
 "Jorge Luis Borges y la literatura fantástica", N° 5, año 1, noviembre-diciembre 1949, pp. 448-455.
 "La generación del 900", N° 6, 7 y 8, año 2, enero-junio 1950, pp. 37-61.
 "Objetividad de Horacio Quiroga", N° 6, 7 y 8, año 2, enero-junio 1950, pp. 209-226.
 "Rodó y algunos coetáneos", N° 6, 7 y 8, año 2, enero-junio 1950, pp. 300-313.
 "Otra forma del rigor", N° 9, año 2, julio-agosto 1950, pp. 430-432.
 "Inmortalidad de George Bernard Shaw", N° 10 y 11, año 2, septiembre-diciembre 1950, pp. 581-593.

"Muerte de Sinclair ('Babbitt') Lewis", N° 12, año 3, enero-febrero 1951, pp. 77-79.
 "Una conciencia literaria. André Gide (1869-1951)", N° 13, año 3, marzo-junio 1951, pp. 124-149.
 "Juan Carlos Onetti y la novela rioplatense", N° 13 y 14, año 3, marzo-junio 1951, pp. 175-188.
 "Cincuentenario de *Los arrecifes de coral*", N° 15, 16 y 17, año 3, julio-diciembre 1951, pp. 298-343.
 "Otra forma del rigor (II): Las ficciones de Carlos Martínez Moreno", N° 15, 16 y 17, año 3, julio-diciembre 1951, pp. 356-366.
 "La obra en prosa de Pedro Salinas", N° 18, año 4, enero-marzo 1952, pp. 66-92.
 "Macedonio Fernández, Borges y el ultraísmo", N° 19, año 4, abril-junio 1952, pp. 171-183.
 "Mariano Azuela y la novela de la revolución mexicana", N° 20, año 4, julio-septiembre 1952, pp. 199-210.
 "La crítica literaria en el siglo XX: la estilística de Amado Alonso", N° 21, año 4, octubre-diciembre 1952, pp. 321-332.
 "Rodó, crítico y estilista", N° 21, año 4, octubre-diciembre 1952, pp. 366-378.
 "La poesía de Martí y el modernismo", N° 22, año 5, enero-marzo 1953, pp. 38-67.
 "Andrés Bello y el Romanticismo", N° 23 y 24, año 5, abril-septiembre 1953, pp. 151-180.
 "Las relaciones de Rodó y Francisco García Calderón", N° 23 y 24, año 5, abril-septiembre 1953, pp. 255-262.
 "Estructura y estilo de *Soledad* de Eduardo Acevedo Díaz", N° 26, año 6, marzo de 1955, pp. 73-85.
 "Borges: teoría y práctica", N° 27, año 6, diciembre de 1955, pp. 124-157.
 "La literatura hispanoamericana en breviarío", N° 27, año 6, diciembre de 1955, pp. 194-209.
 "Encuentros con Parra", N° 1, segunda época, abril-junio 1963, pp. 56-65.
 "El mundo mágico de Carlos Fuentes", N° 2, segunda época, septiembre de 1963, pp. 144-159.

"Sexo y poesía en el Novecientos", N° 3 y 4, segunda época, mayo de 1964, pp. 90-108.

"Diálogo en el museo", N° 3 y 4, segunda época, mayo de 1964, pp. 181-183.

Sur (Buenos Aires, Argentina)

"Aspectos de la novela en el siglo XX", N° 166, agosto de 1948, pp. 86-97.

"Significación de George Orwell", N° 186, abril de 1950, pp. 61-63.

"Estructura y significaciones de *Tres triste tigres*", N° 320, septiembre-octubre 1969.

Plural (México)

"Notas sobre (hacia) el *boom*", N° 4, enero de 1972, pp. 29-32.

"Notas sobre (hacia) el *boom* II: los maestros de la nueva novela", N° 6, marzo de 1972, pp. 29-32.

"Notas sobre (hacia) el *boom* III: nueva y vieja novela", N° 7, abril de 1972, pp. 13-15.

"Notas sobre (hacia) el *boom* IV: los nuevos novelistas", N° 8, mayo de 1972, pp. 11-14.

"Las metamorfosis del texto", N° 16, enero de 1973, pp. 11-15.

"Los sueños de Evita (a propósito de la última novela de Manuel Puig)", N° 22, julio de 1973, pp. 234-36.

"La invención de Bioy Casares", N° 29, marzo de 1974, pp. 57-59.

"Joseph K. en La Habana", N° 39, octubre de 1974, pp. 77-82.

"Cortázar: una lección de geometría", N° 40, enero de 1975, pp. 74-76.

"Onetti: una escritura censurada", N° 43, abril de 1975, pp. 68-71.

"Cuba: la escritura de su historia", N° 44, mayo de 1975, pp. 66-70.

"Borges: la traza de la novela", N° 49, noviembre de 1975, pp. 58-60.

"Les mystères de la Isla Negra", N° 51, diciembre de 1975, pp. 56-58.

"Un lector de poesía", N° 54, marzo de 1976, pp. 58-59.

"Tarzán en Buenos Aires", N° 56, mayo de 1976, pp. 68-70.

Eco (Bogotá, Colombia)

"Conversación con Juan Carlos Onetti", N° 119, marzo de 1970, pp. 442-475.

"Juan Goytisolo: la violación de la lengua española", N° 163, mayo de 1974.

"Morelli, el 'autor' de *Rayuela*", N° 173, marzo de 1975.

"Mário de Andrade, el descubridor de Borges", N° 210, abril de 1979.

"Borges, lector de *María*", N° 223, mayo de 1980.

"El caso Herrera y Reissig. Reflexiones sobre la poesía modernista y la crítica", N° 224/226, junio-agosto 1980, pp. 199-216.

Vuelta (México)

"Alejo Carpentier: the pilgrim at home de Roberto González Echevarría", N° 13, diciembre de 1977, pp. 33-35.

"Nueva escritura latinoamericana de Héctor Libertella", N° 15, marzo de 1978, pp. 36-38.

"César Vallejo. The dialectics of poetry and silence de Jean Franco", N° 16, abril de 1978, pp. 33-34.

"Las metamorfosis de Calibán", N° 25, diciembre de 1978, pp. 23-26.

"Victoria Ocampo", N° 30, mayo de 1979, pp. 44-47.

"Diario de las islas Galápagos", V. 3, N° 33, agosto de 1979, pp. 26-33.

"El héroe de las mujeres de Adolfo Bioy Casares", V. 3, N° 34, septiembre de 1979, pp. 29-30.

"Doña Bárbara: texto y contextos", V. 3, N° 35, octubre de 1979, pp. 29-33.

"Os Sertões de Euclides Da Cunha", V. 3, N° 37, diciembre de 1979, pp. 35-37.

"Escribir bajo los ojos de la censura (tres novelas brasileñas)", V. 4, N° 38, enero de 1980, pp. 37-40.

"Alfonso Reyes en mi recuerdo", V. 4, N° 44, julio de 1980, pp. 41-43.

"O realismo maravilloso de Irlemar Chiampi", V. 4, N° 40, diciembre de 1980, pp. 38-40.

"Dejemos hablar al viento de Juan Carlos Onetti", V. 5, N° 52, marzo de 1981, pp. 40-42.

"Celestino antes del alba de Reinaldo Arenas", V. 5, N° 53, abril de 1980, pp. 33-34.

"Maldición eterna a quien lea estas páginas de Manuel Puig", V. 5, N° 36, mayo de 1981, pp. 36-37.

"Siete noches de Jorge Luis Borges", V. 5, N° 61, diciembre de 1981, pp. 32-33.

"Literatura y exilio", V. 6, N° 63, febrero de 1982, pp. 45-47.

"Alfonso Reyes: las máscaras trágicas" V. 6, N° 67, junio de 1982, pp. 6-18.

"Lo mejor de Paul Groussac. Selección de Jorge Luis Borges", V. 6, N° 68, julio de 1982, pp. 34-36.

- "Diario de Berlín", V. 6, N° 69, agosto de 1982, pp. 47-51.
 "Sangre de amor correspondido de Manuel Puig", V. 6, N° 72, noviembre de 1982, pp. 34-35.
 "Victoria Ocampo. Autobiografía III: La rama de Salzburgo", V. 6, N° 73, diciembre de 1982, 40-41.
 "El mundo laberíntico de Reinaldo Arenas", V. 9, N° 101, abril de 1985, pp. 22-25.
 "Jorge Luis Borges, el autor de Fernando Pessoa", V. 9, N° 105, agosto de 1985, pp. 15-18.
 "Los magos: Memorias", V. 10, N° 118, septiembre de 1986, pp. 60-61.
 "Tres versiones de un heroísmo", V. 10, N° 5, diciembre de 1986, pp. 56-58.

Mundo Nuevo (París, Francia)

- "Presentación", N° 1, julio de 1966.
 "El memorial de Isla Negra", N° 1, julio de 1966.
 "Los comisarios culturales", N° 3, septiembre de 1966.
 "Madurez de Vargas Llosa", N° 3, septiembre de 1966.
 "Diario del PEN Club", N° 4, octubre de 1966.
 "El PEN Club contra la guerra fría", N° 5, noviembre de 1966.
 "La otra mitad", N° 6, diciembre de 1966.
 "La novela brasileña", N° 6, diciembre de 1966.
 "El fundador", N° 7, enero de 1967.
 "Nuestro Rubén Darío", N° 7, enero de 1967.
 "Una historia perversa", N° 8, febrero de 1967.
 "Una cosecha incesante", N° 10, abril de 1967.
 "Cara y cruz de Martínez Moreno", N° 10, abril de 1967.
 "Al lector", N° 11, mayo de 1967.
 "Hipótesis sobre alegría", N° 11, mayo de 1967.
 "El mundo de José Donoso", N° 12, junio de 1967.
 "La CIA y los intelectuales", N° 14, agosto de 1967.
 "Erotismos", N° 16, octubre de 1967.
 "Sexo y poesía en el 900 uruguayo", N° 16, octubre de 1967.
 "Diario de Caracas", N° 17, noviembre de 1967.
 "Argentina, la fértil", N° 18, diciembre de 1967.
 "David Viñas en su contorno", N° 18, diciembre de 1967.

- "En busca de Guimarães Rosa", N° 20, febrero de 1968.
 "Octavio Paz: crítica y poesía", N° 21, marzo de 1968.
 "Nota sobre Biorges", N° 22, abril de 1968.
 "Encuentros con Nicanor Parra", N° 23, mayo de 1968.
 "Paradiso en su contexto", N° 24, junio de 1968.
 "Una tarea cumplida", N° 25, julio de 1968.
 "A propósito de *Mundo Nuevo*", N° 25, julio de 1968.

Revista Iberoamericana

Órgano del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana
 (Pittsburg, EE.UU.)

- "Los dos Asturias", N° 67, enero-abril 1969, pp. 13-20.
 "Lo real y maravilloso en *El reino de este mundo*", N° 67, enero-marzo 1969.
 "Emir R. Monegal contesta a Gerald Martín", N° 69, pp. 517-519.
 "Borges en USA", N° 70, enero-marzo 1970, pp. 65-76.
 "Relectura de *El arco y la lira*", N° 71, enero-marzo 1971, pp. 35-46.
 "Introducción al método del Sr. Concha", N° 75, abril-junio 1971, pp. 349-356.
 "Nota (Literatura Latinoamericana)", N° 76-77, julio-diciembre 1971, pp. 495-496.
 "Una escritura revolucionaria", N° 76-77, julio-diciembre 1971, pp. 497-506.
 "José Donoso: La novela como 'happening'" (entrevista), N° 76-77, julio-diciembre 1971, pp. 517-536.
 "Borges y *le nouvelle critique*", N° 80, julio-septiembre 1972, pp. 367-390.
 "Sobre el anti-imperialismo de Rodó", N° 80, julio-septiembre 1972, pp. 495-501.
 "Una traducción inexcusable", N° 81, octubre-diciembre 1972, pp. 653-662.
 "Pablo Neruda: el sistema del poeta", N° 82-83, enero-junio 1973, pp. 41-71.
 "Le 'Fantôme' de Lautréamont", N° 84-85, junio-diciembre 1973, pp. 625-639.
 "El *Martín Fierro* en Borges y Martínez Estrada", N° 87-88, abril-septiembre 1974, pp. 287-302.
 "Borges y Paz: un diálogo de textos críticos", N° 89, octubre-diciembre 1974, pp. 567-593.

"La nueva novela vista desde Cuba", N° 92-93, julio-diciembre 1975, pp. 647-662.

"Paradiso: una silogística del sobresalto", N° 92-93, julio-diciembre 1975, pp. 523-533.

"Literatura: Cine: Revolución", N° 92-93, julio-diciembre 1975, pp. 579-591.

"Literatura y revolución en las letras cubanas", N° 92-93, julio-diciembre 1975, pp. 393-394.

"Borges: una teoría de la literatura fantástica", N° 95, abril-junio 1976, pp. 117-189.

"Introducción", N° 98-99, enero-junio 1977, pp. 1-3.

"Anacronismos: Mário de Andrade y Guimarães Rosa en el contexto de la novela hispanoamericana", N° 98-99, enero-junio 1977, pp. 109-115.

"Borges y la política", N° 100-101, julio-diciembre 1977, pp. 269-291.

"Carnaval/Antropofagia/Parodia", N° 108-109, julio-diciembre 1979, pp. 401-412.

"Cabrera Infante: la novela como autobiografía total", N° 116-117, julio-diciembre 1981, pp. 265-271.

"El olvidado ultraísmo uruguayo", N° 118-119, enero-junio 1982, pp. 257-274.

"Clarice Lispector en sus libros y en mi recuerdo", N° 126, enero-marzo 1984, pp. 231-238.

"Isidoro Ducasse: Lector del barroco español", N° 135-136, abril-septiembre 1986, pp. 333-360.

Revista de la Universidad de México (México)

"El regreso de las carabelas", V. 25, N° 6, febrero de 1971, pp. 1-4.

"El maestro de la *Belle Époque*", V. 26, N° 2, octubre de 1971.

"El folletín rescatado", V. 27, N° 2, octubre de 1972.

"La muerte como clave de la realidad mexicana en la obra de Octavio Paz", V. 28, N° 3, noviembre de 1973, pp. 32-45.

"Borges lector del barroco español", V. 29, N° 10, junio de 1975, pp. 25-32.

"Muerte y resurrección de Borges", V. 34, N° 2, octubre de 1979, pp. 1-14.

"Saludo a Borges", V. 36, N° 5, septiembre de 1981, pp. 47-48.

"La novela histórica: otra perspectiva", V. 38, N° 13, mayo de 1982, pp. 36-40.

"Diario de la UNESCO", V. 39, nueva época, N° 28, agosto de 1983, pp. 44-52.

"Graciliano Ramos y el regionalismo nordestino", V. 39, nueva época, N° 30, octubre de 1983, pp. 34-41.

"Borges y Derrida: Boticarios", V. 40, N° 418-419, noviembre-diciembre 1985, pp. 6-12.

Review (New York)

"The Boom: a Retrospective", Sum. 94.

"Literary Myth Exploded", Winter 71 - Spring, 1971-1972, pp. 56-44.

"Meetings with Nicanor Parra" (Trans. Suzanne Jill Levine), Fall 1972, pp. 48-54.

"The Novel as Happening: an Interview with José Donoso", Fall 1973, pp. 34-39.

"Borges, Lector Britannicae" (Trans. by Suzanne Jill Levine), Spring 1973, pp. 33-38.

"Metamorphoses of the Text" (Trans. by Enrique Sacerio Gari), Winter 1974, pp. 16-22.

"The Biographical Background" (Trans. by Enrico-Mario Santi), Spring 1974, pp. 6-14.

"The Text in its Context", Fall 1974, pp. 30-34.

"Letter from Europe", N° 14, 1975, pp. 74-78.

"The Invention of Bioy-Casares", N° 15, Fall 1975, pp. 41-44.

"Revisiting Catete", N° 16, Winter 1975, pp. 43-45.

"Liberation through Creation" (Trans. by Gregory Kolovakos) N° 16, Winter 1975, pp. 9-12.

"Tradition of Laughter", N° 35, 1985, pp. 9-12.

Books Abroad

"The New Latin American Novel", V. 44, N° 1, Winter 1970.

"In the Labyrinth", V. 45, N° 3, Summer 1971.

"Borges and Paz: Toward a Dialogue of Critical Text", V. 46, 1972.

"One Hundred Years of Solitude", V. 47, N° 3, 1973.

C. ARTÍCULOS EN OBRAS COLECTIVAS

- "El ensayo y la crítica en América hispánica" en *El ensayo y la crítica literaria en Iberoamérica* (XVI Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana). Toronto University, Toronto, 1970, pp. 221-227.
- "Tradición y renovación" en *América Latina en su Literatura*. Coordinación e introducción de César Fernández Moreno. México: UNESCO/Siglo XXI, 1979, pp. 139-166.
- "Borges/Dante: tradição, parodia". Entrevista a Emir Rodríguez Monegal por Haroldo de Campos, Irlemar Chiampi y Leyla Perrone-Moisés), en *Tradução & Comunicação*, São Paulo, N° 1, diciembre de 1981, pp. 129-149.

II. SOBRE EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL

- ABBONDANZA, Jorge. "Un intelectual refinado", en *El País Cultural*, Montevideo, N° 207, 22 de octubre de 1993.
- _____. "Desapareció notable crítico. Rodríguez Monegal falleció en EEUU", en *El País*, 15 de noviembre de 1985.
- ALSINA THEVENET, Homero. "Un mito lamentable", en *El País Cultural*, Montevideo, N° 194, 23 de julio de 1993.
- _____. "La crítica como vocación", en *El País Cultural*, Montevideo, N° 207, 22 de octubre de 1993.
- BLOCK DE BEHAR, Lisa. "Las biografías de Emir", Cátedra Alicia Goyena, Montevideo, inédito, 30 de octubre de 1987.
- _____. (Coord.) *Homenaje a Emir Rodríguez Monegal*. Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura, 1987.
- BORGES, Jorge Luis. "Ceremonia de Adeus", en *Caderno B*, 16 de febrero de 1986.
- _____. "Borges y Emir", en *Jaque*, año II, N° 99, 7 de noviembre de 1985.
- CABRERA INFANTE, Guillermo. "Cuando Emir estaba vivo", en *Vuelta*, N° 118, septiembre de 1986.
- CALASANS RODRIGUES, Selma. "Ate a morte", en *Caderno B*, 16 de febrero de 1986.
- _____. "O ultimo encontro", en *Folhetim*, N° 472, 23 de noviembre de 1986.

- CAMPODÓNICO, Miguel Ángel. "Rodríguez Monegal, Me habían sacado del país, pero ahora es mío otra vez" (entrevista), en *Aquí*, año III, N° 129, 5 de noviembre de 1985.
- CHIAMPI, Irlemar. "Emir, o gaúcho", en *Folhetim*, N° 472, 23 de noviembre de 1986.
- COSTA, Horacio. "Emir Rodríguez Monegal, uma biografia literaria" (reseña), en *Folha de São Paulo*, 1° de julio de 1988.
- COTELO, Rubén. "Emir Rodríguez Monegal: El olvido es una forma de la memoria", en *Jaque*, año II, N° 99, 7 de noviembre de 1985.
- _____. "Las raíces de un desarraigo", en *El País Cultural*, Montevideo, N° 207, 22 de octubre de 1993.
- _____. "La Generación del 45 despidió a su inventor, Emir Rodríguez Monegal", en *Jaque*, año II, N° 101, 21 de noviembre de 1985.
- DE CAMPOS, Haroldo. "Palavras para uma ausencia de palavra", en *Folhetim*, N° 472, 23 de noviembre de 1986.
- _____. "Palabras para una ausencia de palabras", en *Vuelta*, N° 118, septiembre de 1986.
- Diccionario de la Literatura Uruguaya*. Montevideo: Arca Credisol, 1987.
- ESTRÁZULAS, Enrique. "Recordando a Emir Rodríguez Monegal", en *La Semana de El Día*, año 6, N° 347, 23 de noviembre de 1985.
- GANDOLFO, Elbio. "Emir Rodríguez Monegal desde Aries a la Biblioteca", en *Jaque*, año 6, N° 345, 14 de noviembre de 1985.
- GONZÁLEZ LANUSA, Eduardo. "Emir Rodríguez Monegal: *El desterrado, vida y obra de Horacio Quiroga*", en *Sur*, N° 313, julio-agosto 1968.
- LEVINE, Suzanne. "Auténtico hombre de letras", en *El País Cultural*, Montevideo, N° 207, 22 de octubre de 1993.
- MARTÍNEZ MORENO, Carlos. "El prodigio de recorrer todo Neruda", en *El País Cultural*, Montevideo, N° 207, 22 de octubre de 1993.
- MIRZA, Roger. "Las formas de la memoria" (entrevista), en *La Semana de El Día*, año 6, N° 348, 30 de noviembre de 1985.
- _____. "La literatura como pasión" (entrevista), en *La Semana de El Día*, año 6, N° 345, 16 de noviembre de 1985.
- _____. "Eso fue mi vida" (entrevista), en *La Semana de El Día*, año 6, N° 347, 23 de noviembre de 1985.
- _____. "Emir sobre Rama y otros", en *El País Cultural*, Montevideo, N° 207, 22 de octubre de 1993.
- MUDROVICIC, María Eugenia. "La compleja historia de una revista", en *El País Cultural*, Montevideo, N° 207, 22 de octubre de 1993.

- OVIEDO, José Miguel. "Ficcionario de Jorge Luis Borges, de Emir Rodríguez Monegal" (reseña), en *Vuelta*, N° 118, septiembre de 1986.
- PERRONE MOISES, Leyla. "Trabalho Conjunto", en *Folhetim*, N° 472, 23 de noviembre de 1986.
- RAMÍREZ, Mercedes. "La tranquila sabiduría de Rodríguez Monegal", en *Brecha*, 15 de noviembre de 1985.
- REAL DE AZÚA, Carlos. "Crítico respetado y temido", en *El País Cultural*, Montevideo, N° 207, 22 de octubre de 1993.
- _____. "Antología del ensayo uruguayo", Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria, 1964.
- ROCCA, Pablo. "Transformaciones (y traiciones) de la memoria", en *Brecha*, 24 de julio de 1992.
- _____. "Literatura y crítica en el semanario *Marcha*", en *Brecha*, 24 de enero de 1992.
- _____. "Crítica literaria en el Uruguay: la piedra en el charco", en *El País Cultural*, Montevideo, N° 207, 22 de octubre de 1993.
- RODRÍGUEZ CARRANZA, Luz. "Emir Rodríguez Monegal o la construcción de un mundo (nuevo) posible", en *Revista Iberoamericana*, N°s 160-161, julio y diciembre de 1992.
- ROGGIANO, Eduardo. "El crítico necesario", en *Vuelta*, N° 118, septiembre de 1986.
- RUFINELLI, Jorge. "Notas para un paralelo imposible", en *Brecha*, 10 de enero de 1986.
- SARDUY, Severo. "Última postal para Emir", en *Vuelta*, N° 118, septiembre de 1986.
- SCHWARTZ, Jorge. "Monegal por ele mesmo", en *Folhetim*, N° 472, 23 de noviembre de 1986.
- ULACIA, Manuel. "El otro Emir", en *Vuelta*, N° 121, diciembre de 1986.
- VENTURINI, Juan Carlos. "Historia de una pasión uruguaya", en *El País Cultural*, Montevideo, N° 194, 23 de julio de 1993.

ÍNDICE

PRÓLOGO, por <i>Lisa Block de Behar</i>	IX
CRITERIO DE ESTA EDICIÓN	LXXXIX
AGRADECIMIENTOS	XCI

OBRA SELECTA

Nota sobre Felisberto Hernández	3
Gabriela Mistral: Un premio para Hispanoamérica	5
La narrativa hispanoamericana: Tendencias actuales	9
Nacionalismo y literatura: Un programa <i>a posteriori</i>	18
La nueva literatura nacional	25
Un simposio sobre la novela iberoamericana	37
Menéndez Pelayo y el romanticismo americano	42
El meridiano intelectual de Hispanoamérica	53
Pedro Henríquez Ureña y la cultura hispanoamericana	60
La poesía de Martí y el modernismo	67
El mundo mágico de Carlos Fuentes	95
Notas sobre (hacia) el <i>boom</i>	109
<i>A Tribute to</i> Marcha. "Prólogo"	153
El caso Herrera y Reissig	156
Las metamorfosis de Calibán	172
Literatura y exilio	181
Alfonso Reyes: las máscaras trágicas	189
La novela brasileña	221
Diario de Caracas	241
David Viñas en su contorno	277
Octavio Paz: crítica y poesía	294
Los dos Asturias	307

Le "Fantôme" de Lautréamont	315
Borges: Una teoría de la literatura fantástica	330
Carnaval/Antropofagia/Parodia	347
El ensayo y la crítica en la América hispánica	359
La muerte y las vidas de Aparicio Saravia	365
Mi primer Onetti	372
El maestro de la <i>Belle Époque</i>	375
Literatura uruguaya del medio siglo (Fragmento)	379
Introducción general a <i>Obras completas</i>	
de José Enrique Rodó (Fragmento)	394
El duro exilio europeo: Londres (1810-1823)	424
Persona y poesía	459
La nueva generación	471
La creación narrativa	479
Prólogo a <i>Cuentos</i> de Horacio Quiroga	485
"Prólogo" a <i>Obras completas</i> de Juan Carlos Onetti (Fragmento)	498
<i>Doña Bárbara</i> : Una novela y una leyenda americanas	515
<i>Adán Buenosayres</i> : Una novela infernal	520
Repaso de José Lins do Rego	530
Macedonio Fernández: Un balance preliminar	545
Lo real y lo maravilloso en <i>El reino de este mundo</i>	558
<i>Paradiso</i> en su contexto	586
Relectura de <i>Pedro Páramo</i>	606
Las ficciones de un testigo implicado: Mario Benedetti	620
Borges y la política	634
Novedad y anacronismo de <i>Cien años de soledad</i>	660
Salvador Garmendia: La visión y el estilo de un novelista	688
 CRONOLOGÍA	 699
BIBLIOGRAFÍA	711

OTROS TÍTULOS PUBLICADOS DE CRÍTICOS Y ENSAYISTAS LATINOAMERICANOS

37	PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA	119	ÁNGEL RAMA
	<i>La utopía de América</i>		<i>La crítica de la cultura en América Latina</i>
	Prólogo: Rafael Gutiérrez Girardot		Selección y prólogo: Saúl Sosnowski y
	Compilación y cronología:		Tomás Eloy Martínez
	Ángel Rama y Rafael Gutiérrez		Cronología y bibliografía: Fundación
	Girardot		Internacional Ángel Rama
48	BALDOMERO SANÍN CANO	130	JUAN MARINELLO
	<i>El oficio de lector</i>		<i>Obras martianas</i>
	Compilación, prólogo y cronología:		Selección y prólogo: Ramón Losada
	Juan Gustavo Cobo Borda		Aldana
			Cronología y bibliografía: Trinidad
			Pérez y Pedro Simón
50	ANDRÉS BELLO	162	ANTÔNIO CÂNDIDO
	<i>Obra literaria</i>		<i>Crítica radical</i>
	Selección y prólogo: Pedro Grases		Prólogo: Agustín Martínez
	Cronología: Oscar Sambrano Urdaneta		Selección, notas, cronología, bibliografía
			y traducción: Mágara Russotto
69	JOSÉ CARLOS MARIÁTEGUI	163	Última Tule y otros ensayos
	<i>7 ensayos de interpretación de la reali-</i>		Selección y prólogo: Rafael Gutiérrez
	<i>dad peruana</i>		Girardot
	Prólogo: Aníbal Quijano		Cronología: Anja María Erdt y R.
	Notas y cronología: Elizabeth Garrells		Gutiérrez G.
			Bibliografía: James Willis Robb y R.
			Gutiérrez G.
93	SILVIO ROMERO	168	JULIO ORTEGA
	<i>Ensayos literarios</i>		<i>Una poética del cambio</i>
	Selección, prólogo y cronología:		Prólogo: José Lezama Lima
	Antônio Cândido		Cronología y bibliografía: Lourdes
	Traducción: Jorge Aguilar Mora		Blanco
98	JUAN DE ESPINOSA MEDRANO		
	<i>Apologético</i>		
	Selección, prólogo y cronología		
	Augusto Tamayo Vargas		

193-194-195-196

Lectura crítica de la literatura americana

Selección, prólogo y notas: Saúl
Sosnowski

203

ÁNGEL ROSENBLAT

El español de América

Selección, prólogo, cronología y biblio-
grafía:

María Josefina Tejera

EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL

OBRA SELECTA

Selección, prólogo, cronología y bibliografía

Lisa Block de Behar

213

Con notas indiscutibles pero externas, esta personalidad podría ser dibujada: su fecundidad, su extraordinaria capacidad de trabajo, la multiplicidad de sus intereses, su inflexible sentido de la construcción, su inclinación (...) por las literaturas anglosajonas, su predilección por la narrativa, su devoción por Jorge Luis Borges, su interés por las connotaciones sexuales de las palabras o imágenes que comenta, su inquietud viajera, (...) la pasión por la lucidez (...), el rigor judicativo, la reverencia por los valores de perfección estructural y formal y por la riqueza imaginativa (...).

Carlos Real de Azúa

Emir manifiesta su fascinación por las biografías, una avidez que atribuye a la necesidad de referir sus lecturas a datos de geografía e historia sin excluir los fantasmas que las rondan de cerca.

Lisa Block de Behar

BIBLIOTECA



AYACUCHO

EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL
OBRA SELECTA

