Mario Benedetti

Notas perdidas
Sobre literatura, cine, artes escénicas y visuales, 1948-1965

Mario Benedetti

Notas perdidas
Sobre literatura, cine, artes escénicas y visuales, 1948-1965

Tomo II

Sobre literatura latinoamericana
Literaturas europea y norteamericana

Pablo Rocca
(Investigación, plan general de la obra y prólogo)

María José Bon, Valentina Lorenzelli y Ana Inés Rodríguez
(Relevamiento y transcripción)

© Pablo Rocca, prólogo

© Fundación Mario Benedetti, 2014

Fundación Mario Benedetti
Canelones 1130 (entrepiso)
Montevideo, CP. 11 100
Tel.: (+598) 2900 3188 int. 126
Correo electrónico: <contacto@fundacionmariobenedetti.org>
<http://www.fundacionmariobenedetti.org/>

Departamento de Publicaciones,
Unidad de Comunicación de la Universidad de la República (UCUR)
18 de Julio 1824 (Facultad de Derecho, subsuelo Eduardo Acevedo)
Montevideo, CP. 11 200
Tels.: (+598) 2408 5714 - (+598) 2408 2906
Telefax: (+598) 2409 7720
Correo electrónico: <infoed@edic.edu.uy>
<www.universidad.edu.uy/bibliotecas/dpto_publicaciones.htm>

© Analía Gutiérrez Porley, ilustración de Mario Benedetti

Diseño de tapa y diagramación
Analía Gutiérrez Porley

ISBN de la obra completa: 978-9974-0-1110-6
ISBN del tomo II: 978-9974-0-1112-0

Contenido

Sobre literatura latinoamericana

Ana Teresa Fabani. *Nada tiene nombre.* Prólogo de Córdova Iturburu, Ediciones Botella al Mar, Buenos Aires, 1949, 56 páginas 17
Miguel Ángel Asturias. Sien de alondras..... 18
Prefacio de Alfonso Reyes. Editorial Argos, Buenos Aires, 1949, 256 páginas 18
Mauricio Magdaleno. *La tierra grande.* Editorial Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1948, 244 páginas 20
Eduardo Mallea. *Los enemigos del alma*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1950, 363 páginas 22
Eduardo Mallea. *Chaves.* Buenos Aires, Editorial Losada, 1953, 101 páginas. *La sala de espera*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1953, 225 páginas 23
Augusto Roa Bastos. *El trueno entre las hojas.* Buenos Aires, Editorial Losada, 1953, 226 páginas 24
Otro Martínez Estrada..... 26
La saga argentina de Mujica Láinez..... 27
Dos libros de poemas..... 31
El arte de la viñeta literaria..... 33
Mundo chileno en varios planos..... 34
Alegoría de la frustración..... 38
Dieciséis años en veinticuatro horas. Helvio Soto: *La fosa.* Novela, ediciones Carlos Lohlé, Buenos Aires, 1960, 107 páginas 40
Prolongación de una iniciativa. Sobre la incomunicación cultural en Latinoamérica..... 42
Sobre lectores uruguayos y libros latinoamericanos 45
Diálogo de sordos inteligentes. Borges, Neruda y el tema del arraigo y la evasión..... 47
Cinco mil dólares para Borges. Han premiado en Formentor al más europeo de los latinoamericanos. Paradoja de un reconocimiento..... 51
Para el escritor latinoamericano no hay equipo..... 53
Una encuesta con sorpresas. Es el género preferido del lector bonaerense la ciencia ficción. La clase media es la que más lee 55
Poesía confidencial de un escritor peruano 57
Nueva poesía argentina..... 59
El libro en América (I). Estudian los impedimentos a la difusión del libro en el continente 61
El libro en América (II). No puede el escritor latinoamericano dedicarse totalmente a su obra. El hábito de concurrir a las bibliotecas..... 63

El libro en América (III). Uruguay edita menos que lo que exigen sus índices de alfabetización. El lenguaje de las estadísticas 66
Son reunidos seis cuentos de Kordon, el autor de *Alias Gardelito*. Compleja misión de la sencillez 68
Un poeta de hoy con recursos de ayer 70
Ciro Alegría y una clave en dos prólogos 72
Mercedes Valdivieso conquista al lector chileno 74
La mano de Beatriz Guido en la trampa del cine 75
Ana Mairena y su novela de una espera 77
Carolina y su crónica del hambre 79
Más o menos una antología (I). Son publicados en un volumen los once relatos premiados por *Life*. Los mejores entre 3.149 cuentos 82
Más o menos una Antología (III). Son publicados en un volumen los once relatos premiados por *Life*. El tercer premio y las menciones 85
¿Dónde está el límite?. Preocupa a los intelectuales mexicanos el problema de la censura 87
Encuentro en Concepción (I). Escritores y artistas mostraron una nueva imagen de América Latina. Intenso ritmo de trabajo 89
Encuentro en Concepción (II). Carolina María de Jesús tuvo participación destacada e inteligente. La cabeza de Gonzalo Rojas 91
Encuentro en Concepción (III). Obtuvieron unánime adhesión la autoridad y la simpática franqueza del Dr. Pauling. Carlos Fuentes, autor de *Las buenas conciencias* estuvo en Montevideo 94
Válido para Uruguay. Ha dado excelentes resultados el Taller de escritores de Concepción 96
Nueve cuentos porteños de Alberto Rodríguez Muñoz en libro irregular y estimulante 99
Carta de Formentor. Resulta alarmante el desconocimiento que existe en Europa sobre la literatura latinoamericana 102
Variantes de una incomunicación. Hay un mal entendido entre el lector europeo y el actual escritor latinoamericano 104
Polo Bardin transforma su experiencia de pescador en un relato literariamente válido 107
Dos estudios que conciernen a Uruguay. Realiza John Englekirk un meritorio trabajo sobre revistas literarias hispanoamericanas 109
Muerte de un creador. Francisco Romero fue una de las figuras más originales de la filosofía latinoamericana. Defendió su derecho a la duda 111
Publícase en México una excelente antología de la poesía revolucionaria nicaragüense. Una ponencia del editor italiano Alberto Mondadori 115
Murió Manuel Gálvez, novelista argentino, escribió más de 50 libros y tenía 80 años 117

Un chileno de primera. Recibe hoy Latcham al homenaje de los intelectuales uruguayos. El acto se realizará en la Universidad 120
Un libro concentrado y austero en la producción Pablo Neruda. "Y habló conmigo sin saber con quién" 122
Problemas del libro. México y su notable experiencia editorial 124
La obra impar y la figura pintoresca de Joaquín Pasos 126
La obra impar y la figura pintoresca de Joaquín Dos Pasos (II) 128
Dos mundos incomunicados en las novelas de Rosario Castellanos (I) 130
Dos mundos incomunicados en las novelas de Rosario Castellanos (II) 132
Temas de América Latina. Uruguay desaprovecha un importante mercado cultural 134
Letras latinoamericanas. Poetas uruguayos en una revista mexicana 136
Una curiosa rebeldía. Miguel Grinberg y la generación mufada 138
Cárcel y poesía. Juan Gelman está preso en Buenos Aires 141
Sarduy brinda materiales para que el lector arme su novela 142
Letras latinoamericanas. Diez cuentistas, diez pintores y 130.000 ejemplares 144
Mercedes Valdivieso traza la historia de un derrumbe familiar 145
Sara Gallardo y su imagen de un país que se desfibra 147
Novelista argentina narra con brío el desarrollo de una ambición poética 149
Ideas y actitudes en el tenso y urgido presente de las letras latinoamericanas 151
La Ciudad y los perros, de Vargas Llosa o el porfiado aprendizaje de la crueldad 154
Más sobre *La ciudad y los perros*. Una novela peruana que tiene ritmo propio, magia verbal y personajes atrozmente vivos 157
Juglar de siglo XX 160
Encuentro con Jorge Edwards. "*Siempre escribo mirando hacia el pasado*" 162
Encuentro con Vargas Llosa: *"Me entusiasman las novelas de caballería"* 164
Teatro XX, una revista beligerante y constructiva 168
El premio Faulkner para un venezolano 169
Encuentro con Marta Lynch: "*Escribir es algo parecido a un autofusilamiento*" 171
Una antología que tiene su gracia 174
Autores nacionales de aquí y de allá 176
La revista *Teatro XX* otorgó sus premios 1964 178
Peligros del genio y ventajas de la figura 180
Un protagonista llamado Edgard Poe 183
Siete espejismos y otras desilusiones ópticas 186
El uso y la persuasión de la palabra 189

Un narrador de tierras calientes 191
Mañana los guerreros/ El peso de la noche 192
El mito como esperanza de salvación 195
Evocación de engañosa inocencia 198

Literaturas europea y norteamericana

Hermann Hesse. *Narciso y Golmundo*
(Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1948) 203
Julien Benda. *El triunfo de la literatura pura o la Francia bizantina*
(Buenos Aires, Editorial Argos, 1948) 204
James Cain, satírico 207
Un novelista de la culpa 208
El contador de cuentos 209
La mascarilla de Goethe 210
Las dos edades de un personaje goethiano 211
Los caminos de Sartre 215
Hermann Hesse. *Peter Camenzind*. Ed. Argonauta,
Buenos Aires, 1948, 192 páginas 217
El hombre absurdo en las novelas de Camus 218
Una moneda falsa de André Gide 221
Una evaluación social de la novela 225
Virtudes de Dashiell Hammett 228
Metáforas y semimetáforas en la obra de Proust 230
Un mundo 234
George Moore. *Memorias de mi vida muerta* (*Memoirs of my Bead Life*).
Traducción de María Martínez Sierra. Buenos Aires,
Emecé Editores, 1949, 356 páginas 235
Rex Warner. *El aeródromo* (*The Aerodrome*).
Traducción de Aurora Bernárdez. Buenos Aires,
Editorial Losada, 1949, 251 páginas 236
Virgil Gheorghiu. *La hora veinticinco.*
Traducción de Jesús Ruiz y Ruiz. Buenos Aires,
Emecé Editores, 1950, 414 páginas 237
Truman Capote. *Otras voces, otros ámbitos* (*Other Voices, other Rooms*)
Traducción de Floreal Mazía. Buenos Aires,
Editorial Sudamericana, 1959, 260 páginas 239
Alberto Moravia. *La Romana*. Traducción de Francisco Ayala.
Buenos Aires, Editorial Losada, 1950, 404 páginas 240
Guido Piovene. *Piedad contra piedad* (*Pietà contro Pietà*).
Traducción de Herman Mario Cueva. Buenos Aires,
Emecé, 1950, 275 páginas 241
Graham Greene. *A través del puente* (*Nineteen Stories*).
Traducción de J. R. Wilcock. Buenos Aires,
Emecé, 1951, 247 páginas 243

William Faulkner. *Gambito de caballo*. (*Knight's Gambit*).
Traducción de Lucrecia Moreno de Sáenz. Buenos Aires,
Emecé, 1951, 262 páginas 245
Pedro Salinas. *La bomba increíble*. Buenos Aires,
Editorial Sudamericana, 1950, 244 páginas 246
Elizabeth Bowen. *Hacia el Norte* (*To the North*)
Traducción de María Antonia Oyuela. Buenos Aires,
Emecé, 1951, 312 páginas 247
Simone de Beauvoir. *Todos los hombres son mortales*
(*Tous les hommes sont mortels*). Traducción de Silvina Bullrich.
Buenos Aires, Emecé, 1951, 369 páginas 249
Carlo Còccioli. *El cielo y la tierra* (*Il Cielo e la Terra*).
Traducción de Herman Mario Cueva. Buenos Aires,
Emecé, 1952, 429 páginas 250
Elio Vittorini. *Coloquio en Sicilia* (*Conversazione en Sicilia*).
Traducción de Justino Marín. Barcelona,
Janés, 1951, 231 páginas 252
Cesare Pavese. *Entre mujeres solas*. Traducción de Herman M. Cueva.
Buenos Aires, Sur, 1952, 241 páginas 254
La conciencia monótona de Robles 256
El rostro de Virgil Gheorghiu 259
Eudora Welty. *El corazón de Ponder* (*The Ponder Heart*).
Buenos Aires, Editorial La Isla, 191 páginas 260
Françoise Sagan imita la espontaneidad 262
El negro rinde más que el sacerdote 264
E. M. Forster ensaya su tema 267
Otra crónica de Pratolini 273
Nuevo rumbo de Pratolini 274
El caso Françoise Sagan 276
La guerra y la paz de Arturo Barea 278
Juan Ramón Jiménez o el salto a la belleza 280
Blaise Cendrars y su itinerario de lo real 284
Los *beatniks* ingresan al diccionario 286
Premios en Italia. Giuseppe Ungaretti y Emilio Cecchi 288
¿Quién será este Alfredo?. Hace un poeta norteamericano
enigmática mención: Uruguay 290
Dos novelistas italianos: un ateo y un católico
entrecruzan sus símbolos y sus mensajes.
Guido Piovene y Carlos Còccioli 292
Un humorista habla sobre humorismo. Versará sobre temas
sudamericanos el próximo libro de George Mikes.
No soporta a quienes cuentan chistes 295
Muerte de un maestro. Abrió Hemingway
nuevo horizonte a la narrativa 297
Un moralista de la negación. Existió una inequívoca vitalidad
bajo la actitud nihilista de Céline 300

El renacimiento de San Francisco. Inclínanse hacia el misticismo los poetas *beatniks* norteamericanos 303
Una novela de Ivo Andric, Premio Nobel. *Un puente sobre el Drina*: una crónica elevada a nivel de novela. Lauro algo excesivo para un digno escritor 305
Un *best seller* del ensayo. Murió Wright Mills, notable sociólogo norteamericano que estudió la elite del poder 308
Carta de Copenhague 311
Carta desde Barcelona. Biedma y Goytisolo: Valle Inclán es el gran sobreviviente del 98 313
Un reportaje a Luis Goytisolo. "*En los nuevos novelistas españoles existe una ruptura con la tradición*" 315
Carta de Formentor. La novela premiada de Uwe Johnson tiene como tema verdadero y profundo la división de las dos Alemanias 318
Carta de Formentor. Reportaje a Carlos Barral. "*La censura española es el más grande atropello que, desde la Edad Media, se ha cometido con la Cultura*" 320
Desde Formentor. Cree Goytisolo que lo que importa más es lo autobiográfico 323
Reportaje a José María Castellet. El carácter de protesta de la actual literatura española significa mérito y limitación 325
Carta de Formentor. El escritor que es editado a la vez en catorce países 329
Carta de Formentor. La adjudicación del Premio de escritores 331
Un panorama que ha cambiado. Los intelectuales españoles y portugueses de hoy no aspiran al recurso del exilio 333
Murió en Madrid Ramón Pérez de Ayala, el más ameno novelista de su promoción 335
Murió Richard Aldington, autor de desalentadoras novelas sobre la guerra del 14 338
A los noventa años, Bertrand Russell representa en obra y actitud un ejemplo vital. "*No es prudente gastar el capital de la vida*" 340
Murió e. e. cummings, poeta norteamericano que desde 1925 influyó en sucesivas vanguardias 343
Válido para Uruguay. Existe en el continente un aprovechable mercado para el escritor hispanoamericano. A propósito de un comentario de Robbe-Grillet 346
Murió Karen Blixen, la narradora danesa que hizo célebre su seudónimo de Isak Dinesen 348
Se realizará en Buenos Aires un encuentro de escritores organizado por El Pen Club 351
Con posteridad al Coloquio de Buenos Aires, el poeta Stephen Spender visitará Montevideo 353
Vendrá a Montevideo el novelista Ignazio Silone, autor de *Fontamara* y *Pan y Vino* 356

Pen Clubes. Habló Spender sobre el coloquio de los escritores en Buenos Aires. También, una conferencia 359
El descontento como arte. Fue otorgado a John Steinbeck el Premio Nobel de literatura. Novelista norteamericano: *Viñas de ira* 363
Salvador de Madariaga en Montevideo. "*El Congreso por la Libertad de la Cultura podría llegar a ser una Iglesia occidental*" 367
En los sesenta años. De la alegría inicial a la presente nostalgia, Alberti ha trazado su parábola poética 371
Una curiosa experiencia. En Alemania los escritores del "grupo 47" rigen virtualmente el acceso a la fama. Hace quince años que Hans Werner Richter fundó ese núcleo 375
Editores con problemas. El Premio Formentor se muda a Corfu 378
Muerte de un crítico. Van Wyck Brooks y sus guerrillas literarias 380
Centenario de un libro. Rosalía de Castro, patria verbal de los gallegos 382
Dacia Maraini, novelista premiada. *Los años turbios*: la repetición o el amor desganado 385
La búsqueda poética de Jiménez Martos. España e Hispanoamérica en la antología 387
El Premio internacional de editores. Uwe Johnson: el oscuro inconformismo de una novela premiada y reseca 388
Poetas suecos en versión mexicana 390
La incomunicación como asunto literario y la subordinación del hombre al objeto 392
La censura ha influido sobre la actitud y el estilo de los novelistas españoles 394
El mundo alucinado que proponen los tensos relatos de Ingeborg Bachmann 397
Plays and players. Un panorama del teatro europeo a través de una revista inglesa 400
Seis muestras de teatro alemán contemporáneo 403
El teatro en un país de cuatro idiomas 405
El humor dondequiera. *El elefante*, de Slawomir Mrożek: certera y brillante sátira de un humorista polaco 407
Bertolt Brecht ha llegado a España 410
Dos textos vivos que emergen del pasado 412
Murió Brendan Behan, el irlandés que sumergió al teatro en alcohol 414
Tres vertientes de teatro escandinavo 415
Thornton Wilder, crítico de lo accesorio 417
Eminescu confirmado en su gloria 419
Carta desde Histria. Ruinas que son noticia 422
Rita Buomi Pappa, poesía y pasión de Grecia 424
Giovanni Arpino, Premio Strega 1964 426
Muerte de un rebelde. Sean O'Casey y su espejo irlandés 429
Vanguardia francesa sin franceses 430

Max Frisch o el desmitificador 432
Kafka visto por dos checos 434
Brecht visto por un británico 437
Lección sobre incendios varios 439
Shakespeare en verso nerudiano 441
Dramaturgo para quien la vida tiene sentido 443
Wesker publicado en español 445
Veinticinco siglos a vuelo de pájaro 447
La violencia de los frívolos 449
Dos nuevos dramaturgos españoles 451
De la inmadurez a las esclerosis 454
[Narradores rumanos] 457
El dramaturgo de la actividad interior 460
Somerset Maugham entre el talento y la taquilla 462
John Updike o el arte de la fuga 464

Sobre literatura latinoamericana

MONTEVIDEO, VIERNES 16 DE OCTUBRE DE 1964

Diario ágil, veraz e independiente

Una Antología que Tiene su Gracia

JUAN CARLOS ONETTI
No está

Ana Teresa Fabani. *Nada tiene nombre*
Prólogo de Córdova Iturburu, Ediciones Botella al Mar, Buenos Aires, 1949, 56 páginas

Aun en sus estaciones de mayor originalidad, la poesía femenina rioplatense ha fluctuado entre un verbalismo embarazoso y un erotismo elemental. En este último aspecto, especialmente, ha sobrellevado a duras penas una afectación que, a partir de las desprevenidas continuadoras de Delmira Agustini, tuvo su carácter basto y enfermizo. Los temas se han ido transformando de amorosos en simplemente sexuales, y al preferir ignorar la raíz temperamental de la poesía de Delmira, se ha caído insensiblemente en la tentación del espectáculo.

La posterior reacción verbalista se prolonga hasta nuestros días. Un culto intransigente de la palabra, del ritmo y de la imagen, ha desviado temporariamente el cauce erótico de las poetisas.

De cualquier manera, la insinceridad subsiste. Si la poesía amorosa resultaba la mayoría de las veces artificialmente subjetiva, ya que utilizaba el yo sexual como espectáculo antes que como zona de contienda interior, la poesía verbalista ha caído en cambio en una abstrusa oscuridad de la que no siempre es posible rescatar el indispensable fondo del lirismo.

Un poemario como el de Ana Teresa Fabani, pues, un hecho insólito en la poesía femenina del Río de la Plata. *Nada tiene nombre* es, en primer lugar, un libro sincero, en el que el lirismo no precisa del decorado erótico ni tampoco de acrobacias verbales, para merecer la atención del lector.

La autora dice su obsesión de la muerte sin exagerar nunca el tono ni traicionar su serena tristeza. Esta vida de la muerte se nos adhiere inevitablemente y sentimos que frente a ella el nombre de las cosas y de los seres se desvanece lentamente hasta dejarnos a solas con su presencia, que es ausencia. La muerte existe dolorosamente en cada misterioso instante de la vida, y su posibilidad implacable, desnuda, verdadera, subvierte los valores y burla a cada paso las márgenes desconcertantes del previsto futuro.

Responder, ante la expectante ansiedad del ser, que *"nada tiene nombre"*, que se es de la soledad y solo de ella, que no es olvido el silencio que dejamos detrás de nosotros y que hasta la nada pasará como un sueño que no es eso revela una amargura ya descifrada, crecida hasta los labios en imprevistos hallazgos del espíritu.

Este es un libro de incertidumbre, de dudas esenciales. Aunque los caminos se anuncien, sigilosos y vacilantes, la verdad es que todo desconcierta. Y esto quizá ni es sueño ni sea nada. Ana Teresa Fabani está segura de su inseguridad. Pisa la tierra y parte. Vuelve a pisar la tierra. Oscila entre las voces, entre los ángeles que miran el pensamiento y el temblor de la dicha que no se goza.

Su verso es, por otra parte, tan espontáneo como musical. Emplea una consonancia y queda, como pidiendo constantemente disculpas por una posible estridencia, que jamás ocurre. Cada verso llega a su rima naturalmente, sin anunciarla. Luego, casi sin tocarla, la abandona.

"*Mientras con experiencias racionales* —dice Manuel Antonio Abella a propósito de este libro— *sentimientos de sociología y el ya demasiado largo grito del instinto gran parte de nuestro tiempo —no la mejor— pretende sacar una poética de una estética obtenida por convencimiento racional, Ana Teresa Fabani, con solo su sentir, pensar y decir de sí, significa una poética vieja como el mundo, directamente dada en el acto creador, abierta a todo el que sea capaz de aventurarse limpio y solo por dentro de sí propio*". (*Marginalia*, n.º 4: 29)

El mérito mayor de esta joven autora es, sin duda, el casi obligado hallazgo de su originalidad. Esta proviene tal vez de su indeliberado entronque con su propia intimidad, y como no se trata de una intimidad acogedora, abierta de par en par y sin pudor a todo lo que llama, sino de un solitario interior, sobrecogido de desesperanza y atravesado de ternura, solo las sugerencias pueden penetrarlo.

Es preciso, pues, atenerse a lo que sugiere este libro, antes de pretender cerrarlo con el estricto significado de sus palabras. Solo así será posible ver trasmutados sus pocos versos de amor en una melancólica nostalgia, en el reclamo ansioso de esa irrealidad que todo espíritu en continua encrucijada necesita para sobrevivirse.

Y esta es, finalmente, la única rendija de gozo por donde acaso puede penetrar el futuro en un recinto prematuramente grave y ensombrecido. No hay nada, nada —pero todo está aquí en su voz callada—. Es en la intuición de esas innumerables y tímidas presencias, es en el reencuentro de ese sueño que es nivel del infinito y, sobre todo, es en la sublimación de su dolor sin llanto, donde Ana Teresa Fabani podrá liberarse de su contenida carga de ansiedad y transformar su desolado idioma en alegría.

(*Marcha*, Montevideo, n.º 485, 8 de julio de 1949: 14).

Miguel Ángel Asturias. Sien de alondras
Prefacio de Alfonso Reyes.
Editorial Argos, Buenos Aires, 1949, 256 páginas

Pocas veces acontece que un escritor necesite treinta años de fervoroso ejercicio poético para decidirse a juntar sus poemas en un libro. En el caso particular de Miguel Ángel Asturias, este hecho tiene valor de hazaña. Se precisa una exacta conciencia de los propios vaivenes y asimismo una interpretación audaz de la irrealidad que se persigue, para dejar tan confiadamente al cuidado del tiempo el ordenamiento de una obra lírica.

Ahora que enfrentamos a esta en su extensión total, resulta fácil descubrir que su mayor virtud es una unidad de esencias, la cual no se nos hubiera

aparecido con igual nitidez, de habernos visto obligados a considerar aisladamente cada uno de los tramos parciales.

La producción poética de Asturias se divide en cinco etapas, concluida por lo general cada una de ellas en una "Fantomima", especie de romance dialogado, que constituye, sin lugar a dudas, lo más débil del conjunto.

Es posible trazar una línea demostrativa, que ascendiendo del periodo inicial (1918-1928) hasta el siguiente (1929-32), se mantiene estacionario en el tercero (1933-1939) y el cuarto (1940-1942), para alcanzar finalmente su mejor expresión en el de más reciente data (1943-1948).

Es precisamente en este último tramo donde mejor se advierte que lo poético no vive en Miguel Ángel Asturias a expensas de lo improvisado. En realidad se condensan allí virtudes, que si bien ya apuntaban en la labor de años anteriores, no habían llegado aún a equilibrarse recíprocamente. El tratamiento de lo popular, por ejemplo, que posee en las primeras partes una brillantez y una sonoridad un tanto artificiales, se va asentando luego en forma paulatina, hasta proporcionar, en las últimas páginas, un notable colorido que corrobora el destino primario de su estética.

También lo religioso se encuentra prefigurado en el comienzo, pero recién en el poema "El Bautista y Salomé", de la parte final, se humaniza y, a la vez, se entona con nuevos símbolos.

El simbolismo de Asturias arranca de las palabras, no de las imágenes. Son las palabras las que suenan a imágenes, porque llevan implícitas una intención visual que las recupera para el espíritu, las re-crea.

La ley interior, que subordina los elementos formales en este mundo sensitivo, predomina también en la elección de temas. Asturias no es uno de esos poetas milagrosos que crean a partir de lo apoético y, a veces, de lo antipoético. Por el contrario, selecciona cuidadosamente su material, y solo a su inevitable zona de humorista (ver, como ejemplo, cualquiera de las "Fantomimas") debe sus contadas caídas hacia un perdonable y leve vulgarismo.

Pero es preciso medir a un poeta tanto por sus acatamientos como por sus osadías. En Asturias, hasta las osadías siguen un proceso. Antes de pasar de los envases tradicionales a la anarquía formal, se detiene largamente en un aligerado verso blanco. De ahí que cuando ya decidido, desemboca en el verso libre, este gane en armonía, desde el momento que no abdica sus soterrañas cadencias. (Ver la encendida "Elegía" de la página 190).

A su vez, tales ensayos de *versolibrismo* han dado a su poesía de estirpe tradicional, una flexibilidad hoy por cierto infrecuente. Con palabras comunes, Asturias construye siempre acepciones nuevas, y sus sonetos terminan a menudo con algún coletazo de humor o con una adivinación dolorosamente revelada. En tal sentido son altamente loables, particularmente en su último terceto, los sonetos "Amiga, amiga..." y "Ulises", como asimismo el venturoso primer cuarteto de "Eva".

Sin embargo, donde mejor usufructúa Asturias la trasposición de significados es en sus poesías de tema indígena "Marimba tocada por indios"

y "Tecum-Uman". Particularmente la última, emparentada en su batiente ritmo con la difundida "Danza negra" de [Luis] Palés Matos, sobrepasa, a diferencia de esta, abundantemente lo folklórico. Los recursos onomatopéyicos están allí al servicio de una representación poética de más alto vuelo, y esta viene a significar el choque de dos civilizaciones. En definitiva, el cambio del tambor a las campanas.

Con sus cumbres aisladas y sus explicables decaimientos, con su palabra volatinera y su lirismo sostenido, con sus sonetos de austero envase y su verso libre de largos tentáculos, Miguel Ángel Asturias ha sabido mantenerse fiel a sí mismo y ha dado forma a este libro exuberante que, según Alfonso Reyes, *"es su flecha poética enderezada a la sien de la alondra"*. Es legítimo pensar que haya dado en el blanco.

(*Marcha*, Montevideo, n.º 486, 15 de julio de 1949: 14).

Mauricio Magdaleno. *La tierra grande*
Editorial Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1948, 244 páginas

La mayoría de los buenos novelistas que describieron la revolución mexicana, la habían vivido del lado sedicioso. A pesar de ello, prefirieron relatarla con resentida ironía. Es el caso de Mariano Azuela, de Martín Luis Guzmán. El revolucionario se convierte allí en un personaje colectivo, en un testaferro que, sin quererlo, posibilita las ambiciones particulares de los jefes.

La versión que brinda Magdaleno de ese mismo periodo, quizá sea, pese a la sostenida tribulación que padece, menos amarga y seguramente más objetiva que la de aquellos chasqueados idealistas.

El autor ha elegido aquí una familia de terrateniente, los Suárez Medrano y, en estilo de simple historiador, relata en forma minuciosa su trajín de varias generaciones. Solo en contadas oportunidades llega Magdaleno a trasmitir la acción en tono verdaderamente novelesco. Con demasiada modestia, prefiere ocultarse bajo un lenguaje de crónica familiar que apaga bastante su fuerza narrativa. Las metáforas, las imágenes sugeridoras, son una excepción en este libro escueto, acaso recargado de evidencias.

Semejante sacrificio de la belleza estilística en favor de la concisión, reclama sin duda un mensaje humano de cierta trascendencia. Falta saber si la obra de Magdaleno posee en realidad ese mensaje. Es posible conjeturar que sí, que lo posee, aunque confusamente trasmitido. El mensaje de Magdaleno consiste tal vez en asegurarnos que ni el elemental feudalismo que precedió a la revolución, ni la revolución misma, competiendo en violencia con los amos vencidos, convertirían a México en la Tierra Grande. El verdadero México está representado en la obra por el último Jacinto. Un escéptico le halla condenado por taras que no tienen remedio, pero Florencia, una mujer joven envejecida de recuerdos, que tiene enterrado en esa devastada tierra

todo lo que en su existencia tuvo visos de amor o de esperanzas, confía en que el pequeño Jacinto, como México, se levantará de sus taras, *"para crecer y convertir en vida nueva todo esto que le tocó en herencia"*.

Para arribar a esta sencilla profecía, Magdaleno se agota y nos agota con el relato de los crímenes, las violaciones, los amores contrariados, las venganzas, las pestes y las lacras que asuelan a los Suárez Medrano y a todos aquellos que se arriman a la Tierra Grande. En varias oportunidades la novela parece acercarse a su fin, pues casi todos los personajes han sido segados por la fatalidad o por las represalias. Pero Gustavo, el mayorazgo, queda siempre para asistir al desfile de otra generación.

Acontece, sin embargo, que los nuevos personajes repiten hasta en detalles fútiles el drama de sus mayores. Al principio ello sirve para que el lector ponga a prueba el tino de sus previsiones. Pero pronto se cansa de acertar.

Esta novela demuestra sobradamente cómo una anécdota agitada no basta para sostener el interés de la trama. Aquí la peripecia no puede ser más sobresaltada. A la vuelta de cada página nos espera una muerte. Hay pasajes en que las víctimas se mencionan en un lacónico inventario, al modo sucinto de los partes de guerra. Al final, el lector deja a un lado sus primeros estremecimientos y aguarda con apatía la próxima hilada de cadáveres. La iracundia de los personajes se vuelve monótona, cansadora y solo sorprenden entonces, paradójicamente, las excepcionales estaciones de calma.

Es evidente, además, que la profusión de figuras desagrega la urdimbre argumental. Son tantos los personajes centrales (con el inconveniente adicional de que los nombres se repiten de padres a hijos, y así hay dos Gustavos, dos Florencias, dos Humbertos, dos Jacintos, dos Marías), son tanto los fieles y los infieles servidores, los enemigos fáciles y los tremendos, los generales que heredan el mando revolucionario y los pretendientes que alternan en el asedio de varias generaciones de *muchachas*, que en verdad resulta para el lector una tarea abrumadora no confundir la huella de los personajes.

Pese a estos inconvenientes, es saludable no perder de vista las intenciones posibles del autor. Acaso ese ambiente desdibujado, esa sucesión de crímenes y venganzas, esa avalancha de nombres y figuras, se deban a un propósito estético definido: la exaltación de la trayectoria y del carácter de Gustavo, el más firme de los Suárez Medrano. Es indudable que mientras los otros personajes —buenos y malos— pasan por la novela y por su existencia novelesca sin pena ni gloria, el mayorazgo, en cambio, permanece entero, fiel a la terca complexión de su temperamento, sin traicionarse ni en sus predilecciones ni en sus odios. Y al cabo de doscientas páginas de frecuentar su vida espinosa, sombría, irremediable, tenemos la cabal sensación de haber recogido una criatura irreal, que coincide sin embargo en todas sus dimensiones con la posible realidad, o, por lo menos, con una verosímil y escueta realidad sin poesía.

Por eso, aunque el realce de esta figura no esté logrado a la perfección, ni se disimule que el abultamiento de ese solo carácter va en menoscabo de su rededor; aunque nos choque la exagerada concisión del estilo y no nos parezca en verdad muy novelesco el desarrollo de esta historia vulgar, basta sin embargo con la pintura veraz de ese personaje viril e incorruptible, cargado de estéril acrimonia y sobreviviente de las mayores contradicciones, para asegurar a esta novela un lugar secundario y decoroso en la actual literatura de Hispanoamérica.

(*Marcha*, Montevideo, n.º 487, 22 de julio de 1949: 14).

Eduardo Mallea. *Los enemigos del alma*
Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1950, 363 páginas

En *La bahía del silencio*, el más ambicioso intento de Mallea, algunos personajes se dedicaron a solazarse en el fracaso, a cultivarlo morosamente en sus soledades, en su aprendida mediocridad. Por más que esos hastiados solo lateralmente concernían a la trama, el lector adivinaba que una formalizada invasión de tales caracteres delicuescentes y huraños hubiera perjudicado el equilibrio estructural de la novela.

De modo inesperado, ya que era lícito suponer que el talento narrativo de Mallea le mantuviese a salvo de semejante riesgo, en *Los enemigos del alma* se produce esa anunciada invasión del hastío. Esta nueva novela parece construida mediante una exageración de los defectos apenas insinuados en *La bahía del silencio* y una omisión casi deliberada de la honda calidad humana que constituía su más patente mérito.

La oscura historia de provincia, en la que tres hermanos gozan y sufren sus respectivas soledades, es demasiado estentórea para ser trágica, demasiado cavilada para ser brutal. Los personajes han sido definidos desde el título (cada uno de los Guillén simboliza un *enemigo del alma*: Mario es el mundo; Débora, el demonio; Cora, la carne) y ello inhibe al autor de desenvolver sus caracteres con la indispensable naturalidad. Mallea sucumbe ante la obligación —contraída *a priori*— de dotar a cada figura de los hechos y las palabras correspondientes a su símbolo. La exageración es siempre demasiado visible y no alcanza a salvarla el cuidadoso estilo, que en esta oportunidad, al faltarle el legítimo dramatismo de *Todo verdor perecerá* o de *Fiesta en noviembre*, parece artificioso, opaco, sin resonancias.

En la primera mitad de la obra, Mallea se dedica a comenzar argumentos, nuevas novelas: la de Jorgelina Modín, la de Ortigosa y su mujer, la del magistrado Calles, la de Sara Gradi. De esos diversos episodios solo el de los Ortigosa toma contacto con la anécdota central e indudablemente la supera en interés. Pero la figura menos forzada, la única que no desentona en su propio rededor, es la de Sara Gradi; y el hecho de que su historia no nos

llegue directamente sino a través del relato de Ortigosa, es decir, esquivando el diálogo, la atmósfera determinante, el acto mismo, parecería indicar que Mallea, consciente de la escasa hondura del material que ha elegido, tanto como de su actual y —queremos creer— fortuita inhabilidad para comunicarlo, ha recurrido al relato liso y llano, a la descripción por figura interpósita, para trasmitir el momento más sutil, el más inteligente azar de la novela.

(*Número*, Montevideo, n.º 10-11, setiembre-diciembre 1950: 625-626).

Eduardo Mallea. *Chaves*
Buenos Aires, Editorial Losada, 1953, 101 páginas
La sala de espera, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1953, 225 páginas

Ninguna de estas obras es en rigor una novela. *Chaves* —llamada *novela* por el propio autor— narra el proceso de una actitud, el moroso desarrollo de un silencio; rasgos estos más apropiados para las exigencias formales de la *nouvelle*. En cuanto a *La sala de espera*, el autor se encarga de advertirnos que *"se trata de una narración poemática escrita como un mero ejercicio al margen de una obra novelística con otras preocupaciones y otros rasgos, que no la incluyen necesariamente en su sistema"*.

Chaves representa una agradable sorpresa para el antiguo lector de Mallea. Por lo pronto, el contenido de *Chaves* se equilibra con sus dimensiones; no le faltan ni le sobran episodios ni personajes; el protagonista existe literaria y humanamente; la anécdota se desenvuelve en un ritmo normal, sin que el artificio se vuelva demasiado ostensible. El plan del relato no es complicado; no obstante, el contrapunto entre el silencio actual y su prehistoria, es lo bastante ingenioso como para obtener la atención progresiva del lector. La última negación de Chaves es un mensaje simple, verosímil, y redondea —como pocas veces lo consigue Mallea— el carácter del personaje.

Desafortunadamente, no hay lugar en este elogio para *La sala de espera*. Si, como señala el autor, esta obra es un *"mero ejercicio"*, es preciso anotar que se trata de un mal ejercicio, de esos que no deben abandonar su poderosa ineditez. Siete personas (cuatro hombres, dos mujeres y un niño) que aguardan en la sala de espera de una estación solitaria, a seis horas de la capital, se embarcan en largos monólogos interiores, en los cuales comunican sus respectivas autobiografías, inevitablemente sus fracasos, y, por último, el motivo trascendental de este viaje que emprenderán cuando arribe su tren, tan larga e inútilmente demorado.

Con excepción del cuarto relato, el de Francisco Díaz (un dramaturgo lleno de odio y vacío de temas) que, como narración aislada, tiene cierto interés, los seis restantes son otros cuentos para una inglesa, menos desesperada que la de 1926, pero cargados de una artificiosa pasión, de una esmerada

ansiedad que, en este caso, ya no pueden ser defendidas por el brío juvenil del escritor. Resulta demasiado chocante, además, la exagerada trascendencia que el viaje y, por lo tanto, la espera, tienen para cada uno de los siete pasajeros. Todos, sin excepción, han culminado un ciclo; la mayoría regresa desde su propio fracaso a la miseria inicial de su vida; otros, huyen hacia la desesperanza y la soledad. Todos son excepciones. Ninguno de ellos exhibe un pasado corriente, una vida normal; ninguno de ellos podría dejar de ser un personaje de Eduardo Mallea para mezclarse con la vida real.

En su nota preliminar, el autor intenta dejar sentado que *"el ritmo en que se desarrolla* [la narración], *por causal que parezca, es deliberado, y que obedece a una idea del proceso monótono y reiterativo, al tono único, en su forma, de los monólogos de conciencia, tan opuestos a la diferenciación y libre carácter del lenguaje hablado"*. Corresponde formular dos observaciones. La primera: que el ritmo jamás parece casual, por lo menos nunca tan casual como lo exigiría la condición de monólogo interior; y luego, la más importante, que nada parece más opuesto a la indiferenciación del caos mental que el anfractuoso estilo empleado en las siete historias, henchidas de elaborados adjetivos, verdaderamente insólitos para ser pensados mientras se papan moscas y se mira el reloj.

De todas maneras, ambos libros ilustran convenientemente acerca de los aciertos y las limitaciones de este novelista, y aunque resulte desalentador que en la actualidad dedique su más ambicioso esfuerzo a una búsqueda estéril y desatinada, la sola presencia de *Chaves*, con su drama concentrado y sencillo, permite conjeturar que Mallea habrá de resolver satisfactoriamente su encrucijada literaria.

(*Número*, Montevideo, n.º 25, octubre-diciembre de 1953: 375-376).

Augusto Roa Bastos. *El trueno entre las hojas*
Buenos Aires, Editorial Losada, 1953, 226 páginas

La elección de temas —por lo común, un buen signo para reconocer al cuentista nato— es el más visible acierto del libro de Roa Bastos. Naturalmente, en los contados relatos en que la técnica alcanza el nivel del tema propuesto, el resultado es de una gran eficacia.

A pesar del deleite casi morboso con que Roa Bastos encara el espectáculo violento y caótico de su realidad paraguaya (de la que no se aparta jamás, como si cumpliese una consigna), su estilo es lo suficientemente conciso, ágil y —en el mejor de los sentidos— efectista, como para que a través de los dieciséis cuentos de *El trueno entre las hojas* no decaiga el interés del lector. Por lo general, la anécdota ha sido extraída de la realidad y encuadrada en lo literario, con verdadero sentido de las proporciones. Son ejemplares, en este aspecto, cuentos como "Audiencia privada" (que podría haber firmado Maupassant), "Galopa en dos tiempos" y "El caruguá", seguramente los

puntos más altos del volumen. (Hay, además, algún personaje notablemente compuesto, como el pirandelliano Liberato, de "La gran solución").

La solapa y la crítica han señalado la influencia de Quiroga, de Barrett y de Borges. La más evidente resulta la de nuestro salteño. Por el contrario, el juego metafísico, la obsesión sistemática de Borges, parecerían ajenas a la urgencia y a la inmediatez neorrealista del paraguayo. El único contacto con el mundo borgiano —aparte de ciertas peculiaridades de estilo— puede hallarse acaso en "El ojo de la muerte", pero también es cierto que el clima de este cuento es una excepción (y acaso la única nota falsa) del volumen. Es probable que la aproximación con el autor de *El Aleph* falsee la impresión sobre el cuentista paraguayo. A mi entender, este no quiere *simbolizar* sino simplemente *narrar*. Si sus cuentos, como símbolos, pueden parecer superficiales, no son tales en cuanto simples narraciones, ya que la anécdota ha sido descubierta, está hábilmente contada y trasmite una calidad humana inmediata, palmaria, que por lo general no cabe en una armazón simbólica o meramente figurativa. Por eso mismo, Roa Bastos parecería más cercano a Maupassant o a su equivalente en Hispanoamérica: Horacio Quiroga.

La visible debilidad de *El trueno entre las hojas* reside en la técnica despareja, en la repetición de efectos. El *racconto* y las voces guaraníes constituyen, sin duda, el lado negro del volumen, las abusivas concesiones que el narrador no debió permitirse. El *racconto* se emplea, como recurso, virtualmente en todos los cuentos y por lo corriente constituye un peso literalmente negativo. El abuso de voces guaraníes entorpece considerablemente la fluidez del diálogo y —lo que es más grave— la comprensión del mismo por parte del lector no especializado, máxime si se considera que el vocabulario anexo es de todo punto de vista insuficiente.

En "La excavación", por ejemplo, el tema es adecuado, pero la inoportuna evocación nada agrega al relato. En "Pirulí" el final es confuso; no se sabe exactamente cómo viene a pagar el cicho su travesura: si con una paliza o simplemente con su vida. En "Esos rostros oscuros" el desarrollo es lento, artificial, y el desenlace harto esperado como para que no pierda su eficacia. En "La timba viva" está evidentemente de más el episodio íntegro de Fulvio y Hebe, sin el cual hubiera ganado en fuerza el obsesionante proceso de la muerte de Alicia.

Empero, ninguna de estas debilidades alcanza a sofocar la voz del narrador. Aun en los más flojos de estos relatos, los personajes existen y el lector es tocado por el fervor o la crueldad de la anécdota. Y algún cuento aquí, cierto personaje allá, acaso hallaran cabida en una antología (ni demasiado amplia ni tolerante) del cuento en Hispanoamérica. La eficacia directa, la fuerza temperamental de Roa Bastos, lo inscriben desde ya en la buena tradición.

(*Número*, Montevideo, n.º 26, marzo 1955: 103-104).

Otro Martínez Estrada

Ezequiel Martínez Estrada estuvo tres días en Montevideo. En ese apretado marco de tiempo, pronunció dos conferencias, efectuó una lectura comentada de una obra de Hudson, grabó discos con algunos de sus poemas y pensamientos, recibió a diversos escritores nacionales, asistió al vino que bebieron en su honor los miembros de la AUDE, y, además, fundó una *República libertaria, federal y representativa*, denominada *La Tierra Purpúrea*. Bastante más de cuanto podía esperarse de un innegable convaleciente, de alguien que ha pasado cinco años virtualmente inmovilizado y a quien se habían apresurado a desahuciar esos mismos médicos que aún hoy no saben por qué extraña coincidencia ha escapado de su agorera diagnosis ni tampoco qué nombre colgarle a la enfermedad. El propio Martínez Estrada se inclina por el *peronismo glandular*.

Lo cierto es que en pleno proceso de recuperación, cuando aun se perciben en su paso y en su discurrir ciertas vacilaciones de convaleciente, este notable escritor, uno de los pilares de la brillante generación del 25, entona un agresivo *mea culpa*, proclama la necesidad de una literatura desagradable, fija su nueva posición frente a la realidad circundante, reclama una literatura no proletaria sino para el pueblo e intenta apartar el grano de la paja en esa larga y trágica experiencia que ha constituido el peronismo para la vida argentina.

Existe en M. E., como en todo escritor argentino (en rigor, como en todo argentino) una obsesión por el tema Perón, la revolución, y sus respectivas causas y proyecciones. Lo más importante, sin embargo, parecería ser su esfuerzo, no demasiado coherente, destinado a tomar contacto con la realidad.

El severo denunciador, el lúcido desesperanzado de *Radiografía de la pampa*, ha hallado ahora una veta para la reconstrucción de la vida argentina y, por ende, de su literatura, pero es evidente que el antiguo pesimismo era más claro, más equilibrado que esta moderada esperanza de la que aun extraña el vocabulario y de la que parecería querer hablar mucho, no tanto para convencer al auditorio cuanto para convencerse a sí mismo.

La discreción aconseja esperar antes de abrir un juicio sobre este nuevo Martínez Estrada. Por lo pronto, tiene indudable fuerza y validez su denuncia del argentino ensoberbecido o, como lo dijo que en número de marzo de la *Gaceta Literaria*, de Buenos Aires: *"Mantenemos vivo lo peor del hidalgo de la picaresca y hemos perdido muchas de sus virtudes, entre ellas las de aguantar el hambre con buena cara. Nuestra realidad no es agradable [...] pero el escritor tiene por misión, precisamente, humanizar y hacer amable la dura y fea realidad"*.

En cambio, tal vez no sea prematuro anunciar el fracaso de esa insólita república llamada *La Tierra Purpúrea*, cuyos primeros triunviros serán Daniel D. Vidart, Juan Carlos Holguin y el propio Martínez Estrada. Como, justamente, la extraña y desarraigada iniciativa está lo más lejos posible de

esa misma realidad con la que el escritor argentino nos invita a tomar contacto, será juicioso considerarla como uno de esos buenos *gags* que M. E. suele deslizar en su amena conversación y aun en sus conferencias.

Mucho más cerca de nuestra realidad, por ejemplo, estuvo su afirmación (equívoco e incomentado exordio al vino de honor) de que si se nos preguntara a los uruguayos en qué lugar están Florencio Sánchez y Horacio Quiroga tendríamos que confesar que los han pospuesto meros fantoches, monigotes o esperpentos vacíos y hasta ridículos del drama nacional.

De todos modos, esta provocativa y breve estadía de Martínez Estrada ha servido para renovar temas fundamentales del drama argentino, de la literatura argentina que, por razones obvias, se hallan muy cercanos a nuestra comedia y a nuestra literatura. Ha servido, asimismo, para escuchar una voz personal y animosa, para comprobar con su presencia cuánto sabíamos ya por la lectura de sus libros: que Martínez Estrada es *alguien* en la literatura hispanoamericana. Y, finalmente, para asistir a los admirables nuevos bríos de un excelente y original escritor.

(*Marcha*, Montevideo, n.º 806, viernes 23 de marzo de 1956: 21).

La saga argentina de Mujica Láinez[1]

En la vecina orilla han obtenido cierta resonancia estos tres libros de Manuel Mujica Láinez; presumiblemente, constituyen solo el arranque de una extendida saga de la sociedad porteña. Vicente Barbieri y Eduardo González Lanuza, en *Sur* n.os. 226 y 231, han debido recurrir a desusados elogios para comentar *Los ídolos* y *La casa* respectivamente. Juan Carlos Ghiano, por su parte, en el número 236 de la misma revista, formula algunas objeciones menores a *Los viajeros*, pero el dictamen final sigue siendo favorable. Solo Rodolfo Mario Pandolfi, en *Contorno* n.º 5-6, censura abiertamente los tres volúmenes, aunque deteniéndose en el fracaso que los mismos representan como documento social antes que como obra literaria. De todos modos, se ha escrito lo suficiente acerca de estos libros de Mujica como para reclamar del crítico una lectura especialmente atenta.

Una edad de oro

En la cita que encabeza *Los ídolos*, Wordsworth resume su actitud para recrear su *golden time*, Mujica Lainez, por su parte, ha intentado reconstruir una época que, al menos para él, tiene tintes áureos.

En la primera parte de *Los ídolos*, el amigo de un joven poeta relata la admiración que este último siente por Lucio Sansilvestre (afamado autor de un

1 *Los ídolos*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1953. *La casa*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1954. *Los viajeros*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1955.

único libro llamado *Los ídolos*), admiración que se vuelve funesta ya que arrastra a ambos escritores a la muerte. La segunda parte es un minucioso retrato de la tía Duma, y la tercera y última, relata la misteriosa e inasible atracción que siente el narrador por la no menos inasible y misteriosa Fabricia.

El segundo tomo de la saga, *La casa*, mantiene solo ocasionales conexiones con el primero. Una mansión de la calle Florida relata su historia en primera persona, antes de ser totalmente derrumbada, según se desprende de la última y balbuceada página, que soporta una clara influencia del radioteatro de los domingos.

El tercero, *Los viajeros*, aprovecha casi la misma idea de un justamente famoso cuento de León Bloy: una rama en desgracia de la familia de Duma, construye su vida sobre la esperanza de ir a Europa, y cuando todo parece estar resuelto, cuando están prácticamente con un pie en la pasarela, el ensueño se consume, nadie viaja, todo se derrumba.

La versión de Mujica, pese a su intención evocadora, pese a sus visibles esfuerzos de otorgarle estructura y estilo, no llega a comunicarnos con su edad de oro; más bien nos comunica con la superficie de Henry James y especialmente con la de Marcel Proust.

Borges ha expresado (lo recordaba hace poco Martínez Estrada en una de sus charlas montevideanas) que una literatura nacional no tiene por qué ser necesariamente una literatura nacional. Pero Mujica parece entender que una literatura nacional debe ser necesariamente una literatura europea.

Tanto el mundo como los personajes que abarca *La casa*, por ejemplo, están más cerca del *faubourg* Saint-Germain que de la calle Florida. Si el autor hubiera situado sus novelas en un escenario europeo, tal vez no chocaría tanto su modo de narrar (de hecho, "Lucio Sansilvestre", primera parte de *Los ídolos*, que transcurre en una Inglaterra a la Guide Bleu, resulta a la postre el episodio más equilibrado) pero lo cierto es que Mujica pretende reconstruir algo tan decididamente local como puede serlo el ámbito señorial y oligárquico del cual depende la vida argentina en algo más de un siglo.

Razones del desagrado

No alcanza con pertenecer o haber pertenecido a una determinada clase social para contar eficazmente su verdadera historia, para recrear su clima con mediana aproximación. Es preciso, además, poseer una buena dosis de complicidad (si el retrato va a reclamar la simpatía del lector) o de sátira (si contiene una censura implícita) o de ambas a la vez si es simplemente veraz. Es tan evidente que Mujica leyó extensamente a Proust como que no supo aprender su lección. De haberla aprovechado no sometería al lector a esa larga charla relativamente insulsa, sin "*entidades efectivas permanentes*" que aseguren el apoyo emocional del lector, y, lo que es más grave aún, sin el más leve rasgo satírico que ponga a esa época muelle en su justo sitio. Proust, como integrante de una clase social, contó las historias, los amores

y los vicios que la formaron y la resquebrajaron, pero su testimonio es el de un cómplice y, a la vez, de un censor; es, además, y por sobre todo, un agudo proceso psicológico y una permanente creación literaria.

Sería bueno indagar dónde reside el secreto del profundo desagrado que puede llegar a producir la lectura de estos tres libros de Mujica. El estilo está plagado de metáforas heredadas, de lugares comunes del lirismo, pero, aún así, no revela ineptitud. El modo de construir la historia es lo suficientemente hábil como para eludir el aburrimiento del lector. Las constantes melodramáticas, que Mujica retoma siempre con pinzas (no vaya nadie a creer que él también es melodramático) a fin de poner una prudente distancia entre él y esos exaltados, mantienen, en base a inesperados estallidos, una primitiva agilidad en la peripecia. El todo, sin embargo, repugna. ¿Por qué? Quizá por el viscoso o inconfesado tinte homosexual que rodea como un halo las pretendidas amistades entre Gustavo y Sansilvestre, entre Sansilvestre y Juan Romano, entre el narrador de *Los ídolos* y Gustavo, entre el narrador de *Los viajeros* y Simón, etc., etc. (Después de todo, no solo cuentan los prejuicios sino también la sensibilidad personal de cada uno, y toda literatura afeminada debe hallarse literalmente muy cerca de la perfección para que el lector normal se sobreponga a su propio, inevitable rechazo, y aprecie lo verdaderamente apreciable. No es este en rigor el caso de *Los ídolos* y sus continuaciones, que tanto narrativa como estilísticamente revelan *pastiches* ominosos). Quizá, también, porque se trata de una literatura de *niño bien* que, mucho más que el tiempo, lamenta el confort perdido, el dinero perdido y las perdidas garantías de inconmovilidad con que ese dinero acorazaba a su clase (como hoy en día ya acoraza a otras). Pero, sobre todo, porque su lamento carece de autenticidad, de valentía, porque aparece como demasiado comprendido por el autor que hoy queda mal (y quedaba especialmente mal cuando apareció el primero de los tres libros) ponerse a añorar una edad oligárquica.

Si en vez de atribuir esa queja a las fatigantes figuras de los tapices, con el fin de salvar su responsabilidad y escudarse en una presunta (y fallida) ironía, si en vez de utilizar ese falso expediente, Mujica se hubiera hecho cargo de su propia nostalgia, entonces su obra hubiera tenido el atractivo y el dramatismo de tantas otras (como las de Gide, de Céline, de Drieu la Rochelle) en las que sus autores se jugaron por sus propias vergüenzas.

La cultura como adjetivo

Por el contrario, Mujica lleva y trae personajes tan sofisticados, tan artificiosos, que por rudimentaria que sea la sensibilidad del lector, no es posible que este los acepte como representativos de una clase social, aunque esa clase social haya demostrado ser tan empingorotada y rígida como la que ha inspirado *Los ídolos*, *La casa* o *Los viajeros*. Las caricaturas que pueblan el mundo de Mujica ("*universo distinguido* —al ajustado decir de

Rodolfo Mario Pandolfi— *donde solo carecen de alma las cacerolas populares*") son argentinas, pero hablan a la inglesa o a la francesa, piensan y actúan siempre como europeos. Eso no es increíble (el pitucaje de todas las latitudes se ha solazado siempre en tales mimos) y además es un tema tentador, pero solo es posible rescatarlo para la literatura por medio de la sátira o de la simpatía. Descartemos la sátira, ya que Mujica piensa y escribe como piensan y escriben sus personajes. Pero tampoco es válido el notorio intento de trasmitirnos su propia añoranza, ya que ninguno de sus personajes llega a conmover.

Ni siquiera en la amplia e interesada acepción borgiana cabe el pretendido carácter nacional de estas novelas. *"No debemos concretarnos a lo argentino para ser argentinos* —dice Borges en *Sur*, n.º 232— *porque o ser argentino es una fatalidad y en ese caso lo seremos de cualquier modo, o ser argentino será una mera afectación, una máscara"*. Mujica es el caso típico y ejemplar del mero afectado, del autor indeciso, del escritor que da la espalda a los valores (buenos o malos, pero esenciales) de su país, se encandila con lo importado, y luego quiere hacernos creer que hace literatura nacional —en este caso, argentina— porque escribe una novela francesa que transcurre en la calle Florida. El resultado es inevitable: suena a falso para el europeo que no es tonto y capta fácilmente la imitación, y suena a falso para el hispanoamericano, que no consigue reconocer a esos personajes de apócrifa industria nacional que hablan constantemente de madréporas, casuarinas, filodendros, y que cuando suspiran suelen murmurar: *"Hélas! et quai je fair que de vous trop aimer?"*. Para muestra de este estilo sirva el siguiente botón: *"Y en el aire cantó el mismo pájaro de la otra tarde, el pájaro que cantaba en las casuarinas como si fuera a morir. Besé a ese aire; mis labios se estiraron hacia ese aire que no era más que aire; lo besé porque por ahí había pasado Berenice el día anterior…"*. Este etéreo personaje se llama francamente Berenice, pero hay otro que tiene rasgos de personaje de *El entierro del Conde Orgaz* y otro más que acaba muriendo sobre un plato de croquetas de ostras y sobre el *San Francisco de Assis* de Jorgensen. Toda criatura de Mujica tiene que parecerse a algo o a alguien famoso en el mundo del arte o la literatura. Podría decirse que la cita cultural tiene en Mujica valor de adjetivo. No le alcanza al autor con expresar que un retrato es nebuloso, tiene que completar la adjetivación y entonces dice que es *"nebuloso como las pinturas de Eugène Carrière"*. Cuando tiene que adjetivar unas bufonerías, dice que son *"bufonerías dignas del tiempo de François Boucher"*; y para calificar el sombrero de Maria Luisa dice que es *"de terciopelo tenebroso a la Gainsborough"*.

Oscura somnolencia

Cualquiera de los tres volúmenes (aunque es quizá *Los viajeros* el que más ostensiblemente lo muestra) parece una esmerada traducción de una novela francesa, como si cada frase, cada periodo, cada metáfora, hubieran sido pensados y pronunciados en francés antes de ser trasladados a nuestra

lengua. La menos feliz de las estampas de Fray Mocho es más argentina y más comunicativa que esta increíble historia de tapices, de locos y de escritores fracasados.

El tema de los tapices, por ejemplo, llega a ser obsesionante. Es cierto que la literatura universal debe algunas obras maestras a las obsesiones. Pero esta de Mujica parece tan afectada y tan inútil, tan artificial e inconducente, que a la altura del cuarto o quinto diálogo entre las figuras del tapiz de Beauvais y las pinturas de Signor Perelli, el lector hace suyas las palabras de la casa que cuenta la historia en primera persona:

"Y a pesar de cuanto sabía, yo me entregaba a una somnolencia oscura, como si quisiera olvidarme momentáneamente de la vigilancia que me había impuesto, tal vez cansada del largo desengaño que significaba para mí la noción de que esa vigilancia no servía de nada".

Sí, también el lector experimenta un largo desengaño (exactamente, ochocientas páginas) al darse cuenta de que su vigilancia es inútil, porque la obra nada revela, ni nada tiene que revelar. Al igual que el intento de Mallea en *La bahía del silencio* o el de Marechal en *Adán Buenosayres*, que también quisieron representar literariamente una clase y un clima sociales, también esta saga de Mujica es una magnífica oportunidad perdida, pero tanto literaria como humanamente se halla muy por debajo de esos títulos. La novela de Mallea cuenta con situaciones y personajes cabalmente logrados; la de Marechal, con un vigor provocativo que indica en cierto modo qué no debe hacerse. Pero ambos libros son *errores útiles* y, dentro de la narrativa argentina, han adquirido ya un valor histórico. La saga de Mujica, en cambio, es un *error inútil* que no valdrá la pena recordar.

(*Marcha*, Montevideo, n.º 814, 25 de mayo de 1956: 23).

Dos libros de poemas

En su colección *Poetas de España y América*, la Editorial Losada acaba de publicar dos volúmenes de poemas *La fábula*, del argentino Emilio Sosa López, y *Canto sin sosiego*, del español Mario Cabré.

Emilio Sosa López es autor de tres libros anteriores *Sentimiento de la criatura* (1950) y *Los encantamientos* (1954), poemas, y *Poesía y mística*, ensayos. Este nuevo poemario lleva en el pórtico un fragmento de Marcel Jouhandeau que termina con estas palabras: *"El infierno no se halla en ningún otro lugar que en la región más ardiente del Corazón de Dios"*. En realidad, el libro es una especie de teoría del Infierno, y ya en el segundo poema el lector se entera de que *"allí los bosques están quemados y nada florece/ ni fuente repite el cántico de la incesante integración"*. Nada florece, es cierto. La poesía de Sosa López trata algunos temas alucinantes, pero tomándolos siempre con pinzas, sin atreverse a fondo. Algunos de los poemas ("Caídos") están

esmeradamente pensados como situaciones, pero carecen de eso que Lionel Trilling llama el *sufrimiento militante* y que aquí hubiera alcanzado para validarlos. La única fuerza de este poeta es la imagen, pero no siempre esta es suficiente para sostener todo el andamiaje del poema. Son de un notorio mal gusto imágenes como: *"viseras alanceadas sobre muecas calcáreas"* o *"Los galgos vomitaron huesos humanos,/corceles pisotearon las mitos solares"*.

En la actitud en que se coloca Sosa López frente a sus temas, la única salvación es tener impulso, pero en este caso el poeta carece del mismo. Solo hay una impecable construcción intelectual, destinada a aburrir al bueno del lector, que página tras página va registrando nuevas variantes de los mismos temas. Las palabras son en estos poemas una especie de maraña verbal destinada a ocultar el escaso contenido. Tan es así que el poema titulado "Pequeña oda", uno de los mejores del volumen, se sostiene casi exclusivamente debido al ritmo más bien arcaico de su verso, pero en realidad no es mucha la sustancia que ese verso arrastra.

Mario Cabré, más notorio como torero que como poeta, metaforiza en *Cantos sin sosiego* (fueros de Cyril Connolly) acerca de Alfonsina Storni y su calidad de muerta célebre y misteriosa. Mientras Cabré se queda en la asonancia facilonga, los poemas adquieren una capacidad de comunicación de visible filiación lorquiana, pero cuando se mete en otras honduras, el tema lo sobrepasa y le hace comenzar uno de los poemas con líneas tan infortunadas como estas: *"No te puedo formar de brizna/ malva o pelusilla de mar*". El libro está concebido como una larga glosa de algunos versos sueltos de Alfonsina, pero justamente estos parecen de una sencillez sobrecogedora junto al hinchado testimonio del poeta. En algunos de los poemas, la acumulación caótica parece ser la palabra de orden y así como comprenden veinte o treinta versos, al lector tiene la impresión de que podrían prolongarse indefinidamente. Es probable que el *caso Alfonsina* haya tocado a fondo a Mario Cabré, pero también es cierto que esa sinceridad no se trasparenta en todos sus poemas, algunos de los cuales parecen ansiosamente prefabricados.

Juana de Ibarbourou, en el estilo generoso de sus últimos tiempos, elogia en el prólogo encendidamente al poeta español, a quien dedica este inefable coloquialismo: *"Por este libro para nuestra gran muerta de todas las mujeres de América, gracias, Mario"*. Esperemos de todo corazón que Mario diga: *"No hay de qué, Juana"* y regrese sin vacilar al toreo, oficio que evidentemente domina mejor que el de poeta.

(*Marcha*, Montevideo, n.º 899, 7 de febrero de 1958: 21).

El arte de la viñeta literaria

Veintiocho relatos integran el nuevo libro de Enrique Wernicke[2] y todos caben en ciento cuarenta páginas. Con excepción de una o dos narraciones ("Lucero", "Los oficiales de Chejov") que alcanzan a las normales dimensiones del género, los otros relatos son breves —a veces brevísimos— apuntes. Justamente, ese tipo de viñetas parece ser la especialidad de Wernicke, un hábil cultor del efectismo narrativo y, seguramente, un buen lector de Hemingway.

Wernicke es, sin duda, un buen imaginador. Basta, para comprobarlo, la lectura del cuento "Un ligero dolor en el costado", con todas sus aparentes contradicciones que al final se resuelven en una dramática voltereta de odio. Pero la mayor fuerza literaria de Wernicke no está en la peripecia que cuenta sino en el lenguaje con que la dice. Casi todos los mejores efectos de estos concisos relatos no son argumentales sino simplemente verbales.

Durante el transcurso de cada cuento, la palabra de Wernicke se va aguzando hasta llegar al final incisivo, contundente. La última frase del narrador siempre queda vibrando. Pero ese mismo final, para ser más eficaz, no requiere largos preparativos. Así pasa en "La dignidad", "Tango", "Un dilema", "La escopeta", "El favorito" (estos dos últimos, verdaderamente ejemplares). Cuando Wernicke cree que el desenlace precisa un más extenso preámbulo, por lo general se equivoca. "Lucero", por ejemplo, el más ambicioso de los relatos del volumen, se diluye en prevenciones y el narrador llega a la última línea virtualmente sin aliento ni inspiración. En "Los oficiales de Chejov", el final hubiera sido seguramente un buen y provocativo choque para el lector, si el relato constara solo de una o dos páginas, pero así como está, artificialmente estirado, suena a arbitrario y hasta parece abusivamente pueril. El único relato no demasiado breve (sin embargo tiene apenas siete páginas) que conserva íntegramente la eficacia buscada por el autor, es "La ley de alquileres", pero ahí es el tema el que está exigiendo un estiramiento, ya que se trata de una especie de postergación antikafkiana, en que la meta de la espera no es algo deseado sino burguesamente temido. Pero aun en ese cuento, la decisiva virtud es verbal, ya que es el propio narrador quien en el último párrafo recoge la posta y deja constancia de su agresiva, sarcástica opinión, acerca del personaje que acaba de crear.

En cada uno de sus relatos, en cada una de sus páginas, en cada uno de sus finales, a Wernicke lo salva el humor. Si este no se hiciera presente, algunas de las viñetas parecerían artificialmente implacables y quizá nada sugerirían.

Pero la intención burlona generalmente las redime. El tono humorístico del autor no es sin embargo despreciativo, no aspira seguramente a deteriorar esta o aquella zona de las convenciones sociales de su medio. En

2 Enrique Wernicke. *Los que se van*. Buenos Aires, Editorial Lautaro, 1957, 142 páginas

general, parece que ese mismo medio lo divierte y, por ende, también llega a divertir al lector.

Pese a los varios relatos malogrados o simplemente inocuos ("El suicida", "El bote", "Science fiction", "El columpio"), este libro de Wernicke es un útil e ilustrativo experimento. En la literatura rioplatense, la viñeta narrativa es un género poco cultivado: este autor argentino ha demostrado, por lo menos, que nuestra realidad —fragmentaria, inconclusa, y por tantos conceptos precaria— puede prestarse inmejorablemente al ejercicio de este género jaculatorio y mordaz.

(*Marcha*, Montevideo, n.º 907, 18 de abril de 1958: 23).

Mundo chileno en varios planos

Chile es un país con editoriales —quizá como mediata consecuencia de ello— también con lectores. En el Uruguay, ser un *best seller* significa haber vendido algunas docenas de ejemplares en librerías; en Chile, esa misma denominación responde a una venta que suele alcanzar a varias decenas de miles.

En la actualidad, el gran suceso editorial chileno se llama *Coronación,*[3] y la circunstancia de que se trate de una excelente novela no solo sirve para reconocer el más que aceptable nivel creador de esa literatura, sino también para medir la capacidad selectiva de los lectores que la discuten, la alientan, la pagan y la consumen.

El autor de *Coronación* es José Donoso, quien en 1955, al publicar *Veraneo y otros cuentos*, ya había obtenido un gran éxito de crítica y, por añadidura, el Premio Municipal. Según informa la ficha de la empresa editora, Donoso nació en 1925, estudió humanidades en el Grange School, trabajó de ovejero en Magallanes y de apuntador en el puerto de Buenos Aires, estudió literatura inglesa por dos años en Princeton, cruzó casi toda América viajando por tierra, estuvo algunos meses en Europa y enseñó inglés durante tres años en instituciones privadas de Chile.

Ya en los cuentos de *Veraneo* Donoso había mostrado su preocupación por la realidad chilena. Con excepción de "El güero", que transcurre en tierra mexicana, todos los relatos de ese primer libro echan mano a tipos nacionales. El cuento que da nombre al volumen, "Verano", es un áspero retrato de la burguesía de vacaciones, vista desde dos ángulos distintos: el de las mucamitas y el de los niños. "Tocayos" es una deliciosa viñeta de ingenuidad y sexo. "Una señora" es un breve cuento semifantástico, pero desplegado en calles muy reales, en barrios y tranvías muy tangibles. "Fiesta en grande" es una farsa burocrática que a cada vuelta de página parece que fuera a desembocar en la tragedia, pero que en definitiva se queda (deliberadamente, claro) en esa importancia para el gran arranque y el salto de

3 José Donoso: *Coronación*. Santiago de Chile, Editorial Nacimiento, 1957, 300 páginas

pasión, en que suele estilizarse y esterilizarse la vida ciudadana. "Dos cartas" relata un desencuentro entre un chileno y un inglés. En "Dinamarquero", quizá el cuento más ambicioso y menos logrado del libro, se narra una vieja historia del Puesto Dinamarquero y de dos o tres buenos personajes que chapalean, con igual dosis de corrupción que de sentimiento, en un pasado cuyas salpicaduras pervierten el presente.

En esos siete relatos, Donoso se manejaba cómodamente en la dimensión y la intención del cuento, a tal punto que no era en absoluto previsible su posterior acceso a la novela. Cada uno de ellos desarrolla un típico tema de cuento, con la imprescindible economía de recursos y la necesaria concentración de efectos. Ya allí Donoso se revelaba un estilista, en el buen sentido de esta calificación, ya que el esfuerzo de elaboración de su prosa no llegaba al lector; este solo se enfrentaba a imágenes directas, periodos y ritmos normales, moderada y certera adjetivación. Como todo cuentista eficaz, Donoso atendía más el proceso de las situaciones, al compás de la anécdota, que al lujo y a la ampulosidad de las palabras. Cada peripecia se halla inscrita en el clima que tácitamente reclama. El mayor mérito de estos cuentos es que todos parecen de fáciles, sencillos, al alcance de cualquier narrador con un mediano oficio. No sería posible, sin embargo, quitarles ni una coma. Aun el más flojo de ellos, representa una unidad, en la que ni siquiera los efectos son superfluos.

Alguno de estos rasgos de Donoso como narrador se trasladan sin violencia a *Coronación*. Ni el estilo se recarga, ni la estructura narrativa se complica, ni el autor vuelve la espalda a su realidad. Cambia, eso sí, la intención del narrador, que ahora quiere retratar su mundo y recurre para ello a temas complementarios, a figuras anexas. Sus personajes no son ya islas psicológicas, sino que están *rodeados* de ese recurso tan novelístico que se llama prójimo.

La protagonista de *Coronación* es una anciana de noventa y pico de años: doña Elisa Grey de Abalos, de a ratos solo extravagante y por lo general francamente loca. Más que una protagonista, doña Elisa es quizá la sombra tutelar de la novela; bajo los amplios alones de esa sombra, los otros personajes aman, roban, rezongan y enloquecen. Cuando Rosario y Lourdes, las sirvientas, juegan a coronarla y ella muere después de echar un último vistazo a las estrellas, la novela se solidariza con ella y también se acaba.

Misiá Elisita representa una época y un mundo irremisiblemente concluidos, con derechos y obligaciones absolutamente prescriptos, y un dialecto moral que precisa de intérpretes para conmover la atareada actualidad. Su desflecada supervivencia podría parecer un triunfo sobre la muerte, pero es lisa y llanamente un desastre. Otros narradores (Tolstoy, Rilke) han construido una trágica, sobrecogedora atmósfera para algunas muertes en particular. Donoso reserva su sobrecogimiento para una supervivencia, para la desgracia que significa vivir de más. Toda la riqueza psicológica que

generalmente atesora la edad, aquí ha dejado de tener vigencia; las palabras *experiencia* y *tradición* en cuyo mítico poder suelen apoyar los viejos su tasación pericial de la existencia, aquí son monedas fuera de curso. Al quedarse sin razón, al verlo y oírlo todo a través de su inagotables manías, Misiá Elisa es víctima de un sobrante de vida, algo mucho peor que la estatutaria amonestación de la muerte. A tal punto que, cuando esta finalmente llega, la última llamita de conciencia que aún queda en la Señora le alcanza para vislumbrar que esa es una ocasión de fiesta, que (aunque horriblemente atrasado) el trámite final de su liberación al fin se cumple.

Pero antes de que Misiá Elisita se encuentre con su tantas veces postergada coronación, antes de que su violenta e inefable locura quede perimida, el autor lanza sus cabos en medio de dos o tres generaciones, y de otras tantas clases sociales, como buscando por anticipado el prototipo que habrá de reemplazar a ese monstruo senil y soberano que ha tenido la desgracia de sobrevivirse. Es una especie de llamado a licitación en las diversas capas y categorías de personajes.

Tal vez representa una mera osadía tratar de reconocer un mensaje en una obra tan compacta y coherente, donde todo (diálogo, estilo, retratos psicológicos) parece estar al servicio de la anécdota. Es sobre esta que recae en definitiva el concierto de este mundo actual y chileno que Donoso presenta y desarrolla. Pero lo cierto es que los personajes parecen agrupados en dos bandos: el de los ociosos y cultos rentistas de la clase alta, y el de los obsedidos y turbios representantes de la pobreza material. Andrés Abalos, nieto más que cincuentón de Misiá Elisa, abogado y coleccionista de bastones, propenso a la buena mesa y a la historia de Francia, reúne espontáneamente los atributos del primero de esos bandos. Mario, dependiente del Emporio Fornino, Don Juan todavía virgen, hermano de un ratero y él mismo harto vacilante en sus límites eróticos, miserable y dinámico, optimista y vulgar, encarna la otra clase, la que en sus pujos y esperanzas asimila la plata a la felicidad.

Por algo Andrés y Mario se disputan a Estela, la *huasita* linda y sin malicia, pero con suficiente olfato como para reconocer dónde está su destino. Así como Estela debe decidirse entre el distinguido, rijoso cincuentón, y el muchacho poco escrupuloso pero buen besador, también el novelista (y con él, el lector) debe decidir sobre cuál de ellos habrá de recoger la posta que en la última página dejará Misiá Elisa. A pesar del final, la respuesta del autor parece ser que nadie está maduro. Quizá Andrés Abalos lo estuvo alguna vez, pero ya hace tiempo que sus deseos y sus sentimientos están simplemente revenidos. Quizá Mario llegue algún día a la madurez requerida, pero en el estricto presente todavía está verde, verde de conciencia y de principios, verde de años y de sensibilidad. Sin embargo, Estela y el autor se deciden en definitiva por él; la primera porque es capaz de reconocer la vida donde quiera que esta le brinde un indicio, y el segundo, porque

lo inmaduro supera a lo podrido en un detalle insignificante y decisivo: la justificación de la esperanza. A los vergonzantes desarropados de la novela no les va ni les viene la muerte en vilo de la vieja insana y respetable; solo poseen una oscura conciencia de la disponibilidad de vida que aún tiene en sus manos. En cambio a Andrés le resulta insoportable la familiaridad con que su abuela suele hablar de la muerte:

"Oírla hablar de la muerte le parecía aún más grosero que todas las obscenidades que tan a menudo ensuciaban los labios de la anciana, y lo asaltaba un profunda y oscura incomodidad. Pero solo incomodidad, porque dejarse arrastrar por temores era morboso, propio de vidas devastadas por una sensibilidad a la que no ha sabido refrenar ni dar forma, de mentes desequilibradas en fin, y él, precisamente, se enorgullecía del magnífico equilibrio de la suya, de su sentir armónico y ordenado [...] Oír a su abuela hablando de la muerte en la forma más natural del mundo, era como levantar la tapa hacia una siniestra posibilidad de horror. No había que ceder a la tentación de asomarse por el resquicio, era necesario mirar a otra parte, huir, huir de esa voz que quería obligar brutalmente a Andrés a enfrentar algo que sabía que alguna vez iba a tener que enfrentar. Pero no aún".

No sería justo que el lector de esta nota llevara la impresión de que la novela de José Donoso solo tiene vigencia en un nivel de simbolismo, de mensaje exclusivamente intelectual. En realidad, *Coronación* resulta tan válida en el plano simbólico como en el puramente narrativo. Algunos capítulos facilitan un disfrute especial: el relato de los temores de Andrés frente a las confesiones con el padre Damián (ese que preguntaba: *"Cuántash veshesh hiho?"*), las reflexiones a propósito de Omsk, los diálogos cretinos en el cumpleaños de Misiá Elisita, el contrapunto de las dos posesiones (la de René por Dora, la de Estela por Mario), las conversaciones insultantes de la anciana con Estela, las confidencias y consejos de René destinados a Mario, y la locura final, casi consciente, de Andrés Abalos, son otros tantos alardes de pericia narrativa, de habilísimos y estratégicos ardides para mantener en constante alza el interés del lector. Solo en alguna de las largas conversaciones de Andrés en Carlos Gros, el narrador cede paso al filósofo, y es inevitable que el lector entre a comparar la seguridad profesional del primero con la abrumadora novatería del segundo.

A primera vista, *Coronación* no es exactamente una novela urbana, aunque su historia transcurra en las ciudades. Las calles, las plazas, las esquinas, los barrios, todo eso que es la presencia física de una ciudad, está virtualmente ausente de la novela o por lo menos constituye su más prescindible ingrediente. Para Donoso importan el hombre y la mujer, lo que ellos piensan, lo que se gritan, lo que susurran. En el diálogo hay una reproducción casi fantástica de las variantes del habla popular. Es curioso, sin embargo, que alrededor de todos esos personajes tan bien atendidos por el narrador, de todas esas palabras que reproducen con taquigráfica delectación el lenguaje de un pueblo, la imaginación del lector se baste y se sobre para ir

levantando la ciudad física, la ciudad de espacios y de muros, de plazas y de puertas, de tranvías y de jardines, que el autor tuvo desde siempre en sus ojos. En ese raro, imprevisto sentido, *Coronación* llega a ser, además de un certero relato psicológico, una ingeniosa y elusiva novela de ciudad.

(*Marcha*, Montevideo, n.º 910, 9 de mayo de 1958: 23).

Alegoría de la frustración

Hace ya diez años que Julio Cortázar (narrador nacido en Bruselas, de padres argentinos, en 1914) publicó su primer libro de relatos fantásticos: *Bestiario*. En la mayor parte de aquellos ocho cuentos, el autor empleaba una fórmula que le daba un buen dividendo de afectos: lo fantástico acontecía dentro de un marco de verosimilitud y los personajes empleaban los lugares comunes y los coloquialismos en que se especializa el bonaerense. En algunos pasajes, el lector tenía la impresión de que hasta lo fantástico funcionaba como lugar común. En el cuento "Carta a una señorita de París", por ejemplo, el hecho de que la protagonista vomitara con alguna frecuencia conejitos vivos, era relatado en primera persona y con el acento puesto en un imprevisto resorte del absurdo: mientras el personaje pensaba que no pasaría de los diez conejitos, todo le sonaba normal, más al producir el conejito undécimo, se ve excedido por lo insólito y solo entonces recurre al suicidio.

Con posteridad a *Bestiario*, Cortázar publicó otros dos volúmenes de cuentos: *Final del juego* (1956) y *Las armas secretas (*1959). *Los premios* es su primera novela, su trama no es demasiado complicada. Se ha realizado una rifa, organizada por algún ente vagamente estatal; la máxima recompensa era un viaje transoceánico. La novela junta en el "Malcolm" al más heterogéneo de los pasajes, pero el novelista no confía en el azar en la misma medida que sus personajes; de ahí que los elija en carácter de muestras varias capas sociales, varios estratos de cultura, diversos niveles generacionales. Los personajes de *Los premios* son deliberadamente representativos.

Tampoco el lector puede pasar

Semejante método de muestreo le da a la novela cierta rigidez especulativa, acentuada aún más por el confinamiento de los pasajeros a la mitad, solo a la mitad, del "Malcolm". Porque a la mitad —la que incluye la popa— los pasajeros no tienen acceso: un coordinado hermetismo de impenetrables puertas y exóticos marineros, impide inexorablemente al paso. A lo largo de las cuatrocientas y pico de páginas de que consta (el pretexto del tifus siempre suena falso) por qué misteriosa razón el tránsito a la popa está siempre vedado. La prohibición alcanza a los pasajeros y también al lector.

El viaje es, en definitiva, algo trunco, ya que solo durará tres días, y el ciclo se cerrará volviendo al café London, en Perú y Avenida, que había sido el punto inicial de la concentración de los *premiados*. A despecho de la

cura en salud de Cortázar ("no me movieron intenciones alegóricas y mucho menos éticas"), toda la novela es una invitación al reconocimiento de símbolos y claves. El más obvio de esos símbolos llevaría a asimilar la suerte del "Malcolm" con la de una Argentina más o menos actual, considerando a esta como un país que tenía un destino y se quedó sin él, un país de frustración —como tantos otros de Latinoamérica— tripulado por tímidos o indiferentes o conformistas o, en el mejor de los casos, por improvisados rebeldes que van al sacrificio. Quienes pretenden averiguar las secretas motivaciones de los cambios de rumbo (el secreto de la popa), pagan con una inútil lucidez (la popa está vacía) o también con la vida. Los únicos personajes que se realizan son Medrano —asesinado en el preciso instante en que se hace la luz en su ámbito interior— y el Pelusa, una mente primitiva y decidida que se salva por el vigor y la pureza, aunque esos mismos rasgos no le alcancen para que los demás se salven de sus inevitables y propias frustraciones.

Todo pasa por nada

Con ese ciclo que empieza y acaba en el café London, Cortázar parece estarle diciendo a sus connacionales, y quizá a otros latinoamericanos, que toda aventura argentina (o acaso rioplatense o tal vez latinoamericana) está contaminada por charlas de café, que la charla de café es el mayor intento de comunicación que el individuo realiza con su prójimo, y, asimismo, la única y modesta variante de su compromiso. En todo esto (novela de Cortázar e interpretación del cronista) hay, naturalmente, una simplificación, pero todo simbolismo literario está simplificando algo y, por otra parte, tiene el derecho de hacerlo, siempre y cuando funcione además como literatura.

La otra salida es la interpretación literal que, paradójicamente, en este caso es casi fantástica. Cuando los escasos rebeldes deciden descubrir por sí mismos las razones de tanto misterio, y emprenden su excursión libertadora, Medrano llega hasta la popa y adquiere —un segundo antes de ser asesinado por la espalda— la convicción de que la popa está vacía. *"A lo mejor la felicidad existe y es otra cosa"*, alcanza a pensar, rozando de paso alguna controversia que el lector no consigue dirimir consigo mismo. Porque si en la popa no existe nada, y además no hay tifus, el hermetismo y las prohibiciones van a inscribirse automáticamente en una estructura de absurdo: *todo* ha pasado por *nada* (y conste que ese todo incluye nada menos que una muerte). Pero quizá Cortázar busque decirnos precisamente eso. A diferencia de Kafka, en cuyo mecanismo de eterna postergación, está la presencia inasible de Dios, en Cortázar, detrás de la postergación está solo la nada.

Personajes antes que símbolos

Ya sea en la zona de los estrictamente fantástico —*Bestiario*— como en esta alegoría que se niega a sí misma. Cortázar demuestra que posee el don de narrar. (Desde este punto de vista, solo habría que reprocharle los híbridos, aburridísimos soliloquios de Persio). Antes de valer por su

categoría simbólica, los personajes de *Los premios* valen como entes literarios. Algunos de ellos, como el Pelusa o como Jorge (los dichos del niño son uno de los grandes atractivos del libro) están vistos y diseñados con cariño: otros, como Claudia y como Medrano, parecen no creer en el propio calado espiritual que evidentemente poseen; por último, López, Felipe, Paula y Raúl, frente a quienes el narrador despliega una cruel objetividad, ofician de contrastes y además no pueden escapar de su mundo cerrado y sin excusas. Los demás son viñetas (algunas de ellas memorables), diálogos costumbristas, simples detalles en este fresco —tan bienhumorados y a la vez tan patético— de la vida argentina contemporánea.

"Detesto las alegorías —dice un personaje de Cortázar— *salvo las que se escriben en su tiempo, y no todas"*. De algún modo, *Los premios* es una alegoría pensada y escrita exactamente *en su tiempo*; pero, además, debe ser una de las novelas más hábilmente armadas y de más estimulante lectura, en toda la literatura argentina de los últimos años.

(*La Mañana*, Montevideo, 17 de enero de 1961: 5).

Dieciséis años en veinticuatro horas

Helvio Soto: *La fosa*
Novela, ediciones Carlos Lohlé, Buenos Aires, 1960, 107 páginas

Este es el segundo libro de Helvio Soto, joven novelista chileno (30 años) ahora radicado en Argentina. El primero, como la gran mayoría de los libros que se publican en Latinoamérica, nunca llegó a las librerías montevideanas, y solo ateniéndose a la información de la solapa, es posible enterarse de que se trata de una novela corta, aparecida en 1957.

También *La fosa* tiene una típica estructura de *nouvelle*. Al igual que la célebre *Confession de minuit*, de Duhamel, esta narración es el proceso de un estado de ánimo. Mauricio, el personaje que es una especie de *pivot* en el relato, en la primera página se asoma a la ventana, y desde allí, con su mujer junto a él, vigila el paso del último tranvía, que a la una y media de la mañana recogerá, como todos los días, a un pobre viejo que lleva un periódico bajo el brazo. Veinticuatro horas después —en la última página— Mauricio se asomará otra vez a la ventana, y el tranvía aparecerá nuevamente, pero pasará de largo, porque no habrá ningún viejo que alce su periódico para pedir que se detenga.

Los tranvías sobrevivientes

En la primera de esas madrugadas, Mauricio empieza a contarle a Lucía, su mujer, una historia de tranvías que solo habrá de concluir en la última página. Mauricio le tiene miedo a los tranvías, *"porque los tranvías están*

vivos", según dice enigmáticamente al comienzo. Por la mitad de la novela agrega este elemento: "Me revienta darme cuenta de que los objetos duran más que uno", y al final termina su historia: *"Te hablé de los largos tranvías en los que íbamos a San Bernardo con mi abuelo. Cuando desaparecieron fue como si mis propias energías hubieran aumentado: era la prueba de que uno puede ser más fuerte que un tranvía. [...] A mí me asustaba el creer que esos tranvías iban a durar más allá de mi muerte"*. Pero no fue así; su fe se vino abajo años después, en ocasión de su primer viaje a Lima. *"Cuando caminaba por la ciudad vi unos tranvías largos, iguales a los que tomaba el abuelo para ir a San Bernardo. Me quedé atemorizado, quería y no quería preguntar, pero había algo familiar en ellos, ciertos detalles que me recordaban a los tranvías de mi infancia"*. *"¿Y preguntaste?"*, dice Lucía. Pero él responde evasiva, y a la vez, concretamente: *"Eran los mismos, Lucía, eran ellos, los mismos que yo creía muertos"*.

Entre dos madrugadas

Frente a esta tácita eternidad de los tranvías, de esos objetos que duran más que uno, Helvio Soto opone la fragilidad de la existencia humana, su caducidad inevitable. Y la opone además en varios planos: el del presente, representado por el viejo —vencido por esa inevitabilidad— que no concurre a la cita del tranvía, y el del pasado, allá por 1942, cuando una guerra innominada, pero tangible (el único dato concreto es que los cholos quieren anexarse una provincia) atrajo a todos hasta su fosa, recibió a muchos en su seno implacable y abismal, y dejó a los otros, a los que pudieron detenerse en su borde, pletóricos de angustias y temores.

Entre una y otra madrugada, Mauricio repasa sus recuerdos y también sus fantasmas, que solo son recuerdos más potentes, más tenazmente perentorios. Así desfilan Silva (que mató a una mujer y a su crío, nada más y nada menos que para liberarla de un mundo sin sentido), el viejo Buendía (un partidario del Destino, que de aquella doble muerte solo lamenta que haya debido ser *"a manos de un bandolero como el señor Silva"*), el indio Feliciano (que había comentado: *"¿Adónde iría con ese niño? ¿No habrá ido a la guerra?"*); así desfilan los seres queridos, y también los odiados y los tolerados, que en su momento rodearon a esos muertos y hoy simplemente olvidaron la fosa (como Gabriela, con respecto a Silva) o han sido desvelados por ella.

Recuerdos de Faulkner

Al servicio de esta estructura y del planteamiento, la prosa de Helvio Soto tiene vigor y tiene ritmo. Evidentemente, este chileno ha leído bien su Joyce, su Faulkner y el Sartre de *Le sursis*, y acaso estos dos últimos todavía le tengan un poco encandilado. No obstante, aparte de esas influencias, que se refieren principalmente a la técnica y al envase novelístico, Soto tiene algo personal para decir, y lo dice de un modo intenso y provocativo. Sus virtudes residen especialmente en la nerviosa fluidez con que cuenta

su historia, en la habilidad con que engrana sus avances y retrocesos en el tiempo, en la fuerza expresiva de algunos diálogos y en la corporeidad que los sucesivos retoques van otorgando a los personajes. La posible endeblez de la novela está, en cambio, en algunos detalles que revelan que el autor aún no domina totalmente esa misma técnica simultaneista que tanto le seduce. Aunque suene a paradoja, es preciso admitir que también el caos tiene sus reglas. En todo el curso de la novela, Soto parece un poco indeciso entre el relato objetivo —a cargo del narrador— y el recuerdo personal, a cargo de Mauricio. A veces el recuerdo se contagia de objetividad, y viceversa; en ambos casos, el lector intuye que allí hay algo que no funciona bien. Algo semejante pasa con la intercalación de diálogos y pensamientos. En algunos casos, el autor respeta el guionado o las comillas tradicionales; en otros, recurre al uso —tan faulkneriano— de la bastardilla, para destacar ciertas parrafadas mentales. Pero, en su versión del caos, no sigue una definida línea de conducta, y entonces acontece que, en algunos pasajes, el caos que significa multitud, simultaneismo, tiempo a secas, se confunde con otro caos —por cierto, menos legítimo— que solo significa desajustes en la estructura o rengueras de estilo.

Son fallas menores que, afortunadamente, no alcanzan a adueñarse de la novela, que es, en definitiva, una estimulante muestra de esa crecida narrativa chilena, en la que coexisten (y producen) varias promociones igualmente válidas.

(*La Mañana*, Montevideo, 3 de febrero de 1961: 6).

Prolongación de una iniciativa

Sobre la incomunicación cultural en Latinoamérica

En la calle 13, de Nueva York, existe una librería llamada Las Américas, perteneciente a Gustavo Massa, que se especializa en libros españoles y latinoamericanos. Para cualquier lector que se interese en la producción literaria de América Latina entrar en esa librería significa un descubrimiento más bien apabullante. Los libros latinoamericanos trepan por las paredes, se aplastan junto al cielo raso, se levantan en inclinadas pilas junto a nuestros zapatos, caen espontáneamente sobre nuestra nuca; solo falta que se introduzcan en nuestro bolsillo.

A diferencia de la librería norteamericana típica (bien ordenados anaqueles, con índices a disposición del público y la totalidad de libros agrupados por autores o por géneros), Las Américas no desmiente la latinidad de su propietario y declara sus decididas preferencias por el caos, que —bueno es reconocerlo— también tiene su lado fascinante; sobre todo si el que se enfrenta al mismo es también un latinoamericano, como el que escribe esta nota, que después de varias horas de tropezar con poemarios, hincarse junto

a miles de novelas y revisar índices en inestables escaleritas, se dio cuenta de que ese había sido uno de los momentos más estimulantes de su estancia neoyorquina.

Presencia física del libro

Lo estimulante era asistir, por primera vez, a la comunicación cultural de los diversos países de Latinoamérica. No importaba que la comunicación fuera también entrevero. Por primera vez veía juntos, libros de Manuel Rojas y de Quiroga, de José Carlos Mariátegui y de Zum Felde, de Juan Rulfo y José Donoso, de Rosario Castellanos y de Idea Vilariño. Por primera vez le era posible asistir a la presencia física, casi corporal, de cientos y cientos de otros libros que solo había visto figurar en los manuales de Henríquez Ureña o Anderson Imbert. Puede parecer ingenua y hasta humorística esta confesión, pero además es verdadera: para conocer realmente a un autor determinado, es imprescindible (además de haberlo leído, claro) haber visto sus carátulas, haber sentido en las manos la presencia física de su obra, haber garabateado notas en sus márgenes. Solo así se comunica un lector con sus autores; no alcanza con enterarse del testimonio ajeno.

Un desperdicio fabuloso

Ahora bien, ¿a qué se debe que esa vecindad solitaria, esa fraternal manera de compartir los estantes y los cúmulos, pueda darse en una lejana y abarrotada librería de Greenwich Village y no en las mejores librerías de Lima, Buenos Aires, La Paz o Montevideo? Si llegan a Nueva York, quiere decir que los libros existen y, además, que existe alguien que los distribuye y los exporta. ¿No parece un poco absurdo que nunca haya llegado a Montevideo la célebre antología *Nueva poesía nicaragüense* que en 1949 compilara Orlando Cuadra Downing para las Ediciones Cultura Hispánica, de Madrid, y que, sin embargo, sea posible encontrarla en Estados Unidos?

Hace pocos días (en *El País*, lunes 30 de enero), E[mir] R[odríguez] M[onegal] señalaba que *"la gran bendición de este continente del sur es que hay un idioma común"*, pero agregaba: *"El escritor hispanoamericano se encuentra en la paradójica situación del hombre que ha heredado un mercado de millones pero no consigue ponerse en contacto con ellos"*. Realmente, ese debe ser el desperdicio cultural más fabuloso en la historia de la humanidad. Que el libro francés y español, y hasta el inglés, el norteamericano, el alemán y el italiano tengan en el Uruguay una distribución mejor atendida que la producción latinoamericana, parece absurdo y parece suicida. Tampoco el libro uruguayo llega a otras capitales de Latinoamérica.

Desintereses creados

La excusa que dan muchos de nuestros libreros (probablemente la misma que han de dar los de México, los de Bogotá y los de Santiago) es que resulta arduo y desventajoso comerciar con inverificables receptores, quienes la

mayoría de las veces no acusan recibo, y otras tantas no pagan (o lo hacen con una intermitencia desalentadora). Evidentemente, es una especie de círculo vicioso: hay mutuas desconfianzas y también algo que podríamos llamar —parafraseando a Benavente— desintereses creados. Hay también la creencia de que el libro latinoamericano no dispone de una suficiente cantidad de lectores interesados en su compra, como para que un importador se arriesgue a su introducción y distribución en gran escala. Para el libro francés o el anglonorteamericano, ya se sabe que hay candidatos; por lo tanto, no hay inconveniente en importarlos. Pero en cuanto al libro latinoamericano se tienen —aquí y en el resto del continente— unas dudas verdaderamente frustrantes. El autor de esta nota cree, sin embargo, que ese es uno de los tantos tabúes, uno de los tantos falsos dictámenes en que abunda nuestra deshilachada vida cultural. Otro de esos tabúes, otra de esas falsas creencias, era que el autor nacional resultaba imposible de vender. La reciente Feria del libro, con su éxito de público y de ventas, arrasó con ese lugar común de antigua data, y hoy todo un mundo de incrédulos que, frente al hecho consumado, se quedó con la boca abierta, la emplea (de paso) para cantarle loas a las posibilidades de venta del autor nacional.

¿A qué insistir con el Estado?

Tal vez sea este el momento de prolongar esa iniciativa en un sentido que puede ser formidablemente constructivo. La realización en Montevideo de una feria-venta del Libro latinoamericano, sería la más infalible oportunidad de preguntarle al lector uruguayo si le interesa o no lo que se está publicando en otros países de América Latina. Naturalmente, como paso previo habría que establecer contacto con editores, Sociedades de Escritores y universidades en cada una de las naciones. (Gracias a la reciente Feria nos hemos enterado, por ejemplo, de que nuestra propia Universidad tenía una serie de publicaciones, cuya existencia y cuyo número resultaron también una sorpresa). Si esa feria-venta llegara a obtener, como esperamos, un éxito realmente significativo, es más que probable que los libreros montevideanos se decidieran a establecer lazos estables y duraderos con las fuentes editoriales del continente. Y acaso esas mismas fuentes reclamaran reciprocidad de parte de los editores nacionales, y, en base a ella, el libro uruguayo pudiera llegar a tener la imprescindible difusión continental que ahora le falta.

A primera vista, todo esto podría parecer un gran mercado de ilusiones. Pero, ¿no cree el lector que valdría la pena hacer la prueba? Con que solo la mitad de esas ilusiones tocaran tierra, ya quedaría justificada la realización del esfuerzo. Ha llegado el momento de no echarle más las culpas al gobierno y al Estado de todas nuestras carencias culturales. Evidentemente, a esas impersonales, intangibles, informes entidades, no les interesa la cultura. Entonces, ¿a qué insistir? Ya que toda mejora de las condiciones culturales ha de depender exclusivamente de la iniciativa particular, del ánimo individual, del denuedo privado, tratemos de otorgarle coherencia y estructura

a esos esfuerzos. Después, con las realizaciones a la vista, podría ser que al Estado le viniesen nuevos bríos y demostrara su capacidad de emulación. Nunca se sabe.

(*La Mañana*, Montevideo, 5 de febrero de 1961: 4).

Sobre lectores uruguayos y libros latinoamericanos

Hace algunos días el autor de esta nota publicó en estas mismas páginas un artículo "Sobre la incomunicación cultural de Latinoamérica", donde se sostenía que el presunto desinterés de nuestro público por el libro latinoamericano acaso solo fuera uno de los tantos falsos dictámenes en que abunda nuestra deshilachada vida cultural, afirmando además la creencia de que no bien se le diera al lector uruguayo la oportunidad (una feria-venta del libro latinoamericano era la esperanzada solución propuesta), de hojear, examinar y adquirir libros de autores latinoamericanos, quedaría demostrado que esa artificial creencia tiene tan poco asidero en la realidad como la que afirmaba (antes de que la reciente Feria nacional de libros y grabados lo desmintiera), que el libro de autor nacional era prácticamente imposible de vender.

Conocimiento previo y algo más

Refiriéndose a ese artículo, escribe A. Ferrán (en *Marcha*, viernes 10):

"El caso no es idéntico; no es lo mismo vender autores uruguayos aquí que en el exterior, ni americanos entre nosotros. Lo que aquí falla es el conocimiento previo del autor por parte de público, no solo en general, sino incluso el especializado, y es difícil prever adquisiciones importantes con desconocimiento de quienes son los autores".[4]

Estamos de acuerdo en que el caso no es idéntico; jamás lo afirmé, por otra parte. Simplemente señalé dos tabúes de nuestra vida cultural (uno de ellos, recientemente destruido), pero ¿quién dice que todos los tabúes han de ser idénticos?

No obstante, no creo que lo que aquí falle sea el conocimiento previo del autor por parte del público. En el caso del libro uruguayo, por ejemplo, ese conocimiento previo no faltaba (mal que bien, la crítica nunca ha dejado de ocuparse de la producción autóctona), y sin embargo el libro nacional no se vendía. Lo que faltaba era adecuada publicidad, buena ubicación del libro nacional en anaqueles y vidrieras, interés de los libreros en acercar esas obras al posible cliente; aspectos estos que fueron convenientemente atendidos en la reciente Feria y que la convirtieron en un éxito de venta.

4 Augusto Ferrán es un seudónimo que empleó en algunas ocasiones Ángel Rama (1926-1983). El artículo que motiva este comentario-contrarrespuesta se titula "Calendario cultural: las cosas que pasan", en *Marcha*, Montevideo, n.º 1.046, 10 de febrero de 1961. [Nota del compilador].

La pereza investigadora

El conocimiento previo está muy bien, pero ¿qué hacemos con un lector estupendamente enterado de todo lo que se publica en Latinoamérica, si después no tiene dónde adquirir los libros que le interesan? Hace algunos años publiqué (precisamente, en el semanario *Marcha*) un extenso comentario sobre la novela *Coronación*, del escritor chileno José Donoso.[5] Varios libreros me dijeron que, con motivo de esa nota, numerosos lectores se habían interesado en la adquisición del libro, pero no estaba en ninguna librería montevideana y, por supuesto, ninguna librería montevideana lo pidió, a pesar de ese interés declarado. Mi propio ejemplar de *Coronación* —que me había sido enviado por el autor—, quedó en muy malas condiciones, de tantos lectores que tuvo.

A. Ferrán me informa que la célebre antología *Nueva poesía nicaragüense*, de Orlando Cuadra Downing, estuvo en librerías montevideanas, y achaca tácitamente a mi pereza investigadora el que no lo haya encontrado aquí, y sí en Greenwich Village. No reniego de otras formas de mi pereza, pero sí de esta, ya que durante largos años busqué aquella antología (alguien, que la comprara en el extranjero, me la había prestado), por todas las librerías montevideanas. Es posible, sin embargo, que haya venido un solo ejemplar y que ese ejemplar lo haya adquirido A. Ferrán, pero ello no sería una buena muestra de la adecuada difusión que propugnaba en mi artículo.

Latinoamericanos de aquí y de allá

En él mencionaba, justamente, la librería Las Américas, que Gustavo Massa posee en Nueva York y que vende exclusivamente —¡y con qué éxito!— libros españoles y latinoamericanos.

Ese solo hecho parece estar demostrando que el conocimiento previo no es tan fundamental. Es de presumir que, en un mercado de habla inglesa, no ha de publicarse mucha crítica sobre autores de América Latina. Por grande que sea la cantidad de latinoamericanos que residen en Nueva York, parece lógico admitir que si una librería (la mejor surtida que conozco en publicaciones escritas en español), vende exitosamente libros latinoamericanos en una ciudad de habla inglesa, no es tan descabellado conjeturar que —con buena publicidad y bien dispuestos libreros— dichas obras puedan colocarse con un éxito aún mayor en Montevideo o en cualquier otra ciudad de Hispanoamérica. El conocimiento previo es —no vamos a negarlo— importante, pero no decisivo.

De la intuición como mal negocio

A. Ferrán menciona además que la única difusión posible es la de aquellos escritores que *"han cabalgado a lomos de editoriales de radio internacional, las que han llevado el libro, han insistido, le han hecho publicidad a un autor que ya habían seleccionado entre los que consideraban importantes"*, y cita a continuación

5 Véase el texto en este mismo tomo. [Nota del compilador].

el caso excepcional del Fondo de Cultura Económica. Sin embargo, no alcanza con que una gran editorial publique un libro; además hay que pedirlo, hay que introducirlo al país. De ningún modo llega al Uruguay toda la producción del Fondo de Cultura Económica. Para adquirir, por ejemplo, un libro tan fundamental como *El ensayo mexicano moderno*, de J. L. Martínez, hay que viajar a Buenos Aires o encargarlo especialmente. Lo mismo pasa con otras editoriales de amplios catálogos; a veces, ni siquiera se trae un solo ejemplar de muestra. En algunos casos, los interesados en un determinado título deben apostarse al acecho de los dos o tres únicos ejemplares que habrán de llegar a Montevideo. Para todos los otros postergados, para aquellos que se quedan sin el libro, el conocimiento previo solo sirve para fundamentar su escepticismo, para que su amargura sea consciente.

El conocimiento previo, que sí falta y es fundamental, es el del importador de libros con respecto a las preferencias de su mercado en particular. No deben ser muchos los importadores de libros que disponen de un asesor de compras, de alguien que esté en contacto con el interés de los lectores. Encargan libros a pura intuición, a simple olfato. No es de extrañar que después se dé el caso paradójico: hay títulos (comprados por cientos), que aparecen en todos los mostradores de liquidación pero nadie los lleva, y hay otros en cambio, que jamás aparecen en ninguna librería, pese a que existe una larga nómina de lectores, ávidos de comprarlos. A veces la intuición es un mal negocio.

(*La Mañana*, Montevideo, 11 de febrero de 1961: 6).

Diálogo de sordos inteligentes

Borges, Neruda y el tema del arraigo y la evasión

Acaba de publicarse, como apartado de la *Revista Nacional*, un diálogo sobre el tema: "Evasión y arraigo de Borges y Neruda", que fuera grabado y trasmitido originariamente por el SODRE en diciembre de 1957. Los participantes son los críticos Carlos Real de Azúa, Emir Rodríguez Monegal y Ángel Rama. Aparte de la innegable importancia de su tema, el debate resulta de gran interés debido a que las posiciones de los tres interlocutores son claramente distintas y cada uno de ellos recurre a sus mejores armas, a las citas más efectistas, a los argumentos más sorpresivos, para dejar sentada la validez de su teoría. Al final del debate, cada uno de ellos se retira con su propia opinión incambiada. Como siempre, la discusión ha sido un diálogo de sordos. La única diferencia a favor de esta mesa redonda, es que en esta ocasión los intelectuales eran —además de sordos— inteligentes y hábiles.

Acuerdos y desacuerdos

Rama y Rodríguez Monegal están en los extremos; Real de Azúa en una posición intermedia, aunque más cercano a Rama que a Rodríguez Monegal. Del debate mismo, es posible entresacar las citas que definen

sintéticamente cada una de las actitudes críticas. Dice, por ejemplo, Rama: *"Hay en Borges una natural incapacidad para aprehender y consustanciar consigo la realidad, esa que es nuestro común hábitat"*. Rodríguez Monegal: *"La validez de Borges es como creador de un mundo: un mundo hecho de dolor y de angustia, de frustraciones personales, de pesadilla recurrente. Ese mundo es el de una criatura oprimida por la realidad, acosada por ella, aplastada y que se evade creando hacia adentro, hacia el centro mismo de Borges"*. Real de Azúa: *"Borges vive más en el plano de la cultura que en el de la circunstancia y tiende a escapar del brazo de la realidad por medio del solipsismo"*. Eso en cuanto a Borges, que es, de los dos temas, el que provoca mayores desacuerdos.

Sobre Neruda, dice Rama: *"Atraído por lo ajeno del mundo, apenas Neruda toca la realidad, su participación en ella instaura un dinámico esquema de referencias por el cual es posible una elección tan apasionada como procreadora"*. Rodríguez Monegal: *"Sin ánimo de paradoja me parece mucho más arraigado Borges con la realidad profunda (no con la corteza cambiante de cada día o siglo), que Neruda"*. Real de Azúa: *"En este mundo espacializado de Neruda, el hombre acaba por quedar alienado a la naturaleza. ¡Qué hubiera dicho Engels!"*.

Creo que los tres participantes están de acuerdo por lo menos en una cosa: la innegable importancia que tanto Borges como Neruda tienen en su papel de creadores. Real de Azúa sintetiza aproximadamente ese acuerdo cuando dice: *"Todo eso de arraigo y evasión resulta excesivamente sociológico. Y ni Borges ni Neruda son al fin y al cabo sociólogos, sino creadores [...] Ambos son escritores importantes y si lo son es por ser necesarios"*. De modo que el desacuerdo no se refiere tanto a los escritores en sí, como al reconocimiento en los mismos, de las palabras "evasión" y "arraigo". Mientras que Rama considera a Borges *"un escritor estrictamente marginal"*, a Rodríguez Monegal le parece que Borges está *"siempre de cara a una realidad inmutable y terrorífica"*.

El tema es provocativo y estoy seguro de que más de un lector del folleto y aun de esta nota, se estará saliendo de la vaina para terciar (bueno, aquí sería *cuaterciar*) en la contienda. Aprovecharé la obvia ventaja del quehacer periodístico, para arrimar yo mismo mi aporte de lector.

En realidad, hace ya doce años (en un ensayo que llevaba por título: "Arraigo y evasión de la literatura hispanoamericana contemporánea"), que me acerqué al tema y que, precisamente, usé como ejemplos los casos de Borges y de Neruda. En 1961, ni Borges o Neruda son los mismos que en 1949, ni yo pienso exactamente lo mismo sobre ellos.

Borges y el laberinto

Creo francamente en la evasión y el arraigo de Borges, en el arraigo y la evasión de Neruda. Sin embargo, se trata de otra evasión y de otro arraigo, que poco tienen que ver con los mencionados en la Mesa Redonda. En primer lugar, creo que Borges tiene una tendencia hacia el arraigo y otra hacia la evasión, y aunque ambas han tenido fuerza sobre su obra, finalmente ha vencido la última. Borges sintió la tendencia del arraigo en su poesía, zona

de su producción generalmente disminuida y hasta menospreciada por sus admiradores, pero que a mí me parece, en algún sentido, más destinada a sobrevivir que muchas de sus impecables exquisiteces en prosa, especie de ajedrez solipsista cuyas recurrencias y circulares monotonías terminan por agotar mi entrenada paciencia del lector. Hace treinta años, Julio Noé citó la siguiente frase de Borges: *"A fines del 21 regresé a la patria, hecho que es en mi vida una gran aventura espiritual, por su descubrimiento gozoso de almas y paisajes"*. Precisamente ese fervor lírico y ese descubrimiento —en verdad, redescubrimiento— de su país (representados ambos aspectos especialmente en *Fervor de Buenos Aires* y en *Luna de enfrente*), son los que permiten hallar en su poesía cierto romanticismo que es solo mediato, pues el motivo romántico llega al verso después de sobrepasar un intelecto lleno de exigencias para consigo mismo. Aun así, es posible encontrar islas de romanticismo puro: *"La dulce calle del arrabal, enternecida de árboles y ocaso"*; *"El jardincito en un día de fiesta/ en la eternidad de la tierra"*; *"Desde que te alejaste, /cuántos parajes se han tornado vanos/ y sin sentido, iguales/ a luminarias que arrincona el alba,/ ¡cuántas sendas perdieron su fragancia!"*. Es un arraigo conseguido por modo indirecto, es cierto, pero arraigo al fin. Su fervor de Buenos Aires es sincero, auténtico. Pero Borges no se mantiene en ese derrotero. La evolución —que aquí casi es pérdida total— de ese romanticismo que vivió subterráneamente aun en su etapa surrealista, puede medirse en la confrontación de sus dos intentos de poetizar el tema de la recoleta (uno, incluido en *Fervor de Buenos Aires*; otro, en *Muertes de Buenos Aires*). El primero, intimista, de una tibieza casi sentimental, ha captado fielmente la hora y el lugar de sosiego en que equivocamos tal paz de vida con el morir y acaba en un resentimiento de serena inquietud. El segundo, objetivo y estricto, ha dejado puertas afuera el lenguaje del corazón y el poeta solo ejercita su inteligencia en una serie de metáforas y sorpresas. A partir de ese viraje, el precario arraigo es sustituido por una precaria evasión. La evasión de Borges es del presente hacia el pasado. Sobrevienen las loterías de Babilonia, las bibliotecas de Babel, los acercamientos a Almotásim, las versiones de Judas.

Es, de todos modos, una huida creadora, porque de paso va inventando libros para comentar, mencionando personajes inverificables, refiriéndose a hechos insólitos, destinados todos a incorporarse al círculo de sus ruinas. El único contacto estricto con la realidad es (todo lo precario que se quiera) su contacto romántico con ese Buenos Aires que le inspira pasajeramente su célebre fervor. Después viene el alejamiento, que no parece tal, porque Borges va contemporáneamente creando espejismos, es decir, falsas realidades frecuentadas por compadritos que tienen más de intelecto que de carne o de hueso. Cuanto más se evade Borges hacia el pasado, cuanto más hondo penetra en sus laberintos, cuanto más agobiado está por su casi genial capacidad de frustración, tanto más intrincados parecen sus nexos estilísticos con ese mundo exterior, cuyo único representante autorizado es el lector.

Neruda y la exquisitez

En Neruda sí hay arraigo, pero ¿de qué clase? Para él no es preciso, como para Huidobro, crear sobre el objeto (*"cuanto miren los ojos creado sea"*), sino que la verdad, el viento, las noches, le piden lo profético que hay en él, y es ese parto contante de profecías, ese confuso nacimiento de imágenes, los que producen la ahincada impresión de nostalgia y melancolía que Neruda arrastra consigo siempre que se enfrenta a la realidad. Cada imagen tiene allí el valor de una profecía, porque el poeta lanza el vocablo hacia una insólita posibilidad, y aunque el impulso venga a menudo del absurdo, a veces es gracias a esa misma absurdidad que el hecho poético logra producirse.

La sorpresiva comunicabilidad de la poesía de Neruda (aunque no se trate, a veces, de poemas de una sola lectura), reside justamente en la simultánea validez del sentimiento y el simbolismo formal. Así, hasta las *Residencias*.

Pero eso (que era sostenido por mí en el ensayo arriba mencionado), cambió a partir del *Canto General*. Neruda eligió una realidad violentamente americana e hizo que su poesía se arraigara en ella. Sin embargo (pese a todo su vigor, a toda su eficacia), ese arraigo aparece como algo deliberado, previsto, programado. Quizá resulte ingenuo extraer esta consecuencia, pero lo cierto es que el *Canto General* se inscribe en una estructura demasiado compleja y paradigmática como para ser el resultado de una forma de arraigo telúrico. A partir del *Canto General*, el de Neruda es —como el de Dante en su también paradigmática *Commedia*— un arraigo intelectual, un compromiso que más tiene que ver con sus convicciones políticas que con la voz silenciosa de la tierra.

Pero también en Neruda funciona la evasión. Por lo menos en el *hombre* Neruda, que, en su caso especial, ha sido tan rodeado y publicitado como el Neruda escritor. El mismo Rodríguez Monegal, en el debate de referencia, habla de una identificación sanguínea entre el poeta (Neruda) y el pueblo, *"a pesar de sus refinamientos de sibarita, de bibliófilo, de coleccionista de raros y luminosos caracoles; a pesar de su psicología de* enfant gâté*"*. Cualquiera de los amigos montevideanos de Pablo Neruda, sabe que este, en su vida cotidiana, persigue denodadamente lo exquisito, y esto en todos los rubros, desde la bibliofilia hasta el menú. ¿Será que Neruda, de un arraigo tan aparentemente telúrico y tan ordenadamente político en buena parte de su obra poética, se evade en su flexible cotidianeidad hacia el laberinto (con todo, menos intrincado que el de Borges), de la exquisitez burguesa?

Lo cierto es que tanto Borges como Neruda son dos creadores auténticos. Que Borges se evada de la realidad o del presente; que Neruda tenga, en cierta etapa de su obra, raíces telúricas o prefabricadas; nada de eso los disminuye sino que los acrece.

Además —¡no olvidarlo!— son dos seres humanos, y muchas de las contradicciones que enfrentan a los críticos, acaso correspondan a las contradicciones que en Borges y en Neruda, como en todo ser pensante y

sintiente, tienen lugar. Después de todo, cada uno de nosotros siempre debe tener, potenciales o activos, un signo de arraigo y otro de evasión.

(*La Mañana*, Montevideo, 20 de febrero de 1961: 7).

Cinco mil dólares para Borges

Han premiado en Formentor al más europeo de los latinoamericanos. Paradoja de un reconocimiento

En estos días se ha producido un acontecimiento cultural que —al menos en sus cifras y en sus apariencias— debería ser de enorme trascendencia para América Latina. Un escritor argentino, Jorge Luis Borges, acaba de compartir con Samuel Beckett el Premio Internacional de Editores, en la primera adjudicación de un lauro que, además del honor, significa la apreciable suma de diez mil dólares.

Considerando que se trata de un escritor latinoamericano (condición esta bastante menospreciada en los mercados literarios europeos) y que el premio es otorgado por un conglomerado editorial que incluye una empresa estadounidense (Grove Press) y cinco europeas (Einaudi, de Italia; Gallimard, de Francia; Rowohlt Verlag, de Alemania; Weidenfeld & Nicolson, de Inglaterra; Seix Barral, de España); considerando asimismo que la nómina oficial de candidatos al Premio estaba integrada, entre otros, por narradores de la talla y el renombre del alemán Max Frisch, el norteamericano Saul Bellow, el inglés Henry Green, el cubano Alejo Carpentier y el español Juan Goytisolo, la recompensa obtenida por Borges parecería mostrar una nueva actitud de esos mercados internacionales con respecto a lo latinoamericano.

En las orillas de lo orillero

Sin embargo, es todavía muy prematuro para tomar al pie de la letra ese aparente síntoma. Es cierto que Borges, en estos momentos, habría de figurar entre los cuatro o cinco narradores latinoamericanos que podrían haber aspirado justicieramente al Premio. (Pienso que los otros podrían ser Rómulo Gallegos, Ciro Alegría, Miguel Ángel Asturias y Manuel Rojas). Pero no es menos cierto que el jurado eligió al menos latinoamericano de todos los candidatos posibles. Y decir el menos latinoamericano, es decir asimismo el más europeo. Más que para ser visto por los críticos, este rasgo del fallo de Fomentor debería ser reconocido por los psicoanalistas.

Claro que Borges ha tratado, y posiblemente seguirá tratando, el tema latinoamericano, y concretamente el argentino. Pero, a diferencia de Gallegos, Alegría, Asturias o Rojas, no lo trata desde dentro, no está metido en la entraña de lo latinoamericano. Su talento no está en discusión, ya que Borges debe ser uno de los intelectos mejor organizados y más complejos de la literatura contemporánea. Tampoco está en discusión su sinceridad

o su honestidad literaria, ya que si Borges no ha podido ver la Argentina desde dentro, se debe pura y exclusivamente a que él, en más de un sentido, está fuera de ella. Sus frecuentaciones del suburbio, del compadrito, de toda la temática orillera, son por lo general la visita de un turista, más preocupado por la metafísica que por la Argentina. Borges es un orillero del tema orillero. Inevitablemente, se queda en ese suburbio, como si algún inasible, inconfesado prejuicio intelectual le impidiera mezclarse con aquel mismo compadrito que él elevara trabajosamente a un rango filosófico, quizá con el secreto propósito de no descender él mismo a un nivel de tango y escruchantes que fascinaba su inteligencia pero no conquistaba su alma.

La condición humana

Quizás el más argentino de los Borges posibles, sea el que está presente en su poesía, pero el Premio otorgado por los editores se refirió, necesariamente, tan solo a sus narraciones. A diferencia de la mayor parte de sus críticos, esa es la zona que más aprecio en la obra de Borges. No porque sea un gran poeta (su dominio del estilo, de la adjetivación, del suspenso vocabulista, aparece primordialmente en su prosa, esa misma prosa que ha marcado a fuego la construcción verbal de toda una generación rioplatense, incluidos sus detractores) sino porque su poesía es la única zona en que aparece, descarnada, inhábil a veces, la condición humana, el inhibido corazón del escritor. La otra zona, la del brillante, enrarecido, superdotado cerebro de Borges, después de muchos años de lecturas y relecturas, quizá conduzca inevitablemente al empalago. Antes que la inexpugnable perfección de su prosa, prefiero la renguera estilística, la indeliberada sinceridad de sus poemas. (Por supuesto, no me refiero a los últimos, sino a los del periodo 1923-1929).

Es paradojal, además, que esta consagración internacional de Borges sobrevenga en un instante en que las generaciones más jóvenes de su país se han dividido virtualmente en dos actitudes con respecto a su personalidad literaria: los que le han vuelto la espalda y los que han decidido enfrentarlo con una tremenda agresividad. Los reproches más graves se refieren no a su literatura en sí, sino a la actitud personal que sustenta esa literatura. Incluso para algunos de sus más antiguos admiradores, ciertas posturas últimas de Borges (entre otras, su insólita justificación de la censura literaria, o su frívolo visto bueno a la discriminación política de escritores) han representado una honda decepción. A tal punto, que acaso se haga necesaria una revisión a fondo de todo el mundo borgiano, para examinarlo ahora con este retroactivo desencanto. Quizá en este planteo, el escritor sea víctima de una injusticia fundamental, pero en todo caso ha de ser la esencial, obligada, injusticia de todo nuestro tiempo, que implacablemente exige compromiso, definición, pronunciamiento, y no tolera que nadie tome su realidad con la punta de los dedos.

(*La Mañana*, Montevideo, 16 de mayo de 1961: 3).

Para el escritor latinoamericano no hay equipo

En las Universidades norteamericanas suele enseñarse una materia que para los temperamentos latinos no tiene mayor explicación. Su denominación es *creative writing* y podría traducirse como "literatura creadora". Adviértase que no se trata de clases de literatura preceptiva o de retórica, ni del estudio de obras pertenecientes a escritores consagrados. Los profesores de esa asignatura enseñan a crear literatura, o sea, a escribir cuentos, poemas, novelas, comedias, etc.

En 1959 tuve la ocasión de asistir a alguna de esas clases, en distintas Universidades de los Estados Unidos. El procedimiento más frecuente es la lectura, a cargo del profesor, de un cuento o un poema original, perteneciente a alguno de los alumnos que asisten al curso. Por lo general, la clase ignora quién es el autor. Después de la lectura, los estudiantes dicen su opinión y a veces discuten sobre la obra; luego el profesor sintetiza las distintas observaciones formuladas e invita al autor a que se dé a conocer y se defienda. Por último, el profesor pronuncia su juicio personal sobre el cuento o el poema leídos.

Intimidad ventilada

Debo confesar que, aun en mi condición de testigo sin voz y sin voto, experimenté una cierta incomodidad frente al procedimiento. Cuando la autora de un poema empezó a defenderse explicando (o poco menos), la raíz de cada verso y el símbolo de cada metáfora, poniendo virtualmente sobre la mesa parcelas de su vida que estaban en el origen de una imagen o un giro verbales, semejante ventilación de intimidad tuvo para mí, inevitablemente, algo de chocante. Era algo así como el equivalente literario de un allanamiento policial.

Sin embargo, hay que reconocer que en los Estados Unidos el sistema tiene éxito y —si bien es raro que de tales cursos emerja algún escritor de primera línea— provoca un interés estudiantil por la literatura de creación. Quizá en definitiva no enseñe a crear, pero en cambio puede enseñar a leer. Eso parece importante, pero entonces la denominación de los cursos debería ser: *creative reading*, lectura creadora.

La expulsión de los símbolos

Como enseñanza de literatura creadora, el riesgo suele estar en el profesor, que puede llegar a frustrar algunos talentos a medio camino. En cierta Universidad conocí, por ejemplo, a un profesor de *creative writing*, cuya única vinculación con la literatura era haber escrito unas doscientas novelas de vaqueros. Es de imaginar que sus observaciones orientadoras acerca de algún poema de recatado lirismo, no habrían de ser especialmente útiles para un creador en cierne.

Frank O'Connor, destacado cuentista irlandés que enseñó a escribir relatos en las Universidades estadounidenses de Harvard y Northwestern, ha confesado por escrito: *"Al enseñar la técnica del cuento, he tenido que advertir a los estudiantes que cualquiera que empleara el simbolismo sería instantáneamente expulsado de la clase"*. A mí tampoco me gusta el simbolismo en los cuentos, pero ese disgusto no llega a hacerme rechazar la posibilidad de que un cuento simbólico pueda ser narrativamente válido e incluso de notable calidad. ¿Qué pasaría si un alumno de Frank O'Connor tuviera estupendas condiciones para escribir cuentos simbólicos y ningún talento para escribir cuentos realistas? Paradójicamente, lo mejor que podría sucederle es que lo expulsaran de la clase, ya que no debe existir profesor de *creative writing*, por talentoso que sea, capaz de hacer escribir magníficos cuentos realistas a quien solo le agrada escribir cuentos simbólicos.

Mentalidad de equipo

Estamos enterados de que el excelente novelista chileno Fernando Alegría, quien durante muchos años enseñó en Berkeley, California, dirige ahora un Taller de creación literaria en la Universidad chilena de Concepción. La novedad ha entusiasmado a muchos, y estoy seguro de que Alegría debe aportar un gran atractivo a esa versión latinoamericana del *creative writing*. Pero quizás convendría meditar si ese tipo de trabajo, si esa forma de enseñanza, no puede llegar a ser perjudicial en América Latina.

En Estados Unidos el riesgo de frustración es mucho menor porque, de todos modos, allí es más frecuente encontrar una mentalidad de equipo (o lo que William H. White ha denominado: *The organization man*), no obstante, conviene anotar que los mejores poetas y novelistas norteamericanos, los que verdaderamente han influido en el mundo de las letras, no aprendieron a crear en cursos universitarios sino a merced al desarrollo personal y privado de su vocación. Ahora bien, si eso pasa en los Estados Unidos, donde el individualismo es por lo general exótico, ¿qué puede pasar en América Latina, donde ese individualismo es más bien un rasgo congénito?

La veta individualista

Creo que la divulgación tipo taller puede ser de gran interés, siempre y cuando se refiera a un escritor ya profesionalmente asentado y relativamente seguro de su medio de expresión. Que un novelista relate cómo se le ocurrió el tema de alguna de sus obras, o cómo fue variando la trama de una anécdota real a medida que se transformaba en literatura, tiene sobre todo un interés humano, y no solo no conspira contra el individualismo sino que, por el contrario, sirve para afirmarlo. En cambio, si varios jóvenes de naciente vocación literaria someten sus realizaciones al trabajo colectivo, sin tener mentalidad de equipo, lo único que conseguirán será asfixiar su individualismo que, entre los escritores latinoamericanos, ha representado hasta ahora la más poderosa, la más rica veta de sus creaciones. Latinos y

no latinos han escrito abundantemente sobre las desventajas de nuestro individualismo, hasta hacernos sentir vergonzante conciencia de ese estilo de vida. Pero ahí existe un desenfoque fundamental: no se trata de perder nuestra calidad de individuos para convertirnos en malos integrantes de equipo. En todo caso, se trata de convertirnos en individuos mejores.

(*La Mañana*, Montevideo, 18 de mayo de 1961: 4).

Una encuesta con sorpresas

Es el género preferido del lector bonaerense la ciencia ficción. La clase media es la que más lee

Montevideo ha sido siempre, en materia de libros, un mercado anexo al de Buenos Aires. Quizá ello se deba a que las ediciones argentinas son el principal renglón de nuestras librerías. Ni los libros mexicanos ni los chilenos ni, menos aún, los pocos uruguayos, pueden competir con esa importación. Solo las ediciones españolas, cuya arremetida de los últimos años ha tenido bastante éxito, tienen alguna posibilidad de competir con el libro argentino. De modo que los reflejos del lector montevideano no tienen por qué diferir mucho de los reflejos del lector bonaerense.

La dinámica revista *Usted*, de Buenos Aires, acaba de efectuar una encuesta entre expertos libreros de la capital argentina, a fin de conocer presuntos cambios en los gustos del público. Es probable que, si se realizara una encuesta similar en nuestro medio, pudieran extraerse algunas conclusiones bastantes similares a las que extrae el semanario argentino. De todos modos, para el lector montevideano puede ser de interés conocer las preferencias de un hipotético lector rioplatense y cotejarlas con las propias.

La novela se vende menos

Los expertos entrevistados por *Usted* coinciden en varios puntos. Por ejemplo: 1) Que la novela ha decaído en el interés del público; 2) Que la poesía prácticamente no se vende; 3) Que hay un gran interés por libros que traten temas sociales y políticos de América Latina; 4) Que las obras de ciencia-ficción se venden cada vez mejor; 5) Que el sector que más libros compra es la clase media y, dentro de esa clasificación, *"los izquierdistas son los mejores compradores"*.

Algunos de los entrevistados aportan datos de indudable interés. Un librero, con diez años de experiencia en el ramo, señala que si bien la novela ha decaído en los porcentajes de ventas, cuando aparece una buena producción, esta siempre se vende *"a pesar del alto precio"*. Otro librero, con doce años de experiencia, apunta *"una decadencia de la biografía y la novela policial"* compensada con el avance de la ciencia-ficción, añadiendo que *"la historia se vende siempre, aunque lentamente"* y que *"el obrero paga cualquier precio y no protesta;*

paradójicamente, protesta el que tiene más plata". Un librero, que además es empleado de la Biblioteca del Congreso, ha efectuado su propia encuesta extrayendo los siguientes porcentajes de ventas: 50% para obras de política, economía, sociología; 20% para libros de técnica; 10% para novelas.

Lucas Ayarragaray, que, además de líder del Partido Demócrata Cristiano, es Presidente de la Cámara del Libro, tiene su propia explicación para el hecho de que el izquierdista se haya convertido en un buen comprador de libros: *"El hombre de izquierda es un no conformista con mayor ambición de conocimiento, y no protesta por el precio, precisamente porque necesita el producto para su formación. En cambio, el de centro-derecha, conformista por excelencia, no necesita lo que ya tiene"*. Pero, en general, Ayarragaray cree que existe una incuestionable decadencia de la lectura. Aunque se vendan unos 30 millones de ejemplares por año, ello no supone un aumento de consumo, ya que esa cifra era la misma hace 15 años, *"cuando el índice demográfico era sensiblemente menor"*. Señaló como enemigos potenciales del libro: la presentación en píldoras, la TV y la radio, *"que ahorran esfuerzo y concentración"*. También opina que *"el precio de libro conspira en gran medida contra su mayor difusión"* y tiene gran esperanza en el creciente vigor del cuento como género literario.

El gusto y la urgencia

Es curioso comprobar cómo muchas de las opiniones de los entrevistados por *Usted* coinciden con varios de los conceptos vertidos, hace pocos días, en una Mesa Redonda sobre difusión del libro, que tuvo lugar en el Ministerio de Instrucción Pública (*La Mañana* publicó una síntesis de la misma). También allí se destacaba el avance de la ciencia-ficción, que ha reemplazado a Julio Verne en las preferencias de la juventud lectora, y el enorme interés del lector actual por libros que tratan temas sociológicos, políticos o económicos. *"Se lee a Sartre sin haber leído a Molière"*, fue la amarga queja de un defensor del orden cronológico.

Lo cierto es que el interés del lector ha sufrido algunas variantes, pero estas no siempre significan un cambio de gusto. Quien hoy lee menos novelas y más obras sociológicas o políticas, acaso no esté obedeciendo a una transformación de su propio gusto sino más bien a un precario intento de ponerse al día con una realidad inquietante, un mundo en convulsión, una época que exige pronunciamientos. Quizá a ese lector le hubiera gustado seguir leyendo novelas, pero el presente acucia, exige, reclama; de la mañana a la noche, debe intervenir en innumerables discusiones, dar opiniones, apelar a testimonios, fundamentar su actividad. Es lógico entonces que lea para informarse, para saber de qué está hablando, para organizar sus ataques y sus defensas. Evidentemente, ya no es cuestión de gustos sino de urgencia.

El mismo interés por la ciencia-ficción confirma el significado esencial de este viraje. En un presente de satélites artificiales, cohetes a Venus y a la Luna, hombres en el espacio sideral, el lector tiene la impresión de que toda la ficción se está volviendo ciencia, y que tomar contacto con esas novelas de

incontenible fantasía es, en cierto modo, una forma de adelantarse al futuro, de enterarse de cómo va a ser ese mañana que cada vez parece más cercano.

(*La Mañana*, Montevideo, 31 de mayo de 1961: 3).

Poesía confidencial de un escritor peruano[6]

Entre las muchas divisiones —todas provisorias— que pueden hacerse, de la poesía contemporánea, habría una, bastante aceptable, tendiente a considerar los poetas como altavoces para ocultar la confidencia, o como meras confidencias en alta voz. Sebastián Salazar Bondy, poeta, narrador y dramaturgo, y, además, una de las figuras más representativas de la vida intelectual peruana, parece inscribirse voluntariamente en la segunda de esas categorías.

Poco se conoce en Uruguay de la obra de Salazar. El autor de esta nota solo recuerda algunas narraciones, centradas en una estadía juvenil en París, bienhumoradas, fluidas y bien construidas, pero que eran a la vez el inocultable testimonio de una frívola visión de la realidad. Quién sabe cuántas escalas intermedias habrán tenido lugar entre aquellas narraciones y estos poemas, pero lo cierto es que *Confidencia en alta voz* trae la palabra de un poeta firmemente inscripto en su conciencia, inevitablemente plantado frente a su mundo.

Un arte poética

Algunos de los síntomas que reconocía Carlos Bousoño en la poesía novísima (consideración de la vida humana como solidaridad; correlativa disminución del lirismo, suplantado por directrices seminarrativas) son también reconocibles en la mayor parte de los 43 poemas que integran este volumen. En la propia poesía de Salazar se halla desperdigada una verdadera arte poética que no cuesta demasiado reconstruir. *"Pertenezco a una raza sentimental/ a una patria fatigada por sus penas [...] pero amo mis desventuras,/ tengo mi orgullo,/ doy vivas a la vida bajo este cielo mortal"* (p. 7); *"A espaldas de Darío rasgo la página"* (p. 9); *"Y pertenezco al tiempo, a los documentos, a mi raza y a mi país"* (p. 8); *"Pero rechazo la encuadernación de lujo de las palabras sencillas"* (p. 65); *"Permítanme decir que la poesía/ es una habitación a oscuras, y permítanme también/ que confiese que dentro de ella nos sentimos muy solos"* (p. 69); *"No sé si esto será bueno, pero permítanme que diga/ que de otro modo la poesía está resultando un poco tonta"* (p. 69).

La emoción de los significados

Aun en los mejores poemas de Salazar Bondy, hay una actitud de inconformismo frente a los líricos quintaesenciados, frente a la poesía pura y desarraigada, frente a lo inefable. Podría definírsela como un poetizar mirando hacia la prosa. Afortunadamente, Salazar solo mira hacia la prosa, pero

6 Sebastián Salazar Bondy. *Confidencia en alta voz* (poemas). Lima, Ediciones Vida y Palabra, 1960, 93 páginas.

no permite (salvo en contadas ocasiones, de las cuales "Costa y mujer" es el ejemplo más a mano) que su verso caiga en la tentación de lo prosaico. Si bien Salazar, como tanto poeta contemporáneo alérgico a lo inefable, descarta *a priori* esa colección de palabras con prestigio poético que algunos vates exhiben en el hundido pecho junto a las medallas del ditirambo, si bien es cierto que desconfía ostensiblemente de los lugares comunes de la exquisitez, no se resiste en cambio a la emoción de los significados, a que la poesía (huida, o más bien rescatada, de los moldes heredados y caducos) se refugie en lo que quiere decir, en la comunicativa sensación que sirve de respaldo a las imágenes. *"Permítanme, al mismo tiempo, que pregunte/ si un peruano, si un fugitivo de la memoria del hombre,/ puede sentarse allí como un señor en su jardín,/ tomar el té y dar los buenos días a la alegría"* (p. 69); *"Solo quiero decir/ que a veces el hombre confía demasiado/ en el silencio, en esa oscura cueva de lobos"* (p. 21), o este excelente final de "Tonada del adolescente": *"Crecimos mucho desde entonces y nos pasaron algunas cosas/ dignas de ser celebradas como una humorada,/ pero ya sé que Napoleón no merecía nuestra ternura,/ que la pelota desapareció entre los documentos de identidad,/ y que aquellos cuadernos con aquellos intervalos/ no cuentan para nada si hay que ir de compras./ Menos mal que todo puede ser recordado/ y que por eso somos parte de alguna eternidad"* (p. 41).

El alrededor y la conciencia

Hay dos obvios canales de comunicación entre un poeta y su lector: el alrededor (o sea el mundo de todos) y la conciencia (o sea el mundo propio). Lo demás (gacelas, mitos, tramas barrocas armadas en el aire, pedante oleaje de las metáforas porque sí), en lugar de canales, son barreras, a veces infranqueables, ya que el desinterés borra de la lista a una cantidad de lectores, considerablemente mayor que las que da de baja el famoso hermetismo. Salazar hace uso de aquellos dos canales obvios, pero, en especial, del que conduce a su intimidad. No hay, sin embargo, una exhibición de entrañas. En rigor, ninguno de sus poemas es una puerta abierta de par en par. El escritor forma su conciencia con datos, con indicios, con ese tipo de experiencia que puede exportarse a otra alma sin correr el riesgo de traicionarse a sí mismo. La mayor parte de esos datos, de esos indicios, son estados de ánimo, pero de ánimo pasajeros (*"No siempre estoy como hoy…"* p. 51) que no son representativos de una vida, sino rasgos aislados cuya suma no alcanza a dar el temperamento del poeta. Esa sublimación (llamémosla psicológica) de lo instantáneo, está dada inmejorablemente en "Café Mabillon", un poema en el que el autor expone sus propias ganas, *"infinitamente incontenibles"*, de irse a cualquier lado. Pero se queda, *"Pido una inocente coca-cola, y me pongo a pensar, a dejar caer como una gota difícil/ el sol de la pintura, la manzana, los espectros civiles de la calle,/ y el bosque se reduce al jardín,/ el jardín a la maceta/ y la maceta, en suma, al impreciso ramo de papel/ que es el poema melancólico que escribo"* (p. 85).

Naturalmente, Salazar no siempre tiene éxito en su afán de comunicación, ni tampoco, aun en aquellos casos en que sí se comunica, la confidencia que llega al lector alcanza indefectiblemente a conmoverlo. Hay ciertos poemas ("Remordimiento en alguna calle", "Los amigos del suicida", "Café a medianoche") en los que buena intención o el motivo noble, no alcanzan a tapar el artificio, a legitimar una imaginería que a veces suena a prefabricada. Hay otros en que, si bien el ritmo corresponde a un impulso auténtico, veraz, las palabras en cambio se resisten a obedecer, a convertirse en lenguaje del poeta. Pero hay por lo menos una decena de títulos ("Disco de tristeza", "Dos polkas limeñas", "Reloj implacable", "Carta de Narciso desde América", "Viaje hacia mí", "Tonada del adolescente", "Guitarrista", "Filiación política", "El poeta conoce la poesía", "Café Mabillón") que, por la originalidad del enfoque, el paciente relevamiento de lo sencillo, la calidad humana que proponen, permiten que la confidencia en esa alta, sincera y peruana voz de Salazar Bondy, llegue desde su corazón hasta el Atlántico.

(*La Mañana*, Montevideo, 27 de junio de 1961: 6).

Nueva poesía argentina

Durante varios y largos años, el lector de ciertas revistas —como *Sur*— o suplementos literarios —como los de *La Nación* y *La Prensa*—, no pudo encontrar notables diferencias entre decenas de poetas argentinos que parecían haber encallado en el mismo estilo, en los mismos temas, en la misma frialdad. El no tener nada que decir (la más devastadora de las epidemias literarias) uniformaba las voces en una respetuosa apariencia neoclásica, de la que nadie se animaba a apartarse. El equivalente porteño de nuestra poesía gacelaria, fueron unos poemas congregados, impecables en su acentuación y en sus hemistiquios, que giraban como palabras en pena alrededor de las mismas imágenes prestigiosas. Títulos como "Visitación de la flor dormida", "Soneto con una rosa intacta", o "Extremaunción de un amanecer", anticiparon, desde el comienzo del periodo 1935-1960, cuál iba a ser el antiséptico lirismo de sus cantores. Durante la década peronista, pudo creerse que esa era una forma de evasión, pero aún hoy, en pleno 1961, cualquiera de las publicaciones arriba mencionadas ofrece al lector ejemplos de ese impávido, desapegado versificar, que apunta a lo metafísico y se queda en el tedio.

Por eso debe destacarse especialmente la publicación de dos libros de poemas publicados por la Editorial Emecé: *Imposturas*, de Betina Edelberg, y *Sentimientos*, de César Fernández Moreno, que tienden a presentar otra cara de la poesía argentina. Ninguno de los dos es todavía el libro impecable, íntegramente válido. Pero ambos son (¡al fin!) voces distintas, personales, con algo que decir, y diciéndolo sin metáforas embalsamadas.

Betina Edelberg brinda desde el título la clave de su libro: *Imposturas*. Pero no toma partido frente a ellas. Simplemente trata de reconocerlas, de

ponerlas en evidencia frente a sí misma. Sus poemas son a menudo intentos de llegar a la raíz del engaño, y en ocasiones a la del autoengaño: *"Me llamo esta cara que me precede/ y un nombre/ y una voz más allá que no es la mía"* ("Contraposiciones"); *"y entonces te invento la antigua esperanza"* ("Nociones de este mundo"); *"Me resigno/ y reanudo nuestro falso prestigio"* ("Descripción de la realidad"); *"La falsa imagen de este mundo estalla"* ("Punto de partida"). Todavía el poeta no se ha liberado totalmente de cierta rigidez constructiva (*"los inevitablemente muebles"; "¿Cuándo volverá a crecerme ayer?"*) muy característica del grupo *Sur*, y que en alguno de sus representantes (verbigracia: H. A. Murena) está más cerca de la esclerosis sintáctica que del modesto hipérbaton. Pero cuando se atreve a inaugurar sus propios cánones, como en "Relatos de los olvidos" y en "Intenciones", Edelberg aprovecha su libertad para abrirse camino entre las palabras, y crear, con datos y experiencias de un mundo muy concreto, una unidad poética con vida independiente. A menudo el poeta pone distancia entre el poema y su propia visión, y a veces hasta usa el expediente (por ejemplo: en "Gorgona" o en alguna de las "Figuras") de que la visión se cree a partir del prójimo, del testimonio ajeno. Esa distancia es la que todavía impide que el lector acuse recibo, en su propia emoción, de las emociones que le propone el libro; pero también se tiene la impresión que en cuanto Betina Edelberg se sobreponga a los prejuicios que la rondan, aquella distancia será acortada y el lector entrará en confianza.

Mejor dominio de su instrumento poético muestra César Fernández Moreno en sus *Sentimientos*. Su poesía es romántica, egocéntrica, no demasiado honda, bien provista de humor. Fernández Moreno divide sus 110 poemas en diez secciones, cada una de ellas con un color determinado: gris, violeta, índigo, azul, etc. Pero no crea el lector a pie juntillas en el mimetismo que el poeta le propone con semejante estructura. Confieso que hay poemas "grises" que me parecen "anaranjados", y otros "amarillos", que se me figuran "negros". Descubierto ese ardid, un poco ingenuo, no hay inconveniente en disfrutar esta poesía ágil, que no le hace ascos a recursos de tipo narrativo y a la mejor herencia creacionista de Huidobro. En realidad, es un Huidobro con la raíz al sol, sin hermetismo, sin fatiga escudriñadora para el lector. Todo está a la vista (bueno, casi todo) y el poeta es consciente de que la mayoría de sus cartas están sobre la mesa. Su juego lírico, e incluso su metaforizar, se realizan entonces a partir de lo conocido. El misterio (ingrediente casi infaltable de lo poético) no reside, como en otros líricos, en la materia prima, sino en la coordinación de los datos obvios. No se puede negar que Fernández Moreno (por algo es también crítico cinematográfico) es un buen montajista de sus propias imágenes. Corta, añade; avanza, retrocede; algunos de sus poemas ("Circunstancias de tu pie", "La estela") son algo así como *travellings* mentales, y hasta hay alguno ("La hamaca") que parece inspirado en los vaivenes de cámara del nuevo cine polaco. De todos modos, se trata de una poesía dinámica (el ejemplo más ilustrativo es uno de los cinco poemas

titulados "La cita", el de la p. 50) que virtualmente no rehúsa ninguna de las proposiciones de la realidad. Las fallas y los aciertos de este poeta están en relación directa con su dinamismo. A veces, Fernández Moreno (que suele encandilarse con las posibilidades del tema sentimental incrustado en la ciudad) se concede demasiadas facilidades, bromea excesivamente con el mundo y consigo mismo: en esos casos, está a pocos centímetros de ser un poeta frívolo. Pero también hay momentos en que su visión dinámica, moderadamente irónica, casi siempre sagaz, de la existencia, consigue formular ciertos poemas verdaderamente conmovidos y conmovedores ("Te acordás Momo", "Yo quería besarte", "Amores en Buenos Aires", "Contra la gente", "Los tribunales") u otros, como "Quien fuera uno" o "La carta del suicida", organizados y validados a exclusiva inteligencia. Quizá 110 sean demasiados poemas para un solo libro, pero de todos modos César Fernández Moreno es lo bastante poeta como para derrotar a su propia abundancia.

(*La Mañana*, Montevideo, 12 de julio de 1961: 3).

El libro en América (I)

Estudian los impedimentos a la difusión del libro en el continente

La Biblioteca Conmemorativa de Colón (perteneciente al Departamento de Asuntos Culturales, de la Unión Panamericana) acaba de publicar, en su serie "Estudios Bibliotecarios", una investigación sobre *El libro en América*, en la que los autores Peter S. Jennison y William H. Kurth efectúan un documentado estudio de las principales barreras al comercio del libro en América. Jennison es en la actualidad subdirector del Graduate Institute of Book Publishing de la Universidad de Nueva York, mientras que Kurth, actual Jefe de División de Circulación de la Biblioteca Nacional de Medicina, trabajó anteriormente en la adquisición de material latinoamericano para la Biblioteca del Congreso, en Washington.

El trabajo abunda en cuadros estadísticos y está encarado con una serie documental que habrá de convertirlo en ineludible base, para el caso de que alguna entidad oficial o privada se proponga incrementar la circulación de libros en América. No obstante, conviene destacar que la preocupación erudita ha llevado a los autores a encarar algunos aspectos con cierta miopía, justamente porque algunas de las más graves y conflictuales zonas del programa no caben en las estadísticas.

Incomunicados en el mismo idioma

Parece bastante explicable que los autores, ambos norteamericanos, hayan dedicado particular atención, en sendos capítulos, al "Mercado latinoamericano para libros norteamericanos" y a "La distribución de los libros

latinoamericanos en los Estados Unidos", así como que hayan enfocado el problema del libro en América Latina con una perspectiva definidamente norteamericana. Parece en cambio menos explicable y, sobre todo, menos funcional, que tal enfoque conste precisamente en una investigación que ha sido realizada *"a solicitud del Secretario General de la Organización de Estados Americanos"* y publicada por el Departamento de Asuntos Culturales de la Unión Panamericana.

No deja de ser sorprendente que la única relación bilateral que, en este arduo problema, estudian Jennison y Kurth, sea la de Estados Unidos con América, cuando la mayor —y más grave— incomunicación cultural existente en América es la de los países latinoamericanos entre sí. Naturalmente, el ideal sería que el libro norteamericano se difundiera ampliamente en América Latina (de todos modos, algo se difunde), pero también que el libro latinoamericano se difundiera en los Estados Unidos, relación esta que virtualmente no existe, —o existe en un nivel universitario—. De todos modos, la principal barrera en esa zona particular es el idioma, y constituye un obstáculo difícil de salvar de un día para otro. En cambio, de todos los países de este Continente, hay dieciocho que hablan el mismo idioma y sin embargo están prácticamente incomunicados en materia de libros. A simple vista, este último parece constituir un problema harto más importante que el primero. En el Uruguay, sin ir más lejos, se importan libros de Argentina y (bastante menos) de México, escasos títulos de Chile y nada más. Es cierto que esos son los tres mercados productores más importantes (junto con Brasil) de América Latina, pero ¿qué sabemos de cuanto se publica en Ecuador, Perú, Colombia, Cuba, Venezuela, Puerto Rico, Bolivia, El Salvador? Menciono estos países en particular, porque cada uno de ellos tiene (en menor grado que Argentina, Chile, México y Brasil) una aceptable industria editorial, virtualmente desconocida en nuestro medio.

¿A qué calidad se refieren?

"Un grupo relativamente pequeño —dicen Jennison y Kurth— *de editores-comerciantes domina el comercio de libros; y el área latinoamericana está formada por un grupo de mercados de libros poco relacionados entre sí. Cada uno de estos es económicamente demasiado limitado para permitir una fuerte capitalización de empresa"*. Hasta aquí, poco habría que objetar. Pero agregan: *"Este factor económico, unido a la dificultad de que ningún país produce libros de una calidad que asegure en forma suficiente las ventas en gran volumen a otros países latinoamericanos, limita en forma efectiva la producción y la expansión"*. Esta reflexión revela un absoluto y doble desenfoque. En primer término, ¿a qué calidad se refieren Jennison y Kurth? ¿A la calidad intelectual o a la editorial? Si se refieren a la primera, la generalización es absolutamente injusta y representaría una tarea casi infantil confeccionar una nómina de obras latinoamericanas de notoria "calidad" en los diferentes rubros culturales. Si se refieren, en cambio, a la "calidad editorial", al lujo de impresión, a la perfección gráfica,

convendría recordar que el público latinoamericano no tiene en ese sentido las exigencias del lector estadounidense o europeo, jamás deja de adquirir una obra, si esta le interesa, porque esté impresa en un papel ordinario o con tipos gastados y fuera de moda. Sin perjuicio de esa falta de prejuicios, existen norteamericanos, que están en condiciones de publicar (y que publican efectivamente) en un alto nivel de calidad gráfica.

Por otra parte, aun en el aspecto económico, el programa continental se resiste a las simplificaciones en que incurren los autores de *El libro en América*. Es cierto que los mercados están poco relacionados entre sí, pero ello no siempre impide que existan fuertes capitalizaciones de empresas. En Chile, Argentina y Brasil (sin contar, por su calidad semioficial, al Fondo de Cultura Económica, de México) existen empresas editoriales, suficientemente poderosas como para desvirtuar semejante generalización. En cambio, Jennison y Kurth dejan sin tratar otro aspecto económico que, en algunos casos, representa la clave para explicar ciertos aparentes absurdos del nulo intercambio de libros en América Latina: el precio exorbitante que —por razones de cambio— el libro proveniente de un país latinoamericano puede llegar a costar en otra nación o Continente. Este es, precisamente, uno de los principales aspectos a considerar con referencia a los bajísimos índices de exportación de los pocos libros que se editan en nuestro país. Un libro uruguayo en la Argentina suele llegar a precios exagerados y a veces prohibitivos. Por su parte, también el libro argentino vale aquí por lo menos el doble de lo que cuesta un ejemplar editado en Uruguay. Pero ambos problemas no deben medirse con el mismo rasero, ya que mientras un autor argentino es casi siempre conocido en nuestro medio, un autor uruguayo suele ser nadie para el lector bonaerense. En próximas notas, seguiremos comentando las conclusiones de Jennison y Kurth.

(*La Mañana*, Montevideo, 28 de julio de 1961: 3).

El libro en América (II)

No puede el escritor latinoamericano dedicarse totalmente a su obra. El hábito de concurrir a las bibliotecas

Hace algunos días comenté en estas páginas varias de las conclusiones a que arriban dos investigadores norteamericanos, Peter S. Jennison y William H. Kurth, en su obra *El libro en América,* donde estudian las principales barreras al comercio del libro en el continente americano. Señalé en esa nota que me parecía un grave error de los mencionados autores el haber enfocado el problema del libro en América Latina con una perspectiva definidamente norteamericana. Entre los diversos tópicos continentales, cuya elucidación latinoamericana defiere fundamentalmente de la que se estila

en los Estados Unidos, es evidente que ha de figurar el problema del libro y, como es lógico, también lo del editor y el escritor. Basta con mencionar en un medio norteamericano la posibilidad de lo que nosotros llamamos "edición de autor" (considerada en el Norte un vergonzante recurso de quien se reconoce por debajo del corriente nivel de exigencia editorial) para aquilatar en su verdadera dimensión uno de los aspectos más deprimentes de esa diferencia. El autor latinoamericano debe (salvo rarísimas excepciones) comenzar él mismo a editar sus obras y, en la mayoría de los casos, seguirlas editando por varios años o por toda su carrera. Naturalmente, siempre existen escritores (en especial, los novelistas y algunos cuentistas) que, después de publicados cinco o seis libros bajo su particular financiación, consiguen que una casa editora de prestigio respalde sus obras. De modo que —lamentablemente— en América Latina la "edición de autor" todavía no es una vergüenza sino una necesidad, la imprescindible etapa previa al anhelado acceso a la edición de tipo comercial.

Nadie vive de sus libros

Es cierto que en los Estados Unidos (al igual que en Inglaterra, Francia, Italia, Alemania y otros mercados de intensa actividad editorial) no es demasiado fácil, para el escritor autóctono, el acceso a los catálogos de las más prestigiosas empresas editoras, pero por lo menos esa posibilidad se da desde el comienzo y en la selección pueden intervenir muchos factores, no todos de índole estrictamente cultural (entre ellos, el pronóstico de ventas de un determinado título), pero nunca la exigencia previa de que el autor deba tener publicados previamente varios libros por su exclusiva cuenta. Pero ni siquiera en ese nivel la comparación es pertinente. Un escritor que llega a ser publicado por una editorial norteamericana, tiene la posibilidad de abandonar toda otra tarea subsidiaria y dedicarse de lleno y profesionalmente a escribir. Por el contrario, un escritor latinoamericano que llega a ser publicado por una editorial de su país o del vecino, jamás podrá abandonar el profesorado, la oficina, el periodismo, o el corretaje, que constituye su principal ingreso económico, jamás podrá dedicarse de lleno y profesionalmente a escribir. Ni los más prestigiosos y difundidos escritores latinoamericanos (quizá Pablo Neruda sea la única excepción, pero en su caso median, aparte de la indiscutible calidad, condicionantes políticos a tener en cuenta) llegan a extraer de sus obras un beneficio económico que les permita una consagración total.

El gusto de la anotación marginal

Por su parte, Jennison y Kurth no pueden desprenderse de su condición bibliotecaria (muy respetable por cierto) en la consideración de su tema central y ponen particular atención, al medir la difusión continental del libro, en el hecho de que este llegue o no a las Bibliotecas públicas o pertenecientes a instituciones culturales. También ese es un enfoque

inevitablemente norteamericano. Cualquier uruguayo que haya visitado Estados Unidos y haya sido invitado a la casa de algún intelectual, o profesor, o escritor, podrá recordar que allí nadie tiene en su domicilio una biblioteca que exceda el medio millar de volúmenes. En América Latina, incluso en nuestro país es frecuente encontrar bibliotecas privadas (no solo pertenecientes a intelectuales, sino también a simples lectores) con varios miles de libros. Esta comparación no es, en realidad, favorable o desfavorable para nadie en particular, sino que representa el resultado de dos factores ambientales de importancia. El primero: la enseñanza tremendamente especializada que se brinda en los Estados Unidos, la cual inculca el hábito de leer dentro de un andarivel intelectual riguroso y limitado, mientras que en los países al sur del río Bravo (como en todo el mundo latino) la cultura es quizá menos especializada pero fomenta intereses más amplios por parte del individuo. Existe asimismo otro factor no despreciable: el hábito que tiene el lector norteamericano de concurrir a las bibliotecas públicas, no solo a leer sino a retirar libros a préstamo. Es cierto que las bibliotecas públicas son excelentes en Estados Unidos, mientras que en la mayoría de los países latinoamericanos suelen ser incompletas y hasta pobres, pero, aun si fueran impecables y bien dotadas, es casi seguro que el lector latinoamericano concurriría a ellas solo cuando, por alguna circunstancia especial (escasez de dinero, libro agotado, etc.) no puede "adquirir" el libro. A nuestros lectores les gusta saber que el libro que leen es de su propiedad, que tienen el derecho de llenarlo de anotaciones propias, de comentarios marginales, de referencias bibliográficas y hasta de dibujitos alusivos.

Un ejemplo de entrecasa

De ahí que el punto de vista de Jennison y Kurth no corresponda exactamente a la realidad latinoamericana. Cuando en los medios culturales de América Latina se hablaba de la incomunicación que existe entre la producción literaria de uno y otro país, el comentario no se refiere tanto a los libros que no llegan a las distintas Bibliotecas públicas, como a la tremenda cantidad de libros que no llegan al lector, al consumidor, al cliente de librerías. Semejante incomunicación es casi tradicional y hasta puede darse dentro de un mismo país. Sin necesidad de recurrir a ejemplos exóticos, recordemos que, en el Uruguay, la Cámara de Representantes efectuó en 1957 una edición de homenaje a Carlos Vaz Ferreria, con sus *Obras completas* en 19 tomos cuidadosamente impresos, pero sus ejemplares, repartidos en instituciones y personalidades nacionales y extranjeras, virtualmente no llegaron al lector corriente, categoría esta en la que sin duda ha de militar el sector más seriamente interesado en la producción vazferreirana. Es de esperar que la nueva edición recientemente autorizada por la Cámara, no se quede en un segundo círculo cerrado.

(*La Mañana*, Montevideo, 4 de agosto de 1961: 3).

Uruguay edita menos que lo que exigen sus índices de alfabetización. El lenguaje de las estadísticas

En dos notas anteriores, publicadas en estas páginas, me he referido a las conclusiones a que arriban dos investigadores norteamericano. Peter S. Jennison y William H. Kurth, en su obra *El libro en América*, donde estudian las principales barreras al comercio del libro en el continente americano. En dichos artículos señalé —con algunos ejemplos a la vista— lo que conceptúo un grave error de los mencionados autores, consistente en haber enfocado el problema del libro en América Latina con una perspectiva definidamente norteamericana. Justo es que ahora señale algunos de los aspectos positivos de la investigación, que han de referirse particularmente a la labor estadística llevada a cabo por Jennison y Kurth.

En los medios latinoamericanos la estadística suele ser una mala palabra. Algo de razón hay en ese desprestigio, ya que una estadística siempre se presta para ser tendenciosamente manejada y servir de base a las conclusiones más contradictorias. Sin embargo, hay panoramas estadísticos que no precisan comentarios, que ya son en sí mismos conclusiones incontrovertibles. A este último tipo de estadísticas pertenecen muchas de las confeccionadas por Jennison y Kurth y su descarnado lenguaje puede constituir en diversos rubros un alerta, y asimismo un dato fundamental, para quienes alimentan alguna preocupación sobre el problema del libro en el inconexo y fermental panorama de Latinoamérica.

Nueve kilos por cabeza

Me referiré aquí especialmente a aquellas estadísticas que, de algún modo, se refieren a nuestro país. En el Cuadro I (Población y alfabetización) aparece Uruguay como el segundo país de América Latina en cuanto a índices de alfabetización (el porcentaje es de 85 %, solo superado por Argentina, que ostenta un 87 %). Junto a cada porcentaje figura la fecha del censo correspondiente, que en la mayoría de los países corresponde al año 1950. Hay algunos países con fechas anteriores, como Argentina, Cuba o Perú; pero es curioso comprobar que el récord absoluto corresponde a Uruguay y Colombia, cuyos últimos datos son nada menos que de 1938.

En los cuadros estadísticos que se refieren a lectores, los datos son bastante recientes y llegan (Uruguay inclusive) al año 1956. El Cuadro II (Lectores de diarios) hace un cálculo de circulación y establece —en base a número de diarios y a la circulación de los mismos— el número de ejemplares de diarios por cada mil habitantes. Aquí el Uruguay figura en un despegado primer puesto entre los países de América Latina, con más de 200 ejemplares por cada mil habitantes. Le siguen Argentina con 159, Cuba con 129 y Panamá con 111, hay índices sorprendentemente bajos, como Perú con 12 y Haití con 3.

También en el consumo (por cabeza) de kilos de papel para periódicos, Uruguay es el primero de los países latinoamericanos. El uruguayo-promedio consume más de 9 kilos, en tanto que el argentino-promedio y el cubano-promedio (que son los que le siguen en la escala) no llegan a 7 kilos. Los índices más bajos corresponden a Paraguay (0,5), República Dominicana (0,4) y Haití (0,1).

Ya no en porcentajes con respecto al número de habitantes, sino en cifras directas de publicaciones periódicas, Uruguay ocupa (detrás de Brasil, Argentina, México, Colombia, Perú, Venezuela, Cuba y Chile) el noveno puesto con 99 publicaciones, puesto nada deshonroso por cierto, ya que todos los países que le preceden en el cuadro, lo superan ampliamente en número de habitantes.

Muchos lectores y pocos libros

El panorama (en cuanto tiene relación con el Uruguay) cambia sustancialmente si se examinan los cuadros que presenta la producción continental de libros. En la parte que se refiere a América Latina, quien encabeza la lista es Brasil, con una producción anual de 3.235 libros, seguido por Argentina (2.560), México (923) y Chile (747). El Uruguay aparece en una lejanísima decimocuarta colocación, con sus escasos 65 libros por año (de los cuales 22 corresponden a Ciencias Sociales, 16 a Literatura, 12 a Ciencias Aplicadas y el resto a diversas ramas). Es cierto que estas cifras se basan en 104 títulos extraídos de las listas de librerías que se pudieron obtener en Montevideo durante el año 1956, y es más que probable que si se hiciera el mismo cálculo en 1961, la cifra a obtenerse fuera considerablemente mayor, no tanto empero como para desvirtuar o rectificar una conclusión que se impone a partir de los cuadros estadísticos de Jennison y Kurth: la producción uruguaya de libros se halla (en cifras) muy por debajo, no solo de la que corresponde a los índices nacionales de alfabetización, sino también a la capacidad de absorción demostrada por sus lectores de diarios y publicaciones periódicas en general.

Somos el primer país de América Latina en cuanto a tiraje de diarios en relación con el número de habitantes; también el primero en cuanto al consumo por cabeza de kilos de papel para diarios; ocupamos un honroso noveno puesto (detrás de países mucho más poblados) en número directo de publicaciones periódicas. No obstante, integramos el grupo de países que produce menos libros de todo el Continente. ¿Será que nuestro país, de tan aceptable alfabetización, no ha sabido canalizar la misma hacia el hábito del libro? Se me dirá que, si bien producimos pocos libros, importamos un número considerablemente mayor, y que es en base a este último número que habría que medir la capacidad consumidora de nuestro lector. Sencillamente, falta saber cuántos ejemplares pueden venderse en el Uruguay de una obra de autores extranjeros que haya merecido ya

reconocimiento mundial. Creo que solo como excepción una venta de esa naturaleza ha de llegar a cifras de importancia. Lo cierto es que también importamos un número considerable de publicaciones periódicas (la mayor parte de las revistas que se venden en Montevideo vienen del extranjero) y, no obstante ello, tenemos, de acuerdo a las estadísticas Jennison y Kurth, 99 publicaciones periódicas. De modo que si el índice de lo importado es igualmente abundante en el rubro libros y en el de Publicaciones periódicas, no es descabellado extraer la consecuencia de que la tan mentada alfabetización del hombre uruguayo no pesa demasiado (por lo menos, no tiene la importancia que debiera tener) en la consideración de los problemas que atañen al libro nacional.

(*La Mañana*, Montevideo, 18 de agosto de 1961: 3).

Son reunidos seis cuentos de Kordon, el autor de *Alias Gardelito*

Compleja misión de la sencillez

Bernardo Kordon, nacido en 1915, Buenos Aires, es autor de varias novelas y colecciones de cuentos. En su lista de obras figuran títulos como *Macumbá* (1939), *Muerte en el valle* (1943) y *Reina del Plata* (1946). No es precisamente de los más difundidos escritores argentinos, pero ahora, el traslado al cine (con libreto del novelista paraguayo Augusto Roa Bastos y dirección del chileno Lautaro Murúa) de su cuento "Toribio Torres, alias Gardelito", ha despertado un interés por su obra, que se ve reflejado en la pronta publicación por la Editorial Losada de media docena de sus cuentos, reunidos bajo el título *Vagabundo en Tombuctú, Alias Gardelito y otros relatos* (Buenos Aires, 1962, 163 páginas).

En general, las seis narraciones sirven para mostrar dos virtudes muy particulares de Kordon: la calidad viva y punzante de su diálogo y una capacidad casi impresionista para la descripción de ambientes y paisajes. A diferencia de otros frecuentadores literarios de los arrabales, cantinas y hoteles de mala muerte, Kordon no le hace ascos a lo fantasmal, a los augurios, a las señales del absurdo. Cuatro de los seis cuentos hacen equilibrio en la riesgosa linde que separa la oscura realidad de la no menos oscura fantasía.

Círculo con expectativa

Es curioso observar que cuando las estremecedoras convenciones de lo fantástico asoman en el mundo literario de Kordon, en la (por otros conceptos) cotidiana vulgaridad de sus personajes, siempre tales apariciones dejan en el lector la impresión de que esa zona semifabulosa es más sórdida, más miserable, más asfixiante aún que la más frecuentada angustia de lo real. Existe en los cuentos de Kordon como un deliberado desprestigio de

ese trasmundo, que a veces trae el recuerdo de ciertas actitudes, más autodefensivas que descreídas, de Juan Carlos Onetti, tan distante sin embargo de Kordon en otros aspectos de su obra. Nótese, por otra parte, que el único de esos cuatro relatos ("Una región perdida") en que al protagonista le parece intuir, allá en la comarca de lo fantástico, un mundo mejor (imaginaria playa en la que siempre se hace pie), culmina sin embargo con una total incomunicación entre el recordador y su presunto recuerdo. En cambio, en relatos como "Hotel Comercio" y "Un poderoso camión de guerra", el hombre sí establece contacto con los augurios que le tocan y afectan, acaso porque no son presagios de un mundo mejor, sino de muerte lisa y llana. Kordon parecería estar proponiendo que en ese tan publicitado trasmundo, la muerte es la única presencia verdadera.

Hay, claro, una influencia de Borges, pero también una definida distancia entre el autor de "El Aleph" y el de "Hotel Comercio". En este último relato, que me parece excelente, Kordon propone una repetición, una concepción circular de los aconteceres que puede tomarse como muy borgiana. La diferencia está, tal vez, en el núcleo de la peripecia: en Borges no hay expectativa, sino un mero ajuste de seudorrealidades a una proposición metafísica que es siempre la misma, mientras que en Kordon (que no llega, ni pretende llegar, a las exquisitas vocabulistas de Borges) la expectativa existe, debido a que el núcleo de la peripecia está en el mundo real, es ese cuartucho de hotel de provincia, en la tentación que significa un suicidio simétrico para la itineraria rutina del viajante de comercio. Borges tiene un casi inalcanzable dominio del lenguaje, es cierto, pero Kordon consigue en cambio, una tensión narrativa que rara vez ("Hombre de la esquina rosada" sería esa excepción) puede encontrarse en Borges.

Un testigo que comparte el espectáculo

Los cuentos más extensos del volumen son, precisamente, los que dan el título: "Vagabundo en Tombuctú" y "Toribio Torres, alias Gardelito". El primero es una especie de evocación americana (Santa Ana do Livramento, Bahía, Santiago de Chile, Río de Janeiro, Antofagasta) formulada desde París o de cualquier lado, con interrupciones, entrecruzamientos y regresos. Es un relato en primera persona; justamente, ese Yo es el único hilo conductor en una exposición que no es un cuento propiamente dicho, sino más bien un laxo y colorido inventario de vagabundos, serie improvisada de rumbos que eternamente son propuestos a quien está embarcado en la búsqueda de un lugar desconocido y ambicionado, *"un Tombuctú que espera con sus fuentes y minaretes en medio del desierto más feroz que arde dentro y fuera de nosotros"*. Sin llegar al mismo nivel en materia de creación de personajes, este relato tiene un atractivo semejante al de "Hijo de ladrón", de Manuel Rojas. El estilo descriptivo de Kordon es siempre el de un testigo inmerso en el testimonio, de alguien que no solo ve el espectáculo humano,

sino que también lo comparte. El episodio del profesor borracho (pp. 21 a 28) y la muerte del negro apuñalado (pp. 31 a 34) son, en este último sentido, sencillamente ejemplares.

Después de haber visto el filme, *Toribio Torres, alias Gardelito* impresiona como un mundo más limitado, en el que acaso no es posible trazar tantas coordenadas nacionales como sin decirlo explícitamente, proponen Roa Bastos y Murúa en su traslado cinematográfico. Gardelito es, en el cuento, un personaje menos perdido como individuo (aunque quizá menos representativo que en el filme); cree sinceramente en su arte de "cuentero", *"Soy un artista* —piensa— *puedo convencer a cualquiera de lo que me venga en ganas"*. Pero la última frase del relato, trae el secreto de que en verdad, se trataba de alguien recuperable: *"Sintió la detonación como un golpe de gong en el cerebro. Y fugazmente tuvo la revelación de perderlo todo, porque una vez dijo la verdad, cuando se sintió muy solo y buscó un amigo"*. En cierto sentido, la proximidad inevitable del filme puede perjudicar la lectura del cuento. Este no es, por cierto, menos rico, sino que centra (y esto, desde un punto de vista narrativo, le da una cohesión y una fuerza excepcionales) todo el acontecer en el proceso que el protagonista sufre, más como individuo que como representante de un estrato social. La narración (que está, por cierto, más cerca de la *nouvelle* que del cuento) va proporcionando al lector, con la mayor eficacia, los diversos tramos de un destino que el personaje mismo se obliga a seguir. En ese proceso, justamente, encaja a la perfección todo el episodio del perro (eliminado en la película) que sirve para dar el arranque del engaño, el cabo de la madeja psicológica. Hay algunos desacomodamientos de lenguaje (*"mis dólares son tan garantidos como cualesquiera otros"* dice improbablemente Toribio), pero eso constituye la excepción; por lo general, el diálogo es un constante disfrute y el largo monólogo de Fiacini (pp. 92-96) es de antología. Kordon se las arregla con habilidad para que su lenguaje sea verosímil, crudamente realista en la forma, pero agudamente literario en su concepción previa. Es probable que nunca hasta ahora, en la narrativa argentina, la sencillez haya tenido una misión tan compleja y haya servido tan funcionalmente al propósito y a la actitud del un escritor.

(*La Mañana*, Montevideo, 24 de agosto de 1961: 3).

Un poeta de hoy con recursos de ayer

Elvio Romero representa, con el novelista Augusto Roa Bastos, el reducido Paraguay literario de nuestros días. En cuatro libros (*Días roturados*, 1948; *Resoles áridos*, 1950; *Despiertan las fogatas*, 1953; *El sol bajo las raíces*, 1955) Romero había llevado a su vigorosa, vibrante poesía, el tema de la guerra y el paisaje de su país. Ahora, en su más reciente libro: *De cara al corazón* (Editorial Losada, Buenos Aires, 1961, 74 páginas), el tema absorbente es el amor. En todos y cada uno de los treinta poemas que componen el libro,

Romero acomete la peripecia amorosa casi con el mismo empuje, con el mismo gesto arrollador, con el mismo ardoroso lenguaje que consagrara anteriormente a otros conflictos y otros panoramas.

Para el lector de este instante y de este sitio, el enfrentamiento al último libro de Elvio Romero significa, ante todo, una curiosa experiencia. No sé si los poetas contemporáneos han formado un hábito y un gusto en el lector actual, o (quizá menos probable) si las exigencias del actual lector de poesía han empujado, o quizá mantenido, a los poetas en una dirección determinada. Pero lo cierto es que, hoy en día, el lector asimila la poesía contemporánea a un descaecimiento de la importancia que el poeta otorga a la tentación de la rima, a las estrofas de distribución más congelada y, en general, a las inflexibles normas de la más ortodoxa preceptiva.

La soltura, la amplitud del verso en lengua española, que conquistaron Vallejo, Salinas, Neruda, Aleixandre, Nicolás Guillén y, más recientemente, Juan Cunha, Gabriel Celaya, Nicanor Parra, Blas de Otero e Idea Vilariño, lleva indudablemente un ritmo interior que le da coherencia y sentido y originalidad, ya que mientras el ritmo exterior es —a través de siglos y retóricas— siempre el mismo, el interior en cambio es único, intransferible y distinto en cada poeta. Ese entrenamiento del lector le ha llevado a una actitud muy particular: es capaz de disfrutar y recordar poemas especialmente fieles a los moldes clásicos, siempre y cuando pertenezcan a poetas del pasado, pero siente inevitable rechazo frente a aquellos poetas de hoy que escriben —digamos— como los de ayer. Este último es el caso, precisamente, de la poesía de Elvio Romero que, con excepción de un nuevo aliento, reconocible en su metaforizar, podría haber sido escrita a principios de siglo.

También el crítico es un lector de hoy y, como tal, experimenta un cierto desapego frente a esta poesía; sin embargo, a diferencia del lector corriente, tiene la obligación de indagar en su propia reacción, de esclarecer cuánto hay en ella de juicio crítico y cuánto de prejuicio.

Es evidente que Elvio Romero, como cualquier poeta, tiene todo el derecho de elegir el medio más adecuado a su expresión. Claro que también puede equivocarse en la elección. En cierto modo, este parece ser el caso del poeta paraguayo. Creo sinceramente que Elvio Romero es un poeta auténtico y (lo más importante) que tiene algo para decir. Pero creo también que ha elegido mal su vehículo poético. Estos treinta poemas muestran una rica imaginería, un sincero impulso interior, pero uno y otro parecen constantemente sofocados por las obligaciones formales que Romero se ha impuesto, es decir: la rigidez de la estrofa, la coacción de la rima, un énfasis recurrente que parece heredero de Chocano y, además, una constante tendencia a la palabra poéticamente prestigiosa (*tálamo*, *helor*, *celaje*, *cendal*, *fimbrias*, *albura*) que a veces convierte en mera literatura una imagen que traía una genuina instigación vital.

Entiéndase que no es el de Romero un ejemplo más del poeta que se inscribe en la servidumbre de estrofas y de rimas para ocultar su inautenticidad. Por el contrario, Romero es sin duda un poeta legítimo, verdadero, aunque notoriamente perjudicado por el compromiso retórico. Esto es patente y demostrable en un poema como "Las sonrisas dormidas", cuyos dos versos iniciales (*"Hoy buscaremos todas/ las sonrisas dormidas de la tierra"*) proponen una idea estimable, totalmente sumergida luego (*"y podáis, ya despiertas y joviales,/ orlar algún contorno de hoyuelo enamorado/ o alguna boca oscura con vuestras frescas alas"*) en un vocabulismo cursi, artificioso y enfático. A veces, sin embargo, Romero consigue acomodar su inspiración dentro del molde y esa coincidencia da origen a excelentes poemas, como "Magia" (que podría haber firmado Salinas), "Conozco lo que traes" y "También vienes de abajo". Por otra parte, es significativo que los poemas más débiles sean los más apegados a los moldes formales ("Invitación", "Solo nos cabe ya") y que, en cambio, el más logrado del libro ("Fuego primario") se halle en los antípodas de la retórica.

(*La Mañana*, Montevideo, 30 de agosto de 1961: 4).

Ciro Alegría y una clave en dos prólogos

"He tenido la suerte de nacer tierra adentro, en las orillas del río Marañón", dijo Ciro Alegría, hace menos de un año, cuando estuvo de paso por Montevideo. Con esa suerte en sus manos, Ciro Alegría (que estudió en Trujillo, trabajó como obrero en las construcción de puentes y carreteras, integró los planteles revolucionarios del APRA, cumplió solo uno de los diez años de prisión a que fuera condenado por su actividad política, y pasó, de los 52 años de su vida, aproximadamente 23 en el exilio) no escribió novelas de tesis. Su mensaje es muy simple y trabaja en profundidad.

Aparentemente menos agresivo que Jorge Icaza, Alcides Arguedas o Miguel Ángel Asturias, el novelista peruano no grita pero convence. Su estilo sobrio, sensible e intenso, parece hallarse cómodo junto al alma del indio, cuya fuerza poética logra trasmitir en una inusual proeza de simpatía.

Alegría publicó en Chile sus tres únicas novelas: *La serpiente de oro* (1935), *Los perros hambrientos* (1938) y *El mundo es ancho y ajeno* (1941), obra esta con la que obtuvo el Premio Latinoamericano en el certamen que organizaran la Unión Panamericana y la editorial estadounidense Farrar y Rinehart. En la ocasión que menciono más arriba, Alegría expresó que el mensaje social de esta última novela cifraba una esperanza indirecta en el pueblo. *"Si el mundo es ancho, a la larga debe ser menos ajeno"*.

Ahora acaba de aparecer la vigésima edición de *El mundo es ancho y ajeno*, libro en el que Alegría trató de brindar un cuadro completo de la vida del indio, de su trabajo en equipo, de su rebeldía frente a la explotación. Veinte ediciones en español (además de las doce traducciones a distintas

lenguas) significan doscientos mil ejemplares en veinte años, un tiraje que para América Latina resulta verdaderamente excepcional.

En esos veinte años, *El mundo es ancho y ajeno* se ha convertido en uno de los pocos clásicos de la novela latinoamericana. Periodísticamente hablando, no es pues el momento de efectuar su valoración crítica; en cambio vale la pena examinar los dos prólogos que acompañan la reciente edición de Losada (Buenos Aires, 1961, 427 páginas). Uno data de 1948 y fue escrito por Alegría al publicarse la décima edición de la novela; el otro, en cambio ha sido especialmente escrito para esta vigésima.

Con el auxilio de ambos, puede reconstruirse la historia del libro, y llegarse a la conclusión de que la comunicación humana es la clave de esa peripecia marginal. En el primer prólogo relata Alegría que, cuando la editorial Farrar y Rinehart convocó, a través de la Unión Panamericana, a un concurso de novelas de autores latinoamericanos, él se ganaba la vida componiendo solapas, haciendo periodismo y corrigiendo pruebas ajenas. Tenía tema, pero no tenía tiempo. Entonces un grupo de amigos resolvió darle una subvención mensual a fin de que tuviera todo el tiempo disponible para escribir la novela en cuatro meses y obtener el premio, con cuyo importe devolvió a sus favorecedores cuanto le habían dado, añadiendo otra cantidad adicional al saber que pensaban ayudar a otro escritor.

Alegría se complace en relatar episodios que testimonian la capacidad comunicativa de su libro. (Es este, evidentemente, el aspecto que más le interesa de su asegurada difusión).

Una vez es la carta de una muchacha suiza; otra, es un lector sueco que le escribe sobre el espíritu cooperativo o una norteamericana que le pide explicaciones acerca de la muerte del Fiero Vázquez (*"cosa que no he querido hacer convencionalmente y sí respetar en su misterio, porque como lo cuento ocurrió"*). Sin encono, con la seguridad que da la convicción, Alegría se defiende de quienes sostienen que la novela resulta de propaganda:

"Mi posición frente al indio no es la del patrón ni la del turista. Claro que me convendría formar parte de esa vistosa colección de artistas y escritores regalados que todo lo resuelven con ponchos y faldas de colores y alguna historieta más o menos curiosa o truculenta. Tienen éxito y forman parte de una nueva clase de explotadores del indio. Pero tanto por experiencia e ideas cuanto porque entiendo que en una novela del pueblo deben entrar los conflictos del pueblo mismo, mi posición personal frente al indio es de adhesión y como escritor afronto sus problemas básicos".

A través de los años, el libro ha provocado los más entusiastas elogios; pero de estos, Alegría apenas si recoge (en el prólogo más reciente) uno de Gabriela Mistral que lo llamó *"libro vital"*. Evidentemente, esa es la lisonja que más le ha conmovido, y para quien conoce el libro y conoce a Alegría, es explicable que así sea. No hay mejor prueba de vitalidad que veinte ediciones legítimas. Aunque, pensándolo bien, quizá exista una mejor prueba: las varias ediciones clandestinas, que Alegría ha debido padecer.

(*La Mañana*, Montevideo, 6 de setiembre de 1961: 4).

Mercedes Valdivieso conquista al lector chileno

El actual *best seller* chileno es una novela de Mercedes Valdivieso: *La brecha*, de la cual la Editorial Zigzag acaba de publicar la segunda edición (la primera se agotó en un mes) con un prólogo, excepcionalmente adicto, del conocido crítico y novelista Fernando Alegría, quien llega a sostener que la novela de Mercedes Valdivieso *"por su descarnada franqueza, por su sensualismo abierto y provocativo, no tiene paralelo sino en la obra de las grandes poetisas de fin de siglo: de la Mistral, la Agustini y la Storni"*.

La brecha es el primer libro de Mercedes Valdivieso y su tema es particularmente sencillo, se trata tan solo de la historia, nada insólita por cierto (interrumpida a veces con recuerdos de infancia y adolescencia) de una hermosa muchacha que se casa con un brillante abogado, católico y celoso, tiene un hijo y más tarde un aborto, se divorcia, frecuenta ocasionales amantes, consigue un empleo para tener derecho a una vida independiente, y termina, a los 28 años, considerando la posibilidad de casarse de nuevo con un compatriota, recién llegado del extranjero. Este futuro en cierne no parece estimularla mucho, ya que el párrafo final de la narración (íntegramente escrita en primera persona) reza así: *"Pongo más leños al fuego y pienso que soy como un recluso que hizo saltar la cerradura de su calabozo y a quien, después de ciertas escaramuzas, le está permitido pasearse por la enorme cárcel, conversar con los presos en sus celdas y luego sentarse a esperar frente a la puerta. Porque es allí fuera donde está la libertad"*.

Por cierto que, sin conocer las coordenadas de la vida chilena, no resulta fácil entender cabalmente las razones del éxito de venta que ha acompañado a este libro. Las dos motivaciones más frecuentes de la fama: la alta calidad literaria o el tema escandaloso, no se dan precisamente en *La brecha*. El relato está escrito en un estilo directo, de económica adjetivación y parquedad reflexiva, un estilo que trasmite sin embargo una sinceridad sin complicaciones, enteriza, compacta. No se trata, empero, de una poderosa creación literaria. En su estructura, la novela se permite facilidades (personajes que entran y salen de la trama con muy débiles pretextos y sostenes narrativos más débiles aún; ciertos procederes que, evidentemente, pueden ser creíbles en una realidad determinada, pero que, puestos a correr en el andarivel novelístico, deberían ser sometidos a las leyes de la verosimilitud literaria) y estas, si bien contribuyen a veces a brindarle un carácter espontáneo y confesional, en otras, también la llevan a un desperdicio de posibilidades, a una indigencia anecdótica que no se corresponde con la expectativa que la autora consigue crear en sus pasajes más logrados.

El relato tampoco es escandaloso, ni siquiera en sus connotaciones eróticas. La autora tiene una púdica manera de tocar el tema sexual, de decir lo prohibido con palabras lícitas. Constantemente está insinuando una rebelión frente a las convenciones, mas parece cercada por las mismas, imposibilitada de descubrir su "brecha". La razón del éxito no es sin embargo

caprichosa. Algo hay en la novela que ha provocado el interés del lector chileno. Quizá sea la franqueza, el *fair play* que se desprende del relato, la estricta lucidez con que la narradora (*"el personaje de esta novela no tiene nombre* —advierte preliminarmente la autora— *pero podría ser el de cualquier mujer de nuestra generación"*) enjuicia tanto la frívola periferia de su vida como la responsabilidad que le cabe en su propio desaliento, en su propio vacío. Pero quizá sea el planteo simple, la sencillez de la exposición, rasgos estos que también reforzaron el éxito clamoroso de Françoise Sagan cuando, a partir de *Bonjour tristesse*, se benefició de cierta fatiga que experimentaba el lector francés frente al abuso de las complejidades novelísticas.

¿Se estará beneficiando Mercedes Valdivieso de una pareja fatiga que acaso siente hoy el lector chileno? Está, por último, el toque autobiográfico. Por más que la autora, en la advertencia ya citada, se defienda de maliciosas presunciones, es evidente que el núcleo central de la novela se nutre de esencias y experiencias personales. Si no es así, hay que reconocer que la imitación es casi perfecta.

La comprobación de que la autora no haya aprovechado las múltiples posibilidades de su tema (no hay por ejemplo, una actitud crítica, ni tampoco descaradamente cordial, frente al mundo que va agostando su intimidad; su reacción es más bien de laxa estupefacción, de inerme agobio) no impide reconocer que se trata de un libro francamente estimable. Más aún si se considera que es el primero de su autora. Ojalá apareciera mañana mismo un narrador uruguayo con una primera tentativa tan estimulante como *La brecha*. Hay situaciones hábilmente descriptivas (como la noche de bodas), diálogos provocativos y removedores (como el que tiene lugar sobre países subdesarrollados), episodios particularmente comunicativos (como todo el capítulo XIII, sin duda el mejor de la novela, con los funerales de Gabriela Mistral y un autor limpiamente provisorio). Desde ahora habrá que emboscarse, pues, a la optimista e interesada espera de un segundo libro de Mercedes Valdivieso.

(*La Mañana*, Montevideo, 13 de setiembre de 1961: 4).

La mano de Beatriz Guido en la trampa del cine

Con tres aproximaciones a la adolescencia (*La casa del ángel*, 1955; *La caída, 1956; Fin de fiesta*, 1958), que derivaron luego en sendos contactos con el lenguaje cinematográfico, Beatriz Guido ha inscrito su nombre entre los más leídos y publicitados narradores argentinos de las últimas promociones. *La casa del ángel*, que obtuvo el Premio Emecé del año 1954, introducía un indisimulado afán esteticista en un ámbito de datos corrientes, vulgares, cotidianos. El resultado, como fue en su momento señalado por la crítica, significó una recorrida, un poco sonámbula y bastante personal, por los temores, los deslumbramientos y las supersticiones de la adolescencia.

En *La caída*, el tema adolescente se complicaba con una atmósfera semimágica y una versión casi expresionista de los "niños terribles"; una novela sin médula, demasiado gratuita.

En *Fin de fiesta*, Beatriz Guido no solo renunció al tono levemente alucinado de sus libros anteriores, sino que consiguió colocar su voz en su tesitura natural.

Otra vez los adolescentes (ahora en envase naturalista) comparecieron, pero fue la figura de Braceras, el caudillo de Avellaneda, la que dominó la historia y le otorgó un sentido. Junto con *Los años despiadados*, de David Viñas y *Los premios*, de Julio Cortázar, *Fin de fiesta* concurre a la mejor narrativa de la última literatura argentina.

En su reciente y cuarto libro (*La mano en la trampa*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1961, 114 páginas), Beatriz Guido reúne once relatos, de muy distinta longitud (los extremos son: el que da título al libro, con 48 páginas, y uno titulado "Federico", que apenas llega a dos) y también de muy desigual interés. Es preciso advertir que muchos de esos relatos, en especial los cuentos breves, fueron escritos con anterioridad a *Fin de fiesta*. Ello tal vez explique que este libro esté más cerca de las intuiciones y los tanteos de *La casa del ángel* o *La caída*, que de la mayor ambición y más firme compromiso de *Fin de fiesta*. Tengo la impresión de que estos once cuentos van a importar muy poco en la carrera literaria de esta narradora.

En primer término, cabe señalar que en Beatriz Guido está ausente, quizá por tratarse de una novelista nato, y antes aún de ponerse a formular cada cuento, la salvadora clarividencia, la vislumbre esencial de cuáles son los resortes del género, cuáles las exigencias de su ritmo. Varios de esos brevísimos relatos son meras viñetas o ejercicios de estilo, que pueden ser interesantes como tanteo experimental o como didascálica prueba del nueve acerca de qué no debe hacerse, pero que de ningún modo pueden considerarse cuentos. Hay otros que parecen fragmentos, azarosamente extraídos, de novelas frustradas. En general, es evidente una indecisión estructural, una falta de remate, un quedarse en la periferia de la anécdota, que por lo común no constituyen una fórmula ideal para ningún cuentista.

Con cualquier tema, con cualquier procedimiento, con cualquier estilo, puede crearse (claro) el mejor de los cuentos, siempre y cuando la receta invariable sea el talento.

Beatriz Guido posee ese talento (ahí está *Fin de fiesta* para testimoniarlo), pero su capacidad creadora, su impulso imaginativo, parecen reclamar el tiro largo, la dimensión novelística, y no la concisa, férrea, riesgosa brevedad del cuento.

Que los relatos cortos de este libro sean flojos, desmañados, inconvincentes, no me preocupa demasiado. ¿Qué buen novelista no tiene sus *peccata minuta*? Algo más alarmante resulta la debilidad de los dos relatos mayores, probablemente más recientes (ya que dieron origen a dos de las

últimas películas de Torre Nilsson), que encabezan el volumen: "La mano en la trampa" y "Piel de verano". Especialmente el nombrado en último término, tiene todos sus artificios a la vista y no vacila en agredir al lector con un recurso espurio: el desenlace por decreto. La ambición es de trascendencia, pero es una trascendencia congelada, que ni siquiera tiene (como en *La caída del ángel*) el moderado atractivo del misterio. Todo está a la vista, y eso que se ve no importa demasiado.

"La mano en la trampa", pese a sus limitaciones es, con todo, el mejor de los once relatos. Cuarenta y ocho páginas representan una medida bastante más cercana a la novela, y es evidente que Guido se encuentra más cómoda, puede desarrollar con amplitud su historia de curiosidad y desafío. El relato sobrelleva, sin embargo, una rigidez, ya no de estilo (que recupera aquí su inventiva y su fluidez) sino conceptual. Esa fábula increíble, de aliento finisecular, que encierra a un ser humano durante media vida en una habitación que el tiempo deja inmóvil, está pidiendo a gritos, para ser salvada, un tratamiento melodramático y no un prejuicioso desapego intelectual. No es posible tratar una guiñolada [sic] a la Compton-Burnett con la estricta lucidez de Virginia Woolf. La aventura estaba condenada al fracaso.

El peligro para esta novelista argentina es que ambos relatos no representen una doble excepción sino un rumbo. ¿Hasta dónde ha beneficiado a Beatriz Guido la segura posibilidad de colocación cinematográfica con respecto a cada uno de sus últimos relatos? A veces uno tiene la impresión de que esta narradora ha comenzado a elegir asuntos, y al desarrollarlos, con el presupuesto del conocido enfoque que Torre Nilsson brindará a tales temas. Esto, en un sentido general, puede ser útil y complementario, pero en un aspecto muy particular y obligatoriamente restringido (la calidad literaria de Beatriz Guido, la evolución de su mundo imaginario), puede conducir a una frustración.

Fíjese el lector que no se trata de libretos directamente cinematográficos, sino de literatura escrita con un ojo puesto en el futuro fílmico. Porque creo en Beatriz Guido como escritora, porque opino que su vocación es cerradamente novelística y que tanto los cuentos breves como los posibles libretos solo han servido para deformar o violentar ese núcleo de concepción legítima, me atrevo a formular una esperanza de lector. Que retire cuanto antes de toda trampa cinematográfica su mano hecha para urdir novelas.

(*La Mañana*, Montevideo, 25 de octubre de 1961: 4).

Ana Mairena y su novela de una espera

Ana Mairena es un seudónimo. Sus editores solo han condescendido en informar que se trata de una escritora mexicana, nacida en San Luis de Potosí, que hasta ahora ha publicado dos volúmenes de poesía: *El cántaro a la puerta* (1952) y *Coplas de mi provincia* (1955), una narración corta titulada

El difuntito (1957), una farsa: *El apóstol regresa* (1958) y, más recientemente, *Los extraordinarios* (1961).

Con esta última novela, Ana Mairena figuró como finalista en el Premio Biblioteca Breve 1960, convocado por la editorial española Seix Barral. En ese año el certamen fue declarado desierto, debido a que ninguna de las tres obras finalistas (las otras dos eran *Encerrados con un solo juguete* de Juan Marsé y *La criba* de Daniel Sueiro), alcanzó el quórum de tres votos exigido por las bases.

Los extraordinarios es una novela ciudadana y basa su interés en una espera. Jacinto Rosales, muchacho de sangre india que ha vivido, desde su aldea de origen, una infancia miserable y despiadada; que ha venido de percance en percance, de engaño en engaño, hasta caer en la capital y deslumbrarse ante su inevitable sordidez; que ha entrado a competir, con algunos pocos recursos nobles y una gran variedad de golpes bajos, en ese ámbito donde impera la ley de la selva; que ha descubierto en sí mismo dotes artísticos y también un irrefrenable deseo de ingresar al *"mundo del dinero fácil"*; Jacinto Rosales, mecánico, pintor, seudoconspirador, cortejante, inquieto y desconforme en cualquiera de las zonas de su triple o cuádruple vida, aguarda (desde la primera página hasta cerca del final), escondido en un apartamento la llegada de doña Mercedes, dueña de casa, patrona poderosa e invisible, agiotista, usurera, tramposa, alma máter de mil y un negocios turbios, probables contrabandos, tráficos ilegales.

Jacinto Rosales espera para robar, para estar en condiciones de comprar su ascenso al territorio de los privilegios; pero ya en la primera línea comparece la palabra "asesinato". Mientras espera, Jacinto reconstruye, no precisamente en un estricto orden cronológico, sino a desiguales pantallazos, la trayectoria de sus pocos años que es también la historia de sus ambiciones. Su encuentro con Enrique, suerte de alma pura aunque algo congelada; la progresiva conquista de Chano, hombre de confianza de doña Mercedes; su incorporación al caos estudiantil de *Los extraordinarios* (*"somos unas abracadabrantes señoras lumbreras, orgullo de la patria, prez de nuestra Señora Universidad Nacional Autónoma, pues siempre estamos en trance de sufrir exámenes extraordinarios"*); la cuidadosa conquista de Cristina; la harto fácil de Guadalupe; la muerte del Boshito, y antes, mucho antes, la de su propia hermanita: la viuda de Zuazuo y su moroso retrato; viejas palizas, nuevas amistades.

En sus primeras cincuenta páginas, la expectativa funciona. Después se gasta irremediablemente. El recurso de registrar las campanadas de un reloj y lanzarse impacientemente a la evocación, pronto se consume.

Todo el interés de la trama se refugia en el pasado; cada trozo de presente es un nuevo fastidio para el lector, solo sirve para interrumpir la fruición de su curiosidad que venía siendo progresivamente satisfecha.

En tales condiciones, el recurso de descolgarse continuamente del presente (lo que hay hoy suele llamarse "desdoblamiento de la unidad de

tiempo"), no parece del todo legítimo. Es probable que si la narradora hubiera seguido el riguroso orden cronológico de la historia de Jacinto, desde la andrajosa niñez hasta el abrupto desenlace, la transformación habría sido brindada al lector en el ritmo más adecuado y funcional.

El defecto mayor es de estructura; es evidente que las técnicas objetivas de los actuales novelistas franceses han provocado en la autora un inhibitorio encandelamiento. Es una lástima, porque la novela está llena de hallazgos, de provocativos enfoques, de reveladoras pinceladas. Jacinto Rosales, el protagonista, no es un retrato totalmente logrado (es a veces inútilmente contradictorio, intermitentemente bueno y malo, siempre con excesiva simetría), pero lleva en sus mejores trazos psicológicos la materia prima para llegar a serlo. Los aciertos hay que buscarlos más bien en los alrededores del héroe, en algunos personajes secundarios como el Boshito, o don Chano, o Guadalupe. Cuando la autora hincha de obvia trascendencia las buenas intenciones literarias, su relato está lejos de convencer; pero cuando atiende a una versión inmediata, casi costumbrista, de la realidad, prueba que conoce su oficio y es sensible a los ricos matices de su paisaje humano. El diálogo, especialmente, tiene fluidez, tiene humor y tiene fuerza. La novela es, en general, un catálogo de buenas (y desaprovechadas) posibilidades, pero incluye algunas páginas, como las que relatan la muerte del Boshito, que muestran un uso habilísimo de los contrastes y una intuición narrativa del mejor linaje.

(*La Mañana*, Montevideo, 1º de noviembre de 1961: 4).

Carolina y su crónica del hambre

"No hay peor cosa en la vida que la propia vida". Esta frase, de un sonido casi perogrullesco pero de una esencia amargamente sabia, sintetiza mejor que ningún comentario la primitiva, asfixiada, hambrienta cosmovisión de Carolina María de Jesús, la negra favelada que ha escrito el *best seller* absoluto de Brasil (100.000 ejemplares vendidos en pocos meses). Me refiero a *Quarto de despejo*, cuya versión española acaba de ser publicada por la editorial Abraxas (Buenos Aires, 1961, 181 páginas, con prólogos de la traductora Beatriz Broide de Sahovaler y del periodista Audalio Dantas).

Carolina tiene actualmente 46 años, varios hijos, y hasta hace poco se ganaba la vida como trapera; su domicilio era la favela de Canindé, en São Paulo. Empezó a llevar un diario sobre el mundo de miseria, sobre el área de desintegración social en la que ella misma estaba inscrita; con el tiempo, el diario de la favelada se fue convirtiendo en libro. Un reportero paulista, Audalio Dantas, descubrió los apuntes de Carolina, adelantó algunos fragmentos en *Folha de São Paulo* y en *O Cruzeiro*, y finalmente interesó a una editorial en la publicación del apasionante testimonio.

Quien pretenda encontrar en *Quarto de despejo* valores estrictamente literarios, se verá sin duda defraudado; pero quien se adentre en el libro sin prevenciones y sin prejuicios, quien se deje llevar por el relato primitivo (pero a la vez vital), tosco (y sin embargo sensible), amargo (pero nunca resentido), de esta trapera instalada en la entraña misma de la miseria, sin duda será alcanzado por la fascinación de esa sencilla voz, desprovista de teorías, ajena a toda simplificación política, que acusa sin acusar, y conoce todas las inflexiones del hambre. *"El enorme, el gigantesco personaje de este libro, es el hambre"*, dice en su prólogo el periodista Audalio Dantas. El hambre gobierna los estados de ánimo de la narradora, los diálogos con sus hijos, su capacidad de esperanza, incluso su actitud política. *"Cuando estoy con hambre quiero matar a Janio, quiero colgar a Adhémar y quemar a Juscelino. Las dificultades cortan el efecto del pueblo por los políticos"*. *"Si los pobres de Brasil resuelven suicidarse porque están pasando hambre, no quedará ninguno vivo"*. Una vez es su hijo João José quien le reprocha: *"Usted me dijo que no íbamos a comer más cosas de la basura"*. Otra vez es ella misma quien relata que *"los chicos consiguieron unos panes duros, pero estaban rellenados con patas de cucarachas. Las saqué y tomamos café"*. Es difícil que un escritor profesional, empleando recursos de la más estricta ortodoxia literaria, pueda trasmitir al lector una alegría física tan convincente, un regodeo orgánico tan total, como el que narra (y experimenta) Carolina al tomar café con leche y con pan, después de reponerse de algo que ella llama su "mareo de hambre".

"¡Qué efecto tan sorprendente tiene la comida en nuestro organismo! Yo que antes de comer veía el cielo, los árboles, las aves, todo amarillo, después que comí, todo se normalizó a mis ojos. La comida en el estómago es como el combustible en las máquinas. Empecé a trabajar más de prisa. Tenía la impresión que me deslizaba en el espacio. Comencé a sonreír como si estuviera presenciando un lindo espectáculo. ¿Habrá espectáculo más lindo que tener qué comer? Era como si estuviera comiendo por primera vez en mi vida".

Y el hambre sirve, asimismo, para inspirarle algún rasgo de humor: *"Ya pasó la época en que la gente engordaba"*.

En realidad, el humor nunca está ausente en el diario de Carolina. Evidentemente, hay en ella un impulso vital que, aun en los días más sombríos, le llevaba a buscar la risa como si fuera una suerte de tónico, un sustitutivo de esas vitaminas que faltan en su obligada dieta, basada fundamentalmente en las sobras de comida que sus hijos recogen en la basura. Cuando se pone a pensar en la desventura de los niños que desde pequeños se lamentan de su condición en el mundo, Carolina reflexiona: *"Dicen que a la princesa Margaret de Inglaterra no le gusta ser princesa. Son los problemas de la vida"*. Cuando los favelados se alcoholizan y pelean, ella anota con ironía: *"Leila dio su* show*"*. Y si doña Chiquita viene a preguntarle si quiere pelear con ella, así va a buscar un cuchillo, Carolina comenta con dignidad: *"No le di confianza"*.

En la favela hay un código, y la narradora, aunque aspira a dejar ese ambiente (*"¡Oh! Si yo pudiese mudarme para algún otro núcleo más decente"; "el disgusto que tengo es residir en la favela"*) no lo infringe. Es por eso que no alardea demasiado de sus propias riñas, ya que la pelea forma parte de la normalidad de la favela. Tan solo al referirse a una palangana, acota: *"La palangana de Ivone Horacio, que me dio los cinco cuchillazos en 1952"*. Pero no hay ostentación ni énfasis; el dato es simplemente informativo, nada más que para que el probable lector sepa quién es Ivone Horacio. No hay rencor: en la favela cinco puñaladas representan algo tan escasamente insólito como una tarjeta navideña en ese otro mundo de los que viven *"en casas de material"* (Carolina registra una frase de su hijo José Carlos, quien aspira a ser un hombre distinguido. Ella comenta: *"Ya tiene pretensiones: quiere vivir en una casa de material"*).

Es negra, pero no se siente disminuida. El 13 de mayo recuerda que es el Día de la Abolición: *"Es un día simpático para mí"*. Claro que en Brasil, como en África, hay tres clases de negros: 1) el negro tú, 2) el negro turututú, 3) el negro sí señor. Carolina explica: *"Negro tú es un negro más o menos. Negro turututú es el que no vale nada. Y el negro sí señor es el de alta sociedad"*. Ella tiene su interpretación sobre discriminaciones: *"El negro es perseguido porque su piel es del color de la noche. El judío porque es inteligente. Moisés cuando veía a los judíos descalzos y rotos oraba pidiendo a Dios que le dé confort y riquezas. Es por eso que los judíos casi todos son ricos. Ojalá nosotros los negros tuviéramos un profeta que orara para nosotros"*. Y cuando alguien le dice que los norteamericanos no quieren negros en las escuelas, su argumentación es tan elemental y sin embargo tan convincente, que ni en Little Rock serían capaces de desmoronarla. *"Los norteamericanos son considerados los más civilizados del mundo y todavía no se convencieron que prescindir del negro es lo mismo que prescindir del sol. Dios creó a todas las razas en la misma época. Si hubiera creado a los negros después de los blancos, ahí sí los blancos podrían dignarse"*.

Sin embargo, siempre está pensando en los Estados Unidos como posibilidad suprema para la publicación de su libro. Al fin envía sus cuadernos al *Reader's Digest*, pero los pioneros de la síntesis, con débil olfato periodístico, rechazan los poco higiénicos originales. *"La peor bofetada para el que escribe, es la devolución de su obra"*, es el lamento casi profesional de Carolina.

Pero no todo el interés de *Quarto de despejo* tiene que ver exclusivamente con el testimonio. Carolina María de Jesús tiene asimismo una visión poética de las cosas, cielo y Dios incluidos. Ella misma se inserta entre los *"poetas de la basura"*, o sea los espectadores que asisten y observan *"las tragedias que los políticos representan en relación al pueblo"*. Dios está siempre presente en sus reflexiones, pero ella no espera demasiado de Él: *"Llegué a la conclusión que quien no puede ir al cielo no gana mirando para arriba"*. Con todo, se pregunta si el cielo será una nación única, si existirán las favelas allá. Quizá la reflexión más desgarradoramente ingenua de todo el libro sea esta: *"¿Y si allá existen las favelas, cuando yo me muera, voy a ir a vivir a la favela?"*.

Carolina tiene más seguridad cuando habla de la tierra que cuando piensa en el cielo. Evidentemente, Carlos Lacerda está más a mano que Dios, y la favela le consagra varios párrafos de desprecio. Ni siquiera se escapa Kubistchek, que figura en esta cita impagable: *"Cuando Jesús dijo a las mujeres de Jerusalén: «No lloreis por mí, llorad por vosotras» sus palabras profetizaban el gobierno del señor Jescelino"*.

Para Audalio Dantas, este libro *"ha sido la contribución más importante que ha surgido sobre el problema de las favelas"*. Es probable que Carolina María de Jesús (pese a que prepara actualmente otro libro con las impresiones recibidas después de haber abandonado la favela) quede para siempre como la autora de *Quarto de despejo*. Más aun: es casi seguro que la celebridad, el esnobismo circundante, el batifondo publicitario, le hagan perder en un próximo futuro la formidable frescura demostrada en este libro único. Es casi inevitable, pero no importa. Carolina ya hizo lo suficiente con relatarnos su hambre y la de sus hijos, su visión de la favela (*"siempre oí hablar de la favela, pero no pensaba que era un lugar tan asqueroso"*), su orgullo por haberse lavado los dientes, su odisea para comprar jabón, su lucha contra las pulgas, su sintética y elocuente versión del amor (*"Dormí con él. Y la noche fue deliciosa"*). Desde el último escalón de la miseria, con sus negros pies hundidos en el barro negro, Carolina ha acusado a la sociedad y a nuestro tiempo con su casi imposible alegría, con su negativa a darse por vencida. Y ante esa acusación sin odio, ante esa inocencia sin rodeos, solo los muy distraídos podrán no recordar una cita evangélica: me refiero a aquella que habla del camello y el ojo de la aguja del rico y el reino de los cielos.

(*La Mañana*, Montevideo, 22 de noviembre de 1961: 4).

Más o menos una antología (I)

Son publicados en un volumen los once relatos premiados por *Life*. Los mejores entre 3.149 cuentos

En setiembre de 1960 se conoció el resultado del Concurso Literario que fuera convocado por la revista *Life en Español*, y, en esa oportunidad, el fallo tuvo explicable repercusión en nuestro ambiente, ya que dos escritores uruguayos, Carlos Martínez Moreno y Juan Carlos Onetti, obtuvieron respectivamente el Segundo Premio y una Mención honorífica. El Jurado estuvo integrado por Federico de Onís, Hernán Díaz Arrieta, Emir Rodríguez Monegal, Octavio Paz y Arturo Uslar Pietri. Ahora la editorial neoyorquina Doubleday acaba de publicar, bajo el título: *Ceremonia secreta y otros cuentos de América Latina premiados en el Concurso Literario de Life en Español*, los once relatos distinguidos por el jurado, más una Introducción escrita por uno de los miembros, Arturo Uslar Pietri.

Antes de entrar al comentario, conviene recordar que al Concurso (cuyos suculentos premios oscilaban entre 5.000 y los 500 dólares) se presentaron 3.149 originales, de los cuales la quinta parte provenía de la Argentina. El volumen de Doubleday incluye los tres cuentos premiados y los ocho mencionados, o sea: "Ceremonia secreta" del argentino Mario Denevi; "Los aborígenes" del uruguayo Carlos Martínez Moreno; "Nausicaa" del chileno Alfonso Echevarría Yáñez; "Jacob y el otro" del uruguayo Juan Carlos Onetti; "Barco negro" del chileno Carlos Rozas Larraín; "Una ciruela para coco" de la argentina Laura del Castillo; "El arpa" del mexicano Tomás Mojarro; "Sueño sin nombre" del ciudadano cubano (español de nacimiento) Ramón Ferreira López; "El yuyo" del español (con residencia en Cuba) Faustino Pedro Conti, y "Domingo para un arquitecto" del argentino Rolando G. Venturini.

Suipacha como seudónimo

"Ceremonia secreta", el relato de Marco Denevi que obtuvo el Primer Premio, está evidentemente bien armado. La extraña aventura de la *"señorita Leonides Arrufat"* sigue un itinerario de alucinación y a la vez de suspenso, en el que los puntos de tensión han sido estratégicamente colocados y la posibilidad de horror (más que el horror mismo) está siempre al acecho del lector. Sin embargo, los méritos del relato van poco más allá de esa estructura armada al milímetro. Es una narración terriblemente trucada, en la que el carácter insólito de la peripecia, el uso y el abuso del misterio, sirven para disimular las más profundas insuficiencias de la historia. Esa casa de la calle Suipacha, número 78, con su olor *"a humedad, a encierro, a medicamentos, a podredumbre y a muerte"*, en la que Leonides vive su aventura con la desequilibrada, infranqueable, inocente Cecilia (que la confunde con su madre muerta), no es una casa aislada en la literatura argentina. Desde Manuel Mujica Láinez hasta Beatriz Guido, los escritores argentinos han demostrado un particular regusto en explorar la presencia fantasmal y sórdida de esas casonas, por lo común simbólicamente vacías, con una ventana abierta a la tradición y otra a la oligarquía. Personalmente, no me atraen mucho tales "casas" literarias, en donde cada mueble tiene la obligación de servir a una metáfora, cada polvorienta poltrona asume una validez casi metafísica y cada rostro tocado por la imbecilidad sirve de pretexto para recurrir a los sobreentendidos del arrobo estilístico. No todas estas prevenciones son aplicables al relato de Marco Denevi (que en 1955 había publicado una novela por cierto más lograda: *Rosaura a las diez*); pero, en general, "Ceremonia secreta" pertenece al mismo tipo de literatura que el clan literario de *Sur* ha admirado primero, y después escrito. Suipacha 78 simula ser un dato de la realidad, pero en verdad es solo el seudónimo de una visión desarraigada, etérea, nebulosa, que tanto puede usar una calle porteña como Washington Square, la Piazza Navona o la Saint-Nazaire. Son escritores que, para andar profesionalmente usan los zancos del cosmopolitismo.

El implacable helicoide

Es preciso reconocer que Denevi ha estado bastante cerca de lograr lo que se había propuesto, y eso es siempre un punto favorable para cualquier creador. Que al lector o al crítico (este es mi caso) no le interese el resultado, en nada puede afectar aquel logro, que fundamentalmente tiene que ver con el oficio y la actitud de un escritor. Pero aun reconociendo que la historia de Leonides tiene un desarrollo hábil, un desenlace que concurre a redondearla dejando en el aire, como en una última invocación de asombro, *"la seca risa lúgubre de las matracas"*, conviene destacar que ese mismo desenlace es arbitrario dentro de lo arbitrario. Si Cecilia, en su periodo de semienajenación, hubiera liquidado a Belena, el desenlace hubiera sido lógico dentro de lo arbitrario, pero el asesinato de la última página es —desde un punto de vista narrativo— un poco tramposo. Pese a que el autor había adelantado, a mitad del relato, la posibilidad de ese final (*"el implacable helicoide que arrastraría a la señorita Leonides hasta el crimen comenzó a girar"*) el personaje mismo no estaba maduro para esa decisión. El narrador *sorprende* al lector, es cierto, pero no es una sorpresa conseguida en la estricta obediencia de las leyes que él mismo se ha trazado.

La otra objeción que me parece importante (dentro de los límites y direcciones que el autor parece haberse impuesto) tiene que ver con el lenguaje. Es evidente que Denevi posee un buen instrumento para narrar, un amplio dominio de su vocabulario, pero es no menos evidente que en este relato se ha dejado llevar por una riesgosa tentación: la exageración en el aderezo verbal e imaginista. Frases como: *"todo su cuerpo destilaba un mucílago helado"*, *"los céfiros del pensamiento la raptaron"*, *"el terror lo sepultó bajo sus ondas"*, *"la pérfida sonrisita hirvió [...] reventó como un burbujeo palúdico"*, *"esperando que las dos viejas lumias se fueran"*, *"la misma voz, u otra, igualmente túrgida de recelo, excretó estas palabras"*, *"sus ojos filtraban una mirada de sílice"*, *"contemplan pensativamente ese rostro leudado"*, *"y en un tono viscoso, molusco, alabeado, baboseó"* antes que en un uso artísticamente funcional del lenguaje, revelen la presencia de un erudito del sinónimo, de un retorcedor del idioma, de alguien que parece mantener constantemente el propósito de pasmar (*"de boquiabrir"*, diría tal vez Denevi) a su lector con un chisporroteo de palabras que a veces llegan a chamuscar la peripecia. Sin dejar de admitir que "Ceremonia secreta" está bien constituido y hábilmente expuesto, creo que entre los diez cuentos restantes, hay por lo menos tres que me parecen narrativamente más logrados y más importantes en su significación y en sus esencias.[7]

(*La Mañana*, Montevideo, 23 de noviembre de 1961: 3).

7 Al final de la nota se lee: "*Continuará*". La segunda parte de la nota trata de "Los aborígenes", de Carlos Martínez Moreno, texto que fue incorporado por el autor a un estudio general mayor sobre el escritor uruguayo. Véase en el Anexo la Lista de artículos publicados en libro [Nota del compilador].

Son publicados en un volumen los once relatos premiados por *Life*. El tercer premio y las menciones

El tercer Premio del Concurso, "Nausicaa", del chileno Alfonso Echeverría Yáñez, no llegó a ser publicado en la revista *Life*, pese a que en esta apareció alguno de los relatos distinguidos con mención. Es más que probable que la causa de ese descarte haya sido lo que Arturo Uslar Pietri, en su "Introducción", denominó *"aspectos realistas que pueden chocar con cierto pudor convencional"*, o sea algunas metáforas que están a medio camino entre el falismo y la poesía. Conviene aclarar, sin embargo, que en ningún momento el relato de Echeverría desciende a lo pornográfico; más bien se trata de un regreso (muy a lo D. H. Lawrence) a las fuerzas instintivas y naturales de la vida. La diferencia sustancial entre "Nausicaa" y *El amante de Lady Chatterley* reside, especialmente, en el limpio sentido del humor con que el chileno adereza la aventura (en su cruzada contra el intelectualismo, Lawrence tuvo poco tiempo para sonreír).

Partiendo del episodio mítico de Ulises y Nausicaa, pero adaptándolo y transformándolo con una libertad que lo reduce a mero pretexto, Echeverría relata el encuentro de un pintor chileno con una muchacha norteamericana que viene a Santiago para asistir a cursos de vacaciones. Ambos viven su aventura con un sentido vital, con un optimismo instantáneo que nunca es corroído por la decretada separación que los acecha. Echeverría pasa por ese idilio con su torrente de palabras, con su alegría de narrarlo, con su pujante ritmo poético. Cuando, en el último encuentro (*"al término ya del jubiloso espanto sobrevino en ambos la maravilla"*), el pintor da rienda suelta todo su brío vital, a toda su alegría desesperada, y salta y explota y agoniza, cayendo al final *"por azar junto a la joven"*, esta le dice: *"Mi amor, qué te pasó. Qué terrible y qué lindo eso que hiciste"*. En la literatura erótica contemporánea, ese pasaje debe ser de los logros más puros, más auténticos e incontaminados. El cuento —que obtuvo incluso un voto para el Primer Premio— es sin duda uno de los más interesantes del volumen y estimula a conocer otras muestras de Echeverría.

Un cuento de Onetti

Un relato del uruguayo Juan Carlos Onetti: "Jacob y el otro", obtuvo la primera de las menciones. Situado, como la mayoría de sus relatos, en la imaginaria y promedial Santa María, "Jacob y el otro" abarca un episodio independiente, basado en dos personajes (el luchador Jacob van Oppen y su representante el Comendador Orsini) que solo están de paso. Santa María los recibe para asistir a una demostración de lucha y a un posible desafío, en el que estarán en juego quinientos pesos. El desafiante es un almacenero turco, joven y gigantesco, pero su verdadera promotora es la novia (*"pequeña,*

intrépida y joven, muy morena y con la corta nariz en gancho, los ojos muy claros y fríos") que precisa como el pan los quinientos pesos, ya que está encinta y necesita el dinero para la boda. Con ese planteamiento y la aprensión de Orsini por la actual miseria física de su pupilo, Onetti construye un cuento acre y compacto, mediante sucesivos enfoques desde tres ángulos: el médico, el narrador, el propio Orsini, mientras que Jacob y el desafiante son meros instrumentos; pero en el desenlace uno de estos instrumentos se rebela y pasa a actuar por sí mismo. Aunque Onetti empieza por contar ese desenlace (en la versión del médico que opera al gigante maltrecho) en realidad el lector ignora de qué luchador se trata; solo imagina el nombre, y por lo común imagina mal. Lo que verdaderamente pasó, solo se sabrá en las últimas páginas. Es un relato cruel, despiadado, en que los personajes dejan al aire sus peores raíces; por lo tanto no invita a la adhesión. Solo por ese rasgo puede explicarse que este cuento no haya tenido una mejor colocación en el certamen. Está, por lo menos, notoriamente más logrado que el de Denevi y debió haber figurado entre los tres primeros. Con personajes desagradables y hasta crapulosos puede hacerse buena literatura, y el cuento de Onetti es una inmejorable demostración de esa antigua ley.

Tres aceptables y cuatro malos

Entre las restantes menciones, solo hay tres cuentos de un nivel aceptable: "El yugo", "La causa" y "Sueño sin nombre". "El yugo", del español (residente en Cuba) Faustino González-Aller, relata las últimas horas de varios condenados a muerte en algún lugar de Bolivia (curiosamente, aunque ningún escritor de esa procedencia figuró entre los premiados, Bolivia brindó sin embargo su ambiente y su historia para dos relatos destacados por el Jurado). Es un cuento hecho con moldes tradicionales, veraz y vigoroso de estilo, aunque malogrado por un final flojísimo. "La causa", del argentino Haroldo Pedro Conti, narra los antecedentes y la realización de un golpe político frustrado. El relato tiene pasajes de verdadero empuje y amarga ironía. No obstante, da la impresión de que Conti se hubiera visto perjudicado por los límites de extensión que rigieron en el Concurso, ya que su tema es sin duda una novela y parece algo apretado en sus actuales sesenta páginas.

"Sueño sin nombre", del hispano-cubano Ramón Ferreira López, en su estilo casi telegráfico, de herencia norteamericana (probablemente recibida a través del cubano Alejo Carpentier), no es muy original en su planteamiento o en su peripecia, pero saca a flote su historia gracias a su ritmo nervioso, casi cinematográfico.

Es increíble que, entre 3.149 cuentos presentados, no haya sido posible encontrar cuatro relatos de un mejor nivel que "Una ciruela para Coco" de la argentina Laura del Castillo (fallido intento de dar una historia sórdida desde una perspectiva infantil, un rubro en que han demostrado ser especialistas William Faulkner, Richard Hughes y Graham Greene). "El arpa"

del mexicano Tomás Mojarro (mala imitación de Rulfo en un desanimado relato campesino), "Barco negro" del chileno Carlos Rozas Larrain (de escasísimo interés narrativo y oscura simbología) y sobre todo "Domingo para un arquitecto" del argentino Rolando Venturini (una tediosa historia de infidelidad, con influencias de *Para Ti*).

No es una antología, claro, y tiene muchos de los tradicionales defectos en esta clase de certámenes. Pero la presencia en el volumen, de relatos como los de Martínez Moreno, Echeverría Yáñez, Onetti y, en segundo nivel, de González-Aller, Conti y Ferreira López alcanza para justificar su publicación y la posibilidad de su amplia difusión en los incomunicados ambientes de América Latina.

(*La Mañana*, Montevideo, 25 de noviembre de 1961: 3).

¿Dónde está el límite?

Preocupa a los intelectuales mexicanos el problema de la censura

En varios países, el problema de la censura ha empezado a preocupar y comprometer a los intelectuales. En Argentina, como ya se sabe, la publicación de una novela (*El reposo del guerrero*) derivó en una orden de prisión para el editor Gonzalo Losada, y un escritor de prestigio como Jorge Luis Borges dejó estupefactos a buena parte de sus colegas, al pronunciarse a favor de la censura. En España se prohíbe la circulación de obras de Bertrand Russell, Martín Buber, Rurckhardt, Kant, Balzac, Flaubert, Sartre, Voltaire, Stendhal. En Guatemala se veta la circulación de un libro del sociólogo norteamericano C. Wright Mills. En los Estados Unidos se levanta la prohibición para *El amante de Lady Chatterley* pero se la mantiene para buena parte de la producción de Henry Miller, uno de los talentos más espléndidos y vitales de la actual literatura norteamericana. En México, el problema es abordado en sendas entregas de la *Revista Mexicana de Literatura* y la *Revista de la Universidad de México*.

Eran otras épocas

En esta última publicación, el aporte es de Paul Goodman (destacado investigador de la Universidad de Columbia, psicólogo de prestigio, estudioso de los problemas de la juventud), quien, a propósito del fallo del Juez Bryan (que para exonerar a *Lady Chatterley* basó su doctrina en los puntos de vista del Juez Woolsey en el caso de *Ulysses* de Joyce, año 1937), sostiene que la posición de aquel juez resulta insultante para el artista. Según Goodman, el Juez Bryan partió del sobreentendido de que el impulso sexual es pernicioso, idea esta que proviene de un clima emocional en el cual se aceptaba generalmente que sería mejor que la sexualidad no existiese

abiertamente, *"época en que la gente se bañaba y dormía completamente vestida"*. Goodman alega que no solo existe un tipo de pornografía inocente y útil que no debiera censurarse, sino que, además, el método de censura contribuye a crear el mismo tipo de pornografía nociva que desearíamos ver desaparecer. Asimismo, en el aspecto cultural, "*la mayor maldición de la censura consiste en producir en demasía obras artísticas triviales en las que existe una intervención pornográfica inhibida*".

La mala costumbre de sacarse los ojos

Por su parte, la *Revista Mexicana de Literatura* dedica íntegramente a la censura su n.º 5/8 de mayo-agosto de 1961. Quince artículos y documentos concurren a sostener una posición que, con diferencias de matices, está contra la censura. Uno de los articulistas, Tomas Segovia, cree que el problema es extremadamente complejo:

"Parece claro que no deba permitirse la propagación del racismo, pero en concreto, ¿estaremos todos de acuerdo en que se prohíba a Ezra Pound? El sadismo parece nefasto, pero ¿nadie protestará de que se quemen todas las obras de Sade? Las drogas minan la sociedad, pero ¿qué hacer con los escritos en que Aldous Huxley y otros hacen el panegírico de la mezcalina o con las Memorias de De Quincey? ¿Prescindiremos de Virgilio porque incita, y no por alusiones sino bien claramente, al homosexualismo?".

Cuéntase que, precisamente en México, un gerente de TV prohibió la trasmisión por su canal de ciertas reproducciones que exhibían a varios "encuerados y encueradas" que ofendían a la moral; pero después se aclaró que los presuntos desnudos pornográficos eran nada menos que los frescos de la Capilla Sixtina, que por cierto (y con toda razón) no son considerados inmorales por las más altas jerarquías del Vaticano. De ahí que no suene a descabellada la opinión de Manuel Elizondo:

"Lo censurado es siempre lo que el organismo que censura considera amenazante, lo que considera que pudiera destruirlo [...]. Cuando un organismo necesita censurar mucho, tenemos un alto índice de inmadurez, tenemos ante nosotros a un organismo que posee escasos recursos para hacer frente a la realidad que considera intolerable".

Por su parte, Emilio Carballido historia el establecimiento en México de la censura, y acota con humor: *"¿Hay algo más fuera de esta ley que* Edipo Rey*? Porque bien mala costumbre es el incesto, y peor aún sacarse los ojos"*.

Únicamente el bien

Sobre la censura y el teatro escribe Luisa Josefina Hernández, para quien la censura no desea moralizar un pueblo en sentido amplio, no desea tocar los resortes positivos y saludables que están en el alma de todos los hombres; lo que busca es conservar la apariencia de la moralidad; no le interesa la corrupción interior y la protege para sus fines particulares. *"Esta censura es la inmoralidad misma y existe solo como la señal inequívoca de una llaga*

vergonzosa". Para Arnaldo Orfila Reynal, director del Fondo de Cultura Económica, es estúpido pretender que con la censura se puede detener una corriente ideológica, ocultar un proceso político, evitar una lucha que el pensamiento puede librar contra formas caducas, regresivas, impuestas por un régimen político o social.

Hay también un reportaje del Ing. Jorge Núñez, de la Legión Mexicana de la Decencia, organismo de clasificación que funciona así: a cada estreno de teatro o de cine asisten cinco miembros de la Legión (un soltero, una soltera, un matrimonio y un sacerdote), quienes distribuyen los estrenos en varias categorías de significación moral. Para el Ing. Núñez no cuenta mucho que las películas tengan un final edificante: *"No deben tratar del Bien y del Mal, sino solo del Bien"*, y apoya su opinión con el recuerdo de las estadísticas norteamericanas, según las cuales, cuando se exhibe una película que trata de adictos a las drogas, el consumo de drogas aumenta en un apreciable porcentaje.

Entre los textos que completan el volumen, figuran: *La obscenidad y la ley de reflexión* de Henry Miller, la sentencia sobre *Ulysses* del Juez Woolsey, y las *Notas y documentos para mi abogado* de Charles Baudelaire. Todas estas voces (del pasado y del presente) contribuyen a que cada vez parezca más insólita la actitud de Jorge Luis Borges, único y anacrónico adalid de la censura y de algunos otros postulados igualmente regresivos.

(*La Mañana*, Montevideo, 23 de diciembre de 1961: 3).

Encuentro en Concepción (I)

Escritores y artistas mostraron una nueva imagen de América Latina. Intenso ritmo de trabajo

Tal vez la mejor síntesis de lo que fue la VII Escuela Internacional de Verano organizada por la Universidad de Concepción (Chile), haya estado presente en un elocuente y fresco comentario marginal de Carolina María de Jesús, la autora de *Quarto de despejo*, que integró con el poeta Thiago de Mello, la representación brasileña al Encuentro de Concepción. Dijo Carolina: *"¡Y yo que pensaba que la vida de escritor era descansada!"*.

En realidad un ritmo de tres ponencias matutinas y tres vespertinas, seguida cada una de ellas de animados debates complementarios, parecía suficientemente intenso como para provocar una fatiga generalizada e inevitable. Creo, sin embargo, que todos los participantes, sin excepción estábamos muy conformes con nuestro cansancio. En lo que me es personal, no abrigo ninguna duda de que este Encuentro de Concepción es la más apasionante, provocativa y útil experiencia de intercambio cultural a que he asistido en mis diecisiete años de actividad literaria.

Es tal la incomunicación que existe entre los países de América Latina, tal el desinterés de la mayor parte de los gobiernos y representantes

diplomáticos hacia las obligaciones del arte y la cultura, tal la molicie y hasta la somnolencia oficiales con respecto a la instauración de una reciprocidad artística, que todos y cada uno de los participantes, al escuchar las exposiciones, ponencias y panoramas de los demás delegados latinoamericanos, teníamos la sensación de estar descubriendo zonas totalmente inéditas de América, no precisamente de su orografía o de su historia, sino de la verdadera Geografía Humana del Continente.

Los escritores se conocen

La VII Escuela Internacional de Verano se desarrolló en base a dos temas fundamentales: "Imagen de América Latina" e "Imagen del Hombre". Nuestra participación se limitó a la primera, que abarcó veinte sesiones de trabajo (cada una de ellas con dos o tres ponencias), pero por diversas razones, ajenas por cierto a los organizadores, varios de los expositores del segundo tema (como el francés Georges Burdeau, el italiano Giampietro Puppi, el ruso Anatoli Zvorykin y los norteamericanos Frank Tannenbaum, Linus Pauling y Ava Helen Pauling) hablaron también en la primera semana, que inicialmente iba a ser dedicada exclusivamente a temas latinoamericanos. Naturalmente, que el cambio nos vino indirectamente a favorecer, ya que las ponencias de Puppi y de los esposos Pauling resultaron de un nivel excepcional. Incluso la del profesor Tannenbaum, que no solo me pareció errónea sino también inhábil, tuvo el mérito de provocar la más brillante y contundente serie de réplicas.

En el tema "Imagen de América Latina" participaron los escritores argentinos José Bianco y Héctor P. Agosti, el boliviano Jesús Lara, los brasileños Thiago de Mello y Carolina María de Jesús, el colombiano Gerardo Molina, el cubano Alejo Carpentier, el ecuatoriano Benjamín Carrión, el mexicano Carlos Fuentes, el paraguayo Augusto Roa Bastos, los peruanos José María Arguedas y José Miguel Oviedo, la salvadoreña Claribel Alegría, el venezolano Mariano Picón Salas, los chilenos Luis Oyarzún, Amanda Labarca, Gonzalo Rojas, Pablo Neruda, Jorge Millas y Fernando Alegría. Fui el único participante de Uruguay, ya que Carlos Martínez Moreno, que estaba invitado, debió participar de un absorbente seminario (realizado en los mismos días que el Encuentro de Concepción) que la Universidad de Chile organizara en Santiago. Paralelamente a las sesiones de trabajo, se realizaron exposiciones de pintura boliviana (con la presencia del destacado pintor Gil Imana Garrón), del arquitecto brasileño Oscar Niemeyer, del pintor ecuatoriano Oswaldo Guayasamin, de la escultora boliviana Marina Núñez del Prado y de su hermana la orfebre Nilda Núñez del Prado, del escultor brasileño Bruno Giorgi, de los pintores chilenos José Venturelli, Nemesio Antúnez, Jorge Elliot y Julio Escamez. Hubo además conciertos, recitales, espectáculos teatrales, stands de libros, muestras de artesanías populares y de arte autóctono chileno, y fue posible ver a un grupo de loceras de Quinchamali trabajando directamente en su obra.

Hay varias imágenes

El público asistió a las sesiones con una constancia admirable. Con excepción de la primera sesión de trabajo, que se realizaba diariamente a las nueve de la mañana y que solía contar con menos asistencia (nunca menor a los dos tercios de la sala), todas las reuniones y debates se realizaron con un lleno total, aun aquellas que se prolongaron hasta altas horas de la noche. Me parece importante reproducir aquí algunos párrafos del discurso de clausura que pronunciara el Vicerrector de la Universidad, Dr. Hugo Trucco Lee:

"Nos atrevemos a sostener que los diálogos, aunque apasionados, si ellos son sinceros, representan un servicio a nuestro cuerpo docente, a los estudiantes y a las autoridades mismas de esta Universidad. Nos colocamos así, todos, ante la evidencia de la dramaticidad de los momentos que vive el mundo y, por lo tanto, frente a la dramaticidad que vive América Latina. En el ciclo Imagen de América Latina, *se nos presentó a nosotros no la imagen de América Latina sino otra imagen de América Latina. Cada hombre por sí mismo, se forma o se ha formado una imagen de América Latina. Si ese hombre, liberado de todo prejuicio o circunstancia, ha hecho su propio camino, caminando por América Latina sin cortapisas, sin tropiezos, a plena libertad, incluso ese hombre se formará una imagen de América Latina que no será lo misma que se forme otro hombre que haga ese mismo camino en esas mismas condiciones. Por tanto, este ciclo tuvo la virtud de entregarnos a nosotros* otra imagen de América Latina *para que nosotros pudiéramos compararla con la nuestra y, si coincidía con la que ya teníamos, afirmarla, y si no coincidía, dudar de ambas. En los planteamientos de la semana pasada se dio una imagen de América Latina que puede o no puede responder a nuestros deseos, pero que corresponde a una realidad que debemos afrontar. Sea para reafirmar nuestros propios conceptos, actitudes y sentimientos; sea para detenernos a reflexionar, individualmente, sobre circunstancias, hechos, esperanzas y apetencias que no pueden permanecer ignoradas por nosotros ni por nadie, y en que la discrepancia fundamental no radica en aceptar o negar los hechos, sino en la formulación que cada uno mire como adecuada para abordar los hechos y formular las soluciones".*

En próximas notas me referiré a algunos de los planteamientos y a varias de las más destacadas figuras del Encuentro.

(*La Mañana*, Montevideo, 1º de febrero de 1962: 3).

Encuentro en Concepción (II)

Carolina María de Jesús tuvo participación destacada e inteligente. La cabeza de Gonzalo Rojas

Gonzalo Rojas es un poeta chileno, autor de un solo libro: *La miseria del hombre*, que en 1948 obtuvo el Premio Sociedad de Escritores de Chile. Creo que en ese libro (agotado hace muchos años, pero firmemente recordado por lectores y críticos) figuraba un poema, en cuyos cuatro últimos versos se

decía: *"y te perdí, y no pude/nacer de ti otra vez, y ya no pude/ sino bajar terriblemente solo/ a buscar mi cabeza por el mundo"*. Ahora Gonzalo Rojas dirige la Escuela Internacional de Verano de la Universidad de Concepción y su aire severo y profesional está convenientemente matizado por una mirada traviesa y un humor sensible. Creo que, desde 1948 hasta ahora, Gonzalo Rojas ha encontrado su cabeza por el mundo, ya que solo con la cabeza firmemente asentada es posible organizar y dirigir con tan matemática precisión un Encuentro de escritores latinoamericanos, que, como casi todos los de su condición, suelen traer consigo una poderosa vocación de caos.

Rifa de puñaladas

Lo cierto es que Gonzalo Rojas, con un equilibrio y un tacto ejemplares, se las arregló para que nadie se ofendiera por hablar demasiado temprano o por hablar demasiado tarde; para que la distribución de ponencias fuera suficientemente variada a fin de que el fiel y perseverante público, tuviera renovados motivos de atracción; para abrir y cerrar el ciclo con dos intervenciones ponderadas y lúcidas, e intervenir, en varios de los debates, como presidente o como moderador. Después, ya en Santiago, cuando uno abría el diario y veía títulos que informaban a quemarropa (verbigracia: *"En rifa de puñaladas fue calada una familia", "A machetazo ultimó a vecina cargosa", "Mató a cerrajero para vengar tajo en el pecho", "Corredor de motos se fue al cielo: murió", "Le descerrajó el corazón de un tajo"*), uno podía preguntarse qué era más chilena: si la fogosidad lacónica de esos titulares, o la organizada sobriedad de Rojas. En realidad, ambas son auténticas y representativas. La verdad es que Gonzalo Rojas es tremendamente chileno en su triple dimensión de vino, cordialidad y poesía.

Esos son otros *best sellers*

Claro que las *vedettes* del ciclo no eran artistas chilenos. Público y estudiantes están demasiado familiarizados con la venerable dignidad de Amanda Labarca, o los juegos de palabra de Mario Osses, o la sequedad filosófica de Jorge Millas, o la voz cansina de Pablo Neruda, como para encontrar inéditos enfoques para su apartamiento o su admiración. Las *vedettes* fueron, por ejemplo, Carolina María de Jesús y el novelista mexicano Carlos Fuentes.

Carolina, con su paso elástico, su risa franca y sonora, sus vestidos rojos, su inteligencia natural y despierta, sus libretas de apuntes (tomó abundantes notas de todas las ponencias y debates), su ingenua manera de disfrutar la fama, concentró el interés y las miradas de los habitantes de Concepción. Ella pagó gustosa el precio de esa popularidad, un precio que se llamaba zapatos incómodos y dolores reumáticos. Una noche en que cené con ella, cuando pedí la cuenta me interrumpió con un gesto (que era cualquier cosa menos ofensivo): *"¿Cómo vas a hacer eso? ¿No te das cuenta que yo gano muchísimo más que tú?"* Y era rigurosamente cierto. Frente a traducciones en catorce idiomas, mi *best sellerato* montevideano se murió de vergüenza.

Carolina había llegado a Concepción sin la obligación de hablar en público. La Universidad consideraba que su sola presencia valía la pena. Y tenía razón. Pero a medida que fueron pasando los disertantes por el estrado, a Carolina le fueron entrando ganas de decir también ella una ponencia. Y la dijo. Fue presentada por Thiago de Mello, el excelente poeta brasileño, quien señaló que Carolina era un ejemplo de la situación continental. *"De la favela* —dijo— *surgió esta mujer que es todo un símbolo de América. Debemos pues preguntarnos qué serían todas las Carolinas que viven en esa miseria en nuestros países, si pudieran aprender, si se les brindara una mínima oportunidad"*.

La vida se quedó sin sabor

Carolina comenzó diciendo que solo tenía dos años de escuela. *"No podía comprar libros para educarme y los encontraba en los basurales"*. Para ella:

"el hombre sin recursos económicos quiere una existencia digna, pero vacila por no saber cómo resolver sus problemas. Si va a trabajar al campo, este hombre no encuentra el apoyo de los dueños de la tierra. Emigra a las ciudades, pero en ellas no necesitan hombres incultos, porque el trabajo es cada vez más especializado. Su destino es llegar a las favelas. Es una lástima que solo después de cuatrocientos años se venga a descubrir que Brasil requiere de otra independencia, que lleve educación y cultura al hombre. Los hombres de las favelas son neuróticos, comiendo un día sí y otro no, o buscando sus alimentos en los basurales".

Carolina se refirió asimismo al armamentismo como preocupación fundamental de los pueblos: *"Felices fueron nuestros antepasados que no conocieron los horrores de las armas nucleares. Ahora, la vida se quedó sin sabor. El hombre ha dejado de ser fuerte, para transformarse en derrotado"*. Calurosamente se pronunció por la reforma agraria en su país y agregó: *"El hombre, con responsabilidades, será por fuerza decente, y por ello hay que crearle las condiciones necesarias. Es nuestro deber educar a América, porque el hombre inculto es esclavo de sí mismo. Educando, estaremos luchando auténticamente por el progreso y dando un gran impulso hacia el futuro de América Latina"*.

Pero la autora de *Quarto de despejo* tuvo otras intervenciones. El día en que el controvertido sociólogo norteamericano Frank Tannenbaum ensayaba una explicación y hasta una defensa de las discriminación racial en los Estados Unidos, se vio a Carolina levantarse de su asiento y encaminarse tranquilamente hacia el orador, a quien le dejó un papel sobre la mesa. Tannenbaum lo leyó, perdió por completo el hilo del discurso, y con un gesto un poco desencajado le aclaró: *"Más tarde le voy a contestar"*. Pero cuando terminó su conferencia, y pese a los gestos de reclamación que le hacía Carolina, el catedrático de la Universidad de Columbia no aventuró respuesta. Pese a las preguntas de los curiosos, Carolina no quiso revelar qué había escrito en el papel. Fue este uno de los misterios más atractivos del Encuentro.

(*La Mañana*, Montevideo, 2 de febrero de 1962: 3).

Obtuvieron unánime adhesión la autoridad y la simpática franqueza del Dr. Pauling. Carlos Fuentes, autor de *Las buenas conciencias* estuvo en Montevideo

Carlos Fuentes es quizá el nombre más destacado de la nueva promoción de novelistas mexicanos. Su novela *La región más transparente* (de notable perfección técnica y estilística, con la ciudad de México como protagonista) ha obtenido un enorme éxito de crítica y de ventas. Ha llegado a la tercera edición en el Fondo de Cultura Económica, un hecho que en México significa nada menos que cincuenta mil ejemplares. Ha sido traducida al inglés, y este año Gallimard publicará la primera versión francesa. Su segunda novela *Las buenas conciencias* (el único de sus libros que puede encontrarse en Montevideo) es algo totalmente diferente: con una parsimonia casi galdosiana, Fuentes indaga, a través de la adolescencia de su protagonista Jaime Ceballos, la verdadera esencia de la vida y la historia de México. Dentro de unas semanas, el Fondo publicará *La muerte de Artemio Cruz*, su más reciente trabajo, de complejísima estructura.

El mexicano Carlos Fuentes

En el Encuentro de Concepción, Carlos Fuentes fue el punto de atracción, no solo de las lindas muchachas chilenas (que lo asediaron a miradas y pedidos de autógrafos) sino también en cada uno de los debates del ciclo, donde su intervención fue esperada siempre con gran interés. La verdad es que Fuentes (33 años) demostró ser un brillante orador, un formidable polemista y un apasionado, erudito testigo, de la realidad latinoamericana. Fuera de la actividad oficial, bailó corridos (con Claribel Alegría) y cuecas (con la esposa de José Donoso), organizó coros y *shows*, redactó manifiestos y los hizo firmar, lanzó la idea de una colección de *"Letras Latinoamericanas"* a ser publicada en México y, no bien nos distrajimos discutiendo la devaluación del escudo chileno, se escapó a Punta del Este, donde desempeñó la corresponsalía para la revista mexicana *Política* y para el semanario norteamericano *The Nation*. (Dicho sea de paso, ayer de mañana llegó por ONDA a Montevideo,[8] dejó las valijas en depósito, se lanzó a recorrer la ciudad, almorzó y cenó con escritores uruguayos, recordó que a la edad de tres años había estado en Montevideo y jugado en la arena de Pocitos, y después de adquirir unos veinte o treinta libros de autores nacionales, recogió su equipaje y viajó en avión a Buenos Aires, probablemente sin enterarse de que había superado todas las marcas en cuanto a logro de más amigos en menos horas).

8 ONDA: compañía privada de ómnibus que efectuaba recorridos hacia y desde Argentina y Brasil de manera casi monopólica hasta el cierre de la empresa a comienzos de la década del noventa. [Nota del compilador].

Un conjunto de excepción

Pero si Carlos Fuentes y Carolina María de Jesús fueron, por distintas razones y debido a su gran simpatía personal, las *vedettes* de Concepción, ello no implica que los restantes hayan sido figuras opacas. Hay temperamentos que conquistan al público por otras vías, que pueden ser la modestia, la sobriedad, el brillo intelectual y sobre todo la sinceridad. Este último fue el caso, por ejemplo, del novelista paraguayo Augusto Roa Bastos. No se trata de un gran orador, pero su voz tuvo siempre la franqueza y la dolorida hondura de un hombre que siente y hace sentir el tremendo drama que vive su país. Ese fue también el atractivo de José María Arguedas, el autor de *Los ríos profundos*, nacido en Apurimac (Perú), que en su infancia habló solo quechua y ahora maneja diestramente el español. Junto a tales [ilegible] telúricos, fue sin embargo muy agradable escuchar a José Bianco, el narrador argentino que durante treinta años ejerció la secretaría de redacción de la revista *Sur* y que estableció un esclarecedor enfoque de la actual literatura argentina; o a Thiago de Mello, el poeta diplomático (es actualmente Agregado Cultural de Brasil en Santiago de Chile) que habló con una franqueza política, realmente insólita en la diplomacia; o al gran novelista cubano Alejo Carpentier (*El reino de este mundo, Los pasos perdidos, El acoso*) que habló sin demagogia y sin recelos sobre el panorama cultural de su país; o a la salvadoreña Claribel Alegría (*Acuario, Huésped de mi tiempo*) que, después de una de las sesiones de trabajo más densas y conflictuales, trajo su sedante poética versión de las leyendas de Centroamérica; o al chileno Fernando Alegría, quien leyó una ponencia llena de hallazgos verbales y de gracia chilena sobre el tema: *Entre pone-le y no pone-le, es mejor pone-le*.

Tannenbaum y Pauling

Como ya mencioné en notas anteriores, participaron en el ciclo tres norteamericanos: el sociólogo Frank Tannenbaum y los científicos Linus Pauling (Premio Nobel 1954) y Ava Helen Pauling. Por cierto fueron muy distintas las reacciones que, tanto en el público como en los delegados, despertaron las respectivas ponencias de estos participantes. Yo diría que allí estuvieron representadas las dos caras de Norteamérica, las dos actitudes posibles de los Estados Unidos hacia América Latina. Desde que empezó a hablar, el profesor Tannenbaum dio la impresión de que se estaba dirigiendo a masas incultas, primitivas, analfabetas. Mostraba ciertas palabras, y las repetía, en la actitud de un colonizador que por primera vez le hace ver a los indígenas unos vidrios de colores. Su exposición (la primera que introdujo el tema político en el Encuentro) fue no solo agresiva, sino también infantilmente errónea y desubicada; a tal punto que, los diversos latinoamericanos (de izquierda, centro, derecha) que en debates anteriores habíanse enfrentado en posiciones contrarias o por lo menos dispares, allí intervinieron para decirle unánime y respetuosamente al profesor Tannenbaum que

ese lenguaje ya no puede hablarse en América Latina. Se manejaron cifras, episodios, nombres, principios, pasado y presente, en uno de los debates más brillantes del ciclo. Cuando, a la una de la tarde (la sesión había comenzado a las diez) el Presidente de la mesa preguntó a la asistencia si quería irse o quedarse, el público, interesado al máximo, exigió continuar.

La otra cara de los Estados Unidos fue el Dr. Linus Pauling. Pocos participantes del ciclo despertaron tantas antipatías y recibieron tantos aplausos como este hombre de ciencia. Su extraordinario mensaje pacifista no se limitó a un alarde intelectual; por el contrario, Pauling se esforzó por convertir en accesibles las cifras más áridas, las perspectivas más trágicas, el futuro más sombrío. Era patético y conmovedor ver a este octogenario [sic], Miembro del Cuerpo Docente del Instituto Tecnológico de la Universidad de California, haciendo lo indecible por advertir, de una vez por todas, del tremendo peligro de una guerra nuclear. Dijo, entre otras cosas:

"Estados Unidos tiene alrededor de 100 mil megatones; la URSS, como 50 mil. En total, los 150 mil megatones representan 50 veces más poder destructor que todos los explosivos y bombas utilizados durante la Segunda Guerra Mundial. Actualmente, el 4 por ciento de los niños nacen con defectos físicos o mentales, y cada uno de ellos es una tragedia para su familia y para la humanidad. Después de una guerra nuclear, esta proporción aumentaría a un 50 por ciento. La humanidad no podría sobrevivir".

En su última intervención, el Dr. Pauling dijo haber aprendido más sobre América Latina, en esta oportunidad, que en todas sus lecturas anteriores.

(*La Mañana*, Montevideo, 3 de febrero de 1962: 3).

Válido para Uruguay

Ha dado excelentes resultados el Taller de escritores de Concepción

Hace algunos años tuve la ocasión de asistir, en distintas Universidades norteamericanas, a sesiones de algo que allí se denomina *creative writing* y que podría traducirse como "literatura creadora". Adviértase que no se trata de clases de literatura preceptiva o de retórica, ni del estudio de obras pertenecientes a escritores consagrados. No, lo que enseñan los profesores de *creative writing* es a escribir cuentos, poemas, novelas, comedias, etc. El procedimiento más frecuente es la lectura, a cargo del profesor, de un cuento o de un poema original, perteneciente a alguno de los alumnos que asisten al curso. Por lo general, la clase ignora quién es el autor. Después de la lectura los estudiantes dicen su opinión y a veces discuten sobre la obra; luego, el profesor sintetiza las distintas observaciones formuladas e invita al autor a que se de a conocer y se defienda. Por último, el profesor pronuncia su juicio personal sobre el cuento o el poema leídos.

Creative writing y vaqueros

Debo confesar, que aun en mi condición de testigo sin voz y sin voto, experimenté una cierta incomodidad frente al procedimiento. Cuando la autora de un poema, empezó a defenderse, explicando, —o poco menos— la raíz de cada verso y el símbolo de cada metáfora, poniendo virtualmente sobre la mesa las parcelas de su vida que estaban en el origen de una imagen o un giro verbales, semejante ventilación de intimidades tuvo en mí, inevitablemente, algo de chocante. Era algo así como el equivalente literario de un allanamiento policial.

Por otra parte, y como enseñanza de literatura creadora, el riesgo suele estar también en el profesor, quien puede llegar a frustrar algunos talentos a medio camino. En cierta Universidad sureña, conocí por ejemplo, a un profesor de *creative writing*, cuya única vinculación con la literatura era haber escrito unas doscientas novelas de vaqueros. Es de imaginar que sus observaciones orientadoras acerca de algún poema de recatado lirismo, no habrían de ser especialmente útiles para un creador en cierne.[9]

Individualismo: rasgo exótico

Fueron precisamente esos recuerdos los que al enterarme hace algún tiempo de que el excelente novelista chileno Fernando Alegría, que durante muchos años ha enseñado en Berkeley, California, había empezado a dirigir un taller de creación literaria en la Universidad de Concepción, me hicieron formular algunos temores en cuanto al prejuicio que ese tipo de labor podría ocasionar en los jóvenes creadores de América Latina. En estas mismas páginas escribí:

"En Estados Unidos el riesgo de frustración es mucho menor, porque, de todos modos, allí es más frecuente encontrar una mentalidad de equipo; no obstante, conviene anotar que los mejores poetas y novelistas norteamericanos, los que verdaderamente han influido en el mundo de las letras no aprendieron a crear en cursos universitarios sino merced al desarrollo personal y privado de su vocación. Ahora bien, si eso pasa en los Estados Unidos, donde el individualismo es por lo general un rasgo exótico, ¿qué puede pasar en América Latina, donde ese individualismo es más bien un rasgo congénito?

Una reunión de amigos

Pues bien, ahora he estado en Concepción, he hablado con Fernando Alegría, con algunos de sus asesores, he conversado largamente con varios de los integrantes y exintegrantes del taller, he estado en su "cabaña" oyéndolo leer sus poemas y tocar la guitarra y cantar canciones, y he asistido en fin a la ceremonia de clausura, en la que varios "talleristas" leyeron poemas,

9 Hasta aquí Benedetti reproduce, casi sin variantes, lo escrito en "Para el escritor latinoamericano no hay equipo" (*La Mañana*, 18 de mayo de 1961, incluido en este tomo). La autocita posterior, esta vez reconocida, también pertenece a esa nota. [Nota del compilador].

fragmentos de novelas, escenas de dramas, he visto de cerca los resultados de ese taller y debo aclarar que mis temores eran infundados. El secreto reside en el tacto y la flexibilidad con que Fernando Alegría ha manejado este asunto. En primer término, el taller de Concepción no es en absoluto una copia de los talleres norteamericanos de *creative writing*. Mucho más que el modelo extranjero, ha sido tenido en cuenta el temperamento chileno.

La asistencia no es diaria; el taller solo se reúne los sábados. Los integrantes del taller no tienen obligación de residir en Concepción (la mayoría de ellos viven en Santiago y todos los fines de semana hacen el largo viaje en ómnibus hasta Concepción). Su relación con Fernando Alegría o con sus asesores, no es precisamente la de "estudiante" a profesor". Son esencialmente un grupo de amigos, que se reúnen los sábados para leer lo que están haciendo y para formular (y recibir) algunos comentarios críticos.

Decoro y tiempo libre

Creo que uno de los aspectos más importantes de la labor que realiza el taller tiene que ver con la contribución económica que la Universidad brinda a sus integrantes. En realidad, se trata de "diez becas", que la Universidad distribuye, luego de cuidadoso estudio, entre los cientos de solicitudes que llegan desde todos los rincones del país. La asignación mensual es suficiente para que un escritor joven (no hay, sin embargo, límite de edad, y en el primer año participó del taller el novelista Nicomedes Guzmán, de 48 años), pueda vivir con decoro durante el año lectivo y disponga, si así lo quiere, de todo su tiempo para la creación literaria. El resultado ha sido francamente auspicioso. Integrantes de las dos primeras promociones del taller han acaparado los premios Gabriela Mistral y de la Sociedad de Escritores de Chile. Jorge Teillier, Cristián Huneeus, Enrique Lihn, Efraín Barquero, Jaime Valdivieso, Andrés Pizarro, Raúl Ruiz, son solo algunos de los escritores que han trabajado en el taller en 1960 y 1961. Con excepción de Teillier y Barquero (que han colaborado en la revista *Siete Poetas Hispanoamericanos*), se trata de escritores escasamente conocidos en Montevideo, pero en Chile son nombres estimados, que ya han conseguido lectores propios y atención de la crítica.

¿Qué pasaría aquí?

¿Qué pasaría en el Uruguay con una experiencia semejante? Los escritores del 45 necesitaron quince años para conseguir lectores y editores. ¿Cuántos años necesitarán los nuevos poetas y narradores? El tremendo aumento del costo de la vida ha provocado que hoy, en nuestro país, todo el mundo deba tener dos o tres empleos para sobrevivir. También el escritor, claro. Pero con dos o tres empleos, no queda mucho tiempo para escribir novelas, poemas o comedias. ¿Qué pasaría si el Ministerio de Instrucción Pública, o el Municipio, o la Universidad, juntos o separadamente, otorgaran (mediante rigurosa selección) becas de un año o de un semestre, durante las cuales el escritor recibiera una asignación mensual que le permitiese

consagrarse a escribir, y solo tuviera la obligación de ir informando sobre la marcha de su trabajo, además de concluirlo durante el periodo de la beca? Indudablemente, sería un poco más caro que el sistema de premios de Literatura que el Ministerio otorga (pero no paga). Sería un poco más caro, pero también más eficaz, más estimulante. En este sentido, el experimento chileno es una buena lección.

(*La Mañana*, Montevideo, 6 de febrero de 1962: 3).

Nueve cuentos porteños de Alberto Rodríguez Muñoz en libro irregular y estimulante

Lleva su tiempo acostumbrarse al estilo y al ritmo de Alberto Rodríguez Muñoz, cuentista argentino, autor de *Los paraísos* (Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1961, 194 páginas). Juzgue el lector por esta muestra:

"Los ojitos fijos en mí, y como advirtió, creyó o adivinó (o sabía que iba a hacerlo) que lo había visto, inclinó la cabeza sonriéndome de esa manera peculiar, entre cínica y obsequiosa, o con una deferencia calculada y excesiva, pero, a pesar de todo, con un dejo (me pareció) cachador, como quien está seguro de la cosa y hace aspavientos (igual que con los chicos para darles a tomar un remedio) innecesarios (porque al final se hará lo que los grandes digan) y todo sin dejar de resoplar y secarse el fingido (creo) sudor, por la pateada a que lo había obligado, aunque no a él, sino al burro, al que, con su pierna extendida como un largo palo, parecía hacerle alguna indicación a seña, pero a la que no respondía (el burro), imperturbable, metalizado, preocupado, quizá, por cosas más premiosas que seguirle el rastro a un sujeto como yo, pero obediente, de todos modos (el burro), a los mandatos despóticos... etc., etc.".

Fantasía, infancia y miedo

A primera vista, eso de *"fingido (creo) sudor"*, suena un poco a la célebre parodia quevediana de la receta barroca: *"Quien quisiera ser culto en solo un día/ la jeri aprenderá gonza siguiente"*. Hay que sobreponerse a la exuberancia de paréntesis, a los adjetivos en cadena, al abusivo metaforizar, a las constantes postergaciones de la peripecia, para reconocer al fin, no solo el estricto hilo argumental del relato, sino también la intención trascendente del autor.

Los nueve cuentos del volumen están agrupados en tres tríos. El primero, colocado bajo la advocación de Camus, incluye los relatos: "Los paraísos" (que da nombre al volumen), "La invasión" y "Desde arriba", que tiene de común su tema fantástico o semi. El segundo, presidido por una cita de Lawrence Durrell (*"Uno escribe para recobrar una inocencia perdida"*), sale al reencuentro de la infancia y se burla un poquito de lo sobrenatural: "Había hablado con una bruja", "En el umbral" y "Los gatos de Camanbús".

El tercero, regido por una mención de Shakespeare (*"si es esta la hora, no está por venir; si no está por venir, esta es la hora, vendrá de todos modos. No hay más que hallarse prevenido"*), nuclea tres variantes de terror: "Cosa de broma"

(el mejor del volumen: un cuento verdaderamente de antología), "Cuestión de segundos" y "¡Guarda con el Mateo!".

En nuestro medio, Alberto Rodríguez Muñoz es prácticamente desconocido. Una solapa servicial informa que ha cultivado varios géneros: es autor dramático (varias obras estrenadas), director teatral, ensayista, libretista cinematográfico (el Instituto Nacional de Cinematografía, de Buenos Aires, premió su argumento *En el principio fue el barrio*), poeta y narrador.

Buenas intenciones, talento, etc.

De acuerdo a lo que muestran estos nueve relatos, puede reconocerse que Rodríguez Muñoz irrumpe en la narrativa argentina (tan necesitada de savia nueva) con buenas intenciones y con talento, sin que esto signifique que este y aquellas hayan establecido una comunicación ideal en todos y cada uno de los relatos. Con su carga, no totalmente asimilada, de lunfardía, y sus antiguas o recientes lecturas en la retina, este autor parece haber iniciado su personal campaña narrativa, destinada a tomar contacto con ciertas esencias de "lo porteño". Que los vehículos elegidos resulten el arbitrio fantástico, la evolución de infancia-adolescencia o un muestrario de pánicos, quizá no signifique la exclusión de otros medios. Aparentemente, Rodríguez Muñoz no le hace asco a ningún recurso, a ninguna emulsión de técnicas, a ninguna renguera heredada, con tal de salir adelante en su empeño. Por abajo —o quizá, por arriba— de una amarga y hasta confusa cosmovisión, hay en este narrador un optimismo de oficio, un deleite de estar contando, que consiguen rescatar el libro, de una vasta, y justificada, nómina de objeciones, para las cuales varios de los cuentos dejan un ancho flanco.

Por lo pronto, no todos los relatos están en el mismo nivel. Cuentos como "La invasión", "En el umbral" y "Cuestión de segundos" no solo quedan a considerable distancia de su respectivas ambiciones, sino que además son poco interesantes o —como en el nombrado en tercer término— inútilmente oscuros. No hay que medir a Rodríguez Muñoz por esos tres errores. Su mayor talento, su mejor intuición, tienen que ver con la captación de los temas, y ese rasgo está presente en el resto de las narraciones, unas veces magníficamente desarrollado (como en "Cosa de broma"), otras, débilmente resuelto, como en "Desde arriba" o "Había hablado con una bruja".

Lunfardo e intelecto

"Cosa de broma" es un hallazgo como tema y además está escrito en el ritmo que mejor conviene a su extrañísimo asunto. El narrador, en primera persona, cuenta una broma que han planeado entre su mujer, un amigo y él mismo. La broma —que presumiblemente gastarán los tres a sus relaciones— consiste en que él, el narrador, haga de muerto; su mujer, de viuda; el amigo, tan solo de amigo. Durante el velorio, el falso muerto disfruta intensamente de la broma: luego alguien pone la tapa al cajón y lo clausura (eso no figuraba en el plan previo, pero él piensa que será una variante improvisada)

siente que es levantado en el aire, llevado sobre ruedas y adoquines, levantado otra vez, transportado a pulso sobre el pedregullo, obsequiado con un discurso de despedida, bajado hasta el fondo de algo, alejado lentamente de todo murmullo, sumergido finalmente en el silencio. Rodríguez Muñoz administra magistralmente el tiempo de este relato, dándole desde el comienzo cabos al lector para que pueda asistir, como estupefacto y enterado testigo, a la creciente diversión del narrador quien, cuanto más siniestra se vuelve la peripecia, más disfruta por adelantado con la sorpresa que traerá aparejada su prevista resurrección. Es una muestra de macabro humor pero construida con gran habilidad.

"Desde arriba" está bien pensado como tema (en diversas ceremonias piadosas, de diferentes religiones, suena de pronto una carcajada casi de trueno, que en cierto modo alegoriza una burla de la divinidad) pero la inclusión final de la carcajada del protagonista le quita profundidad y trascendencia. En "Había hablado con una bruja" hay dos buenos temas (una pelea y una transformación) pero están deficientemente enlazados. "Los paraísos" también es alegórico (el protagonista pasa de una realidad oprimente a una libertad deseada, y luego se resiste a regresar) y su manejo de los extraordinario tiene fuerza y hasta poesía. "Los gatos de Camanbús" usa una transposición un poco ingenua (atribuir a una pareja de gatos las voces de un hombre y una mujer), con los hilvanes demasiado a la vista. "¡Guarda con el Mateo!" es un buen ejercicio sobre pánico, que incluye, además, las mejores metáforas del libro.

Resulta bastante visible que Rodríguez Muñoz tiene bien leídos sus Cortázar, sus Onetti, sus Bustos Domecq. Con el primero lo une cierta conmistión de lo fantástico y lo cotidiano; con el segundo, la consecuente posposición del resorte argumental, en base casi siempre a una hipertrofia del pormenor, a una turgencia del detalle; con el último, el amasijo de lunfardo con intelecto. La diferencia con Borges-Bioy (aparte de la considerable ventaja imaginativa de los autores de *Dos fantasías memorables*) reside principalmente en que los personajes de Bustos Domecq tienen un habla lunfarda con ínfulas sabihondas o especulativas mientras que los de Rodríguez Muñoz, al no disimular su postura intelectual, caen insensiblemente en una lunfardía postiza. (Y conste que no me refiero a autores, sino a personajes). En Bustos Domecq, lo postizo es la especulación intelectual y esa *es*, me parece, la intención de Borges-Bioy; en los cuentos de *Los paraísos* lo postizo es el lunfardo, y esa *no es*, me parece, la intención de Rodríguez Muñoz. Tal desacomodo (agregado a cierto prejuicio anticursi, demasiado evidente; a cierto abuso del recurso "carcajada", que aparece en varios cuentos; a la reiteración pobremente onomatopéyica de puertas que hacen *blep-blep*, puertecitas que hacen *tec-tac*, ejes que hacen *ploc-plan*, y herraduras que hacen *clac-cloc*) abarata un poco el conjunto, pero de todos modos hay en Alberto Rodríguez Muñoz una vocación legítima de narrador, una autoexigencia artística y una atención a

la realidad, que lo convierte en uno de los raros oasis (otros: Sáenz, Cortázar, cierto título de Viñas, algún otro de Beatriz Guido) en el actual desierto de la narrativa argentina. Ojalá que no sea un espejismo.

(*La Mañana*, Montevideo, 16 de marzo de 1962: 3).

Carta de Formentor

Resulta alarmante el desconocimiento que existe en Europa sobre la literatura latinoamericana

Henry Miller, llegó, sonrió con simpatía, demostró estar por encima de odios y fervores, se puso una gorra muy blanca sobre una calva muy roja, y se fue a la playa. Aparentemente, la gorra no fue suficiente protección, porque, a partir del segundo día, el célebre autor de los *Trópicos* demostró una mínima vocación tropical, ya que cayó en cama con una seria insolación, que lo mantuvo apartado de las sesiones por el resto de la estada.

De todos modos, Miller no es la única *vedette*. Para los coleccionistas de autógrafos, andan por acá Alberto Moravia (con su permanente gesto hosco que, contra toda apariencia, también incluye la amabilidad), Michel Butor (el gordito simpático que, cuando se enfrenta a un micrófono, habla en voz tan baja que parece estuviera recitando un monólogo interior), James Baldwin (el novelista norteamericano, autor de *Giovanni's Room*, un negrito elástico de 1.50 mts. de estatura, que baila el *twist* con un impulso interior que lleva a dignificar un baile que comúnmente parece solo estúpido), Ítalo Calvino (que tiene la misma cara que siempre imaginé para su Barone Rampante), Guido Piovene, Dominique Aury (que habla en un tono tan suave y lleno de simpatía, que solo a la media hora uno se da cuenta de que no está de acuerdo). Juan García Hortelano (un poco agobiado con el peso de las trece ediciones simultáneas de su *Tormenta de Verano*), Elio Vittorini, un especialista en llamar a las cosas por su nombre.

Prohibición y marcha atrás

El panorama es tan hermoso, que a veces da un poco de rabia. Injustificada, claro. Más justificada parece, en cambio, otra rabia escondida que ha estado presente en todos los días de Formentor, y que tiene relación con la censura. Si antes de iniciarse la reunión, la prensa española no había dado ninguna noticia sobre el acontecimiento (dos premios internacionales, cada uno de diez mil dólares, rodeados de la asistencia de célebres escritores y de poderosos editores de Occidente, no parece por cierto un tipo de noticia que periodísticamente haya que saltear); sí solo tres días antes de la fecha fijada fue posible conseguir la autorización oficial; no era posible saber que ello solo significaba el comienzo. Aunque el Hotel Formentor está lleno de periodistas, solo los cronistas extranjeros han podido enviar sus crónicas a sus respectivos diarios. Los periodistas españoles tuvieron,

hasta el momento de dictarse el fallo, absolutamente prohibido escribir ni una sola línea sobre el acontecimiento. Incluso compareció una alta autoridad madrileña, que reunió a los periodistas españoles y les comunicó esa prohibición. Parece que alguien se atrevió a preguntar la razón de la misma, y el jerarca dijo entonces que lo que pasaba era que la reunión de Formentor había sido financiada por comunistas. Es de imaginarse cómo se habrán reído los acaudalados editores Einaudi, Gallimard, Rowohlt, Weindenfeld & Nicholson, Grove Press, Seix Barral, Arcadia, Meulenhoff, Bonniers, Gyldendal, Otava y McClelland & Stewart, quienes financian positivamente ambos Premios.

En las horas siguientes a la concesión de los premios, circuló de pronto otra versión. La censura española se retractaba de lo anteriormente resuelto, y autorizaba la publicación de noticias relacionadas con Formentor. Claro que, a esa altura, ya la historia había sido enviada hacia los cuatro puntos cardinales por la verdadera muchedumbre de periodistas franceses, norteamericanos, italianos, alemanes, ingleses, portugueses, etc., que están desde el pasado domingo en Formentor. A esta altura del lamentable proceso, resulta poco probable que el año próximo, los premios internacionales de Formentor sean otorgados en este sitio verdaderamente excepcional. El malestar de los editores extranjeros (especialmente Einaudi, quien en el acto de clausura se permitió algunas indirectas que no dejaban lugar a dudas) fue evidente, y no parece probable que quieran repetir una situación que para todos —pero particularmente para ellos— resultó incómoda y arbitraria. El casi interminable aplauso que recibió el encendido elogio que Einaudi hizo del coraje y el equilibrio de los editores de Seix Barral (mientras Carlos Barral, a su lado, lloraba con los ojos muy abiertos) dio inocultablemente el clima de esta última sesión.

Ignorancia enciclopédica

Si alguna vez pude pensar que la literatura latinoamericana iba siendo conocida en Europa, reconozco que estuve profundamente equivocado. Con excepción de unos poquísimos nombres (que no son necesariamente los mejores), nadie tiene noticia, ni menos aún opinión formada, sobre la literatura que ahora se escribe en América Latina. Cuando, en una de las sesiones, el escritor francés Roger Caillois, uno de los pocos conocedores europeos de la literatura latinoamericana, recordó que en 1961 no le había satisfecho demasiado el hecho de que Borges compartiera el Premio Internacional de Editores, por la simple razón de que Borges era simplemente *"un europeo que habita en Sud América"*, creo que dio en el clavo. La selección latinoamericana para el Premio Internacional de Editores, por ejemplo, fue preferentemente hecha por Octavio Paz (muy estimable como poeta, pero, después de su prolongadísima residencia en París, demasiado *"europeo"* para juzgar lo latinoamericano) e incluye los siguientes

escritores: Guillermo Cabrera Infante, Alejo Carpentier, Julio Cortázar, João Guimarães [Rosa] y Agustín Yañez. Me llamó la atención que no figuraran en la nómina escritores como el mexicano Carlos Fuentes, el chileno Manuel Rojas, el peruano José María Arguedas, el uruguayo Juan Carlos Onetti o el paraguayo Augusto Roa Bastos, y así lo hice notar a algunos escritores españoles. Creí que se me discutiría de algún modo a los narradores por mí mencionados, pero, para mi asombro, no solo *sus obras* no eran conocidas, ni siquiera sus nombres les sonaban a nadie. Y conste que yo no hablaba con simples lectores, sino con críticos, poetas y novelistas de la más activa generación española. Además, en los debates correspondientes al Premio Internacional, virtualmente todas las delegaciones intervenían para comentar los autores de cualquier nacionalidad, así se tratase de turcos, holandeses, rusos, finlandeses, japoneses, noruegos o polacos. Pero cuando se trató de los latinoamericanos, y con las honrosas excepciones del francés Roger Caillois y el italiano Gianfranco Contini, después de la sintética presentación de Juan García Hortelano, nadie se molestó en opinar sobre Alejo Carpentier, Cabrera Infante, Cortázar, Guimarães o Yañez. Al parecer, para el intelectual europeo vale la pena leer e informarse (aunque sea a través de traducciones o retraducciones) acerca de las literaturas más exóticas e idiomáticamente insulares, pero por cierto no cunde el interés por saber qué se está haciendo literariamente, ya que el panorama es bastante oscuro; quizá la única solución posible para que los escritores latinoamericanos lleguen a ser suficientemente conocidos en Europa no resida precisamente en que arriben a un alto nivel de calidad, sino en que un día sean rozados por la varita mágica del esnobismo. Especialidad, esta, que el desarrollo intelectual de Europa está convirtiendo en industria pesada.

Formentor, mayo 4/962

(*La Mañana*, Montevideo, 12 de mayo de 1962: 6).

Variantes de una incomunicación

Hay un mal entendido entre el lector europeo y el actual escritor latinoamericano

Una de las impresiones más chocantes que se reciben al frecuentar algunos medios intelectuales de Europa, es el casi total desconocimiento que existe allí sobre la literatura latinoamericana. Hace pocos días, en alguna correspondencia que envié desde España para *La Mañana*, dejé alarmada constancia de esa comprobación, y en sucesivos reportajes le fui preguntando a varios escritores de renombre (en especial, a los españoles) cuáles eran a su entender las razones de esa ignorancia. Las reacciones y las respuestas fueron diversas. Muchas de ellas se me aparecieron como síntomas, e incluso hubo alguna con valor de lección.

En un balance como este, que tiende necesariamente a relevar las causas profundas de una comunicación, no puedo tener en cuenta las opiniones de escritores franceses e italianos. Su ignorancia es en realidad la más ofensiva, ya que *no les importa* el panorama cultural de América Latina. Son dos variantes de *chauvinismo*, que mientras Michel Butor aparece adornada con una alegre y despreocupada sonrisa (*"No, no conozco nada y no me preocupa"*), en Alberto Moravia es la mera consecuencia de un avasallante nacionalismo literario. (Cuando le pregunté una opinión sintética sobre la actual literatura italiana, admitió modestamente que era *"la mejor del mundo"*; cuando le inquirí sobre sus candidatos personales para el Premio Formentor, mencionó sin vacilar dos nombres de escritores italianos).

No importa quién tiene la culpa

Las opiniones de los actuales escritores españoles son más dignas de tener en cuenta. Juan García Hortelano reconoció que su promoción abrumada por sus propios problemas, hasta ahora había demostrado poco interés por lo latinoamericano; pero lo reconoció sin regodeo, es decir, admitiendo su cuota de culpabilidad. Para el crítico José María Castellet el desconocimiento de la literatura latinoamericana en España se debe en buena parte a que prácticamente ninguno de los nuevos escritores españoles ha estado en América Latina. También asignó culpas a la pésima distribución editorial y a la falta de datos sobre el autor, en los libros publicados en América Latina. Para el novelista Juan Goytisolo el desconocimiento español sobre lo latinoamericano no tiene nada de particular, sobre todo si se tiene en cuenta la tremenda ignorancia que existe en cada país latinoamericano con respecto a todos los otros.

En realidad, todas esas razones son parcialmente verdaderas, pero quizá la mencionada por Goytisolo sea la que destaca con mayor franqueza una responsabilidad de la que no podemos fácilmente escapar. ¿Cómo exigirle a España que conozca a Onetti o a Carlos Fuentes, si todavía hoy son escasos los lectores uruguayos que han leído *La región más transparente*, y más escasos aún los lectores mexicanos que han oído siquiera el nombre de Onetti? Existe un título en nuestro continente que siempre ha tenido para mí una connotación esotérica. Me refiero a los Agregados Culturales. Por lo común, forman parte de todas las representaciones diplomáticas en todos los países de América Latina. Pero, ¿dónde está la cultura que difunden? Ya sé que a veces la responsabilidad no empieza en ellos; es frecuente que los respectivos gobiernos sean tan magnánimos en lo político como tacaños en lo cultural, y en esos casos, la probable buena voluntad de los agregados culturales se ve necesariamente frenada por la nula disponibilidad de fondos. De todos modos, lo importante no está en descubrir quién tiene la culpa de la incomunicación, sino en hallar la clave para que tal incomunicación termine.

Los muñecos del Cañón del Colorado

En cuanto tiene que ver concretamente con Europa, el problema es harto más complicado. En general, es difícil encontrar un lector bien predispuesto hacia la literatura latinoamericana. Es frecuente hallar dos actitudes extremas. Por un lado, cuando el escritor latinoamericano ha sido permeable a los experimentos de la técnica novelística europea, el lector se siente inclinado a restarle méritos y a considerarlo un mero imitador. Pero si el escritor latinoamericano no ha tenido en cuenta, para su creación, los aportes técnicos europeos, y ha preferido depender exclusivamente de la hondura y la intensidad de sus temas, el lector europeo, desde su viejo mirador de refinamiento, siente cierto rechazo frente a una literatura-juez para sus hábitos culturales, apenas sobrepasa una basta condición de materia prima.

Es claro que habría un medio para amortiguar ese rechazo inicial: la presentación crítica (a cargo de buenos, objetivos conocedores) de esa nueva y vital literatura. Tales conocedores brillan por su ausencia, y de ese modo el círculo se cierra.

En algunos casos, importantes editores (Seix Barral, Gallimard) tratan de hacer las cosas lo mejor posible y se asesoran con especialistas en letras latinoamericanas. Pero nunca esos especialistas residen en América Latina; más bien se trata de europeos, como Roger Caillois (para quien la literatura latinoamericana es poco más que el grupo *Sur* de Buenos Aires) o de latinoamericanos, como Octavio Paz (cuya prolongadísima residencia en París le ha dado una sensibilidad netamente europea).

Uno de los más perjudiciales malentendidos entre Europa y América Latina, reside en cierta visión egocéntrica que el intelectual europeo tiene acerca de lo latinoamericano. El caso Borges es suficientemente representativo. El escritor argentino debe ser, sin duda alguna, el escritor latinoamericano de más renombre en Europa. El secreto reside, naturalmente, en que Borges es el más europeo de los escritores latinoamericanos. En la reunión de Formentor, Roger Caillois se refirió a Borges mencionándolo como *"un europeo que reside en Sudamérica"*, pero ese lúcido dictamen no es por cierto el más frecuente. En general, cuando a un intelectual europeo le agradan las ficciones de Borges, se hace la ilusión de que está paladeando la esencia de lo latinoamericano. Pero lo cierto es que el latinoamericanismo de Borges siempre me ha hecho recordar a ciertos muñecos indios que venden a los turistas en el Cañón del Colorado. Si alguien se toma la molestia de revisarlos, verá que en sitio muy discreto incluyen la leyenda: *"Made in Japan"*. Son escasos los lectores europeos que llegan a descubrir el *"Made in Europe"* que, en sitio no menos discreto, incluye cada uno de los relatos de Borges. Es un grave malentendido, del que el propio Borges no tiene la culpa, pero que está falseando la actual valoración europea de lo latinoamericano.

(*La Mañana*, Montevideo, 22 de mayo de 1962: 3).

Polo Bardin transforma su experiencia de pescador en un relato literariamente válido

Eric Grillett, crítico inglés, denominó alguna vez *"clásicos de la nursery"* a los libros como *The Story of a Red Deer* de John Fortescue, *Bambi* de Félix Salten, o *Tarka the Otter* y *Salar the Salmon* de Henry Williamson, relatos construidos en base al creciente conocimiento del mundo animal que llegan a interesar tanto a los niños como a los adultos. Precisamente, la última de las obras mencionadas se ha convertido en la admitida inspiración del atractivo libro de un pescador rioplatense. Se trata de *Pirayú* (Editorial Guillermo Kraft, Buenos Aires, 1961, 155 páginas), cuyo autor es Polo Bardin.

Entre la pesca y literatura

Según informa la solapa, Bardin es hoy un sobresaliente pescador deportivo internacional, que no solo ha pescado en muchas aguas, sino que también ha capitaneado equipos que participaron en los torneos de atún de Nova Scotia y en el certamen internacional de Cat Cay; es delegado en la Internacional Game Fisch Association y miembro del Board of Directors del Torneo de Wedgeport; fue presidente de la Federación Argentina de Entidades de Pesca Deportiva, obtuvo el Premio de Honor de la misma, y es además fundador de la Asociación Natura.

Frente a semejante ficha piscatoria, cualquier lector que no sea un fanático de la pesca, tiene cierto derecho a imaginar que este libro habrá de ser un seguro portador de aburrimiento para los no especialistas. Pero no es este el caso. Curiosamente, no se trata ni de un tratado profesional ni de una obra estrictamente literaria; probablemente, equidiste de ambos extremos, y en esa equidistancia resida uno de sus méritos. Tampoco se trata de eso que Gillett llama un *"clásico de nursery"*. El salmón de Williamson, al transformarse en el dorado de Bardin, se ha convertido en libro para adultos.

La suma de los dorados

Bardin subtitula su libro como "un cuento de islas, dorados y camalotes", pero el subtítulo es demasiado amplio. Pirayú (palabra indígena que significa *"pescado amarillo"* o *"pescado de oro"* y que sirve para nombrar a nuestro dorado) es el verdadero protagonista. En un breve prólogo, el autor confiesa haber hilvanado diversos recuerdos de pesca, y (*"adobándolos con liberales dosis de cosas oídas y leídas"*) intentando seguir las andanzas de un dorado fantasmagórico: *"aquel robusto y afortunado pez que siempre se me escapó"*.

El autor pudo haber escrito su relato desde el punto de vista del pez, o concediéndose a sí mismo, como narrador, suficientes facultades de omnipresencia como para enterar a su lector, de las intenciones y hasta de la *"vida íntima"* de su agallado protagonista. Sin embargo, hizo bien en no caer en semejante tentación, ya que el relato hubiera perdido el punto de vista del

pescador, o sea el que Bardin puede nutrir con sus recuerdos y con su experiencia. De este modo Pirayú, el dorado que siempre se salva, es tan solo una presa a tomar, un simpático fugitivo que merodea y se cuida, con espontáneo humor, de las viejas y nuevas celadas que le tiende el hombre.

Todos los otros ingredientes de la narración (paisaje, animales, hombres, diálogos) están condicionados a la existencia de Pirayú y contribuyen a dar, en términos literarios, su clima, su alrededor. Y así como Pirayú es la suma de todos los dorados que se le escaparon al pescador, el socio es también el promedio de ese ser cambiable y silencioso, hurañamente solícito, que siempre lleva con él todo pescador que se respete. En este capítulo se habla de la gente de Buenos Aires que viene a divertirse pescando; en aquel, de la destrucción de la riqueza íctica que representa la valla, en el embalse de Paso de los Toros, para el afán migratorio de los peces; en otro, de la mujer que se le fue la dueño del bote. Pero todos esos detalles cumplen su función y constituyen una suerte de coro, de acompañamiento, para la vida de Pirayú, solista indiscutido.

El recurso de la modestia

Para algunos autores, la modestia suele ser una amenaza de frustración; para Bardin, en cambio, es un buen recurso. Su riqueza de vocabulario, su manejo del estilo, su concepción de la estructura narrativa en cada episodio, están demostrando, página a página, que su nivel de pensamiento está por encima de la materia, deliberadamente estricta, que ha elegido. Pero aquí y allá asoman rasgos de auténtico narrador: la descripción vivida, comunicativa (comparación de pirañas y pacú, en p. 115); el comienzo estimulante de un episodio (*"Cuando usted lea en el diario Altura de los Ríos: Concordia 2,40, eso querrá decir: venga enseguida, hay dorados en Salto Grande"*) o el final de buen efecto verbal (*"Ya he sacado bastantes palometas y bichos asquerosos, me voy a dormir"*), la erudición bidimensional que aflora sin pedantería (*"Los paraguayos examinaban las cucharas y en su medio guaraní las bautizaron pescado de angaú, usando este vocablo que solo puede traducirse con la palabra alemana ersatz"*) o la suave burla de la novelería turística (cuando pescan una dorada, alguien dice: *"Traigan la Leica, hay que fotografiarla en colores mientras vive"*).

No sé cómo les caerá este simpático librito a ictiólogos y pescadores. Como profano que soy en ambas faenas, debo confesar que si bien nunca he encontrado diez minutos de paciencia para empuñar una caña o darle vueltas a un *reel*, no busqué en cambio ningún pretexto que me impidiera disfrutar las dos horas de amena lectura que insume la movediza biografía de Pirayú.

(*La Mañana*, Montevideo, 14 de agosto de 1962: 3).

Realiza John Englekirk un meritorio trabajo sobre revistas literarias hispanoamericanas

La Revista Iberoamericana es el órgano del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (organizado en 1938 con el fin de incrementar el estudio de la Literatura Iberoamericana e intensificar las relaciones culturales entre los pueblos de América), que la publica dos veces al año y patrocina además la edición de obras de autores iberoamericanos (tanto en el idioma original como en la traducción inglesa) así como trabajos de investigación y textos de enseñanza. La revista cuenta con el patrocinio de la Universidad de Iowa, en Iowa City, Estados Unidos. Su director-editor es el poeta y crítico argentino Alfredo A. Roggiano y su director literario es el Prof. Allen W. Phillips, de la Universidad de Chicago, Illinois.

Un sumario de intereses

En su n.° 53, correspondiente a enero-junio de 1962, la *Revista Iberoamericana* incluye los siguientes estudios: "La literatura y la revista literaria en Hispanoamérica" de John E. Englekirk, "De la problemática del modernismo: La crítica y el «cosmopolitismo»" de Luis Monguió, "El estilo Nord-sud" de David Bary y "*Bohemia*, revista de arte" de George O. Schanzer y Constant J. Patti. Hay además una nota de Glen L. Kolb sobre "Aspectos estructurales de *Doña Bárbara*" y otra de Andrew P. Debicki sobre "La función de la naturaleza en *Canciones para cantar en las barcas*"; una bibliografía de y sobre Leopoldo Lugones de Alfredo A. Roggiano, y varias reseñas de libros, relacionados con los temas iberoamericanos.

El trabajo de Bary sobre Huidobro tiene una enfática intención de glosa, que a veces resulta fatigante. Es útil (y está muy al día en cuanto a últimos aportes críticos y documentales) el ensayo de Monguió sobre modernismo. La monografía de Debicki sobre el libro de Gorostiza tiene las virtudes y los defectos de toda investigación excesivamente detallista, con rastreos tan detectivescos como escolares, en el anchuroso tema llamado Naturaleza. Completísima y seriamente documentada es la bibliografía lugoniana de Roggiano. Merecen aquí especial referencia dos trabajos que tienen relación con las letras uruguayas.

Investigación sobre *Bohemia*

El trabajo de Schanzer y Patti sobre la revista montevideana *Bohemia* (1908-1910) está basado en la consulta directa a la colección efectuada por los autores en 1948, en la Biblioteca Nacional de Montevideo, donde además la copiaron en microfilm. Es interesante comparar este estudio con el que Washington Lockhart publicara en 1959 en la revista *Asir* e incluyera dos años más tarde en la recopilación *El mundo no es absurdo y otros*

artículos (Montevideo, 1961, Ediciones Asir, pp. 71 a 83). Con menos datos eruditos, el ensayo de Lockhart veía, sin embargo, con mayor sensibilidad, el fenómeno verboso, inflamado, chisporroteante, de esa publicación que concretó una escapatoria *"a una juventud que quería no sabía bien qué cosa, pero seguramente algo inhallable en el desvalido pueblo en que vivía"*. Schanzer y Patti estudian el mismo fenómeno, pero es inevitable que lo vean desde afuera. Este no es literalmente un reproche, sino una mera comprobación. Los datos son manejados con soltura, con flexibilidad, y adecuadamente vinculados a otros hechos (la vida de los cafés) u otros nombres (José Batlle y Ordóñez) que completaban el cuadro de la época. Pero hay en los autores cierta explicable timidez para extraer más amplias consecuencias a partir de esos fieles datos que tienen en sus manos. Con todo, el trabajo no se queda en la simple enumeración y a veces se detiene en comprobaciones que apenas disimulan la estupefacción ("*Hay 450 poemas en los 44 números de la revista*") o el interés pintoresquista (*"Un caso curioso es el de un plagio cometido por P. Mascaró, a quien se le dedicaron ocho sonetos para zaherirlo después de descubrirse el fraude"*). Un minucioso Índice de colaboraciones en *Bohemia*, figura como útil apéndice del trabajo.

36 revistas literarias uruguayas

El otro punto de interés uruguayo, está en la investigación de John E. Englekirk sobre las revistas literarias de Hispanoamérica, que complementa las dos primeras partes ya aparecidas en los números 51 y 52 de la *Revista Iberoamericana*. En la entrega que ahora comento, el autor se refiere a las revistas de Nicaragua, Panamá, Paraguay, Perú, Puerto Rico, República Dominicana, El Salvador, Uruguay y Venezuela. Englekirk, que es profesor de la Universidad de California, Los Ángeles, estuvo hace algunos años en Montevideo y realizó una seria investigación sobre narrativa uruguaya. Es probable que en esa oportunidad haya recopilado asimismo importante material para la investigación que ahora publica.

La información recogida por Englekirk abarca sin duda más revistas que las que figuran en la obra de Boyd G. Carter, *Las revistas literarias de Hispanoamérica* (México, 1959) y también, lógicamente, en el meritorio, pero ya atrasado, esfuerzo bibliográfico de Sturgis E. Leavitt, *Revistas hispanoamericanas*, 1843-1935 (Santiago de Chile, 1960). En la parte dedicada a Uruguay —que es la que me interesa rescatar— figuran las siguientes revistas literarias, algunas de ellas con el correspondiente comentario. *La Aurora*, *El Iris* (*"gran interés en Renán"*), *La Revista Literaria*, *Anales del Ateneo del Uruguay*, *Revista del Plata*, *Revista de la Sociedad Universitaria*, *Revista Uruguaya*, *Las Primeras Letras*, *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales*, *La Revista*, *Revista del Salto*, *Vida Moderna* (*"importante revista de la época modernista; en ella aparecen los primeros versos de J. Supervielle"*), *La Nueva Atlántida, Revista Rochense, Bohemia* (*"órgano del círculo de los líricos*

compañeros del Café Polo Bamba; modernista y criollista a la vez"), *Pegaso*, *La Cruz del Sur* (*"de interés para el comparatista para saber de las tendencias de la época"*), *La Pluma* (*"considerada como uno de los más hermosos ejemplares de artes gráficas en el país"*), *Ensayos* (*"excelente revista de ideas y de crítica literaria"*), *Revista Nacional*, *Mentor*, *Boletín de la Academia Nacional de Letras*, *Escritura*, *Marginalia*, *Número* (*"revista sólida e incitante en que se ven reflejados tanto los valores tradicionales como las tendencias de última hora; desde el punto de vista de la erudición seria y ejemplar es, sin duda, una de las mejores revistas hispanoamericanas de nuestros tiempos; gran interés en lo contemporáneo nacional y universal; buenos estudios sobre lo mejor de la literatura nacional"*), *Revista del Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios*, *Asir*, *Clima* (*"revista dedicada más a las artes plásticas que a la literatura, pero aún importante para el investigador literario por las relaciones así establecidas entre la literatura y las demás artes"*), *Mito*, *Azul* (*"excelentes ensayos de crítica literaria"*), *Entregas de La Licorne*, *La Veleta*, *Deslinde*, *Alfar*, *Apolo*, *Los Nuevos*.

No hay muchas omisiones para anotarle a Englekirk. Las más importantes me parecen: *Ariel*, *Clinamen*, *La Gaceta Literaria*, *Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias de Montevideo*, *AIAPE*, *Revista Iberoamericana de Literatura*, *Resalto* y *Siete Poetas Hispanoamericanos*. Aunque menos significativas, también faltan *Hiperión* y *Agón*; la revista *Fuentes* es demasiado reciente para ser señalada como ausencia. No figuran algunas publicaciones como *Nexo*, *Tribuna Universitaria* y *Tribuna Católica*, que sin ser específicamente literarias, incluyeron sin embargo frecuentes muestras de literatura. No obstante, si se considera la tremenda incomunicación cultural que siempre ha existido entre los países latinoamericanos, (y, más aun, entre esos países y los Estados Unidos) el trabajo de este tesonero investigador norteamericano significa un aporte bibliográfico de consideración y también un ejemplo a seguir.

(*La Mañana*, Montevideo, 4 de setiembre de 1962: 3.)

Muerte de un creador

Francisco Romero fue una de las figuras más originales de la filosofía latinoamericana. Defendió su derecho a la duda

Con la muerte de Francisco Romero, la filosofía latinoamericana pierde una de sus figuras más originales y prestigiosas. En la promoción que siguió al núcleo inicial de fundadores (el término es del propio Romero) del pensamiento filosófico en América Latina y que estuvo integrado por el peruano Alejandro Deústua, el mexicano Antonio Caso, el argentino Alejandro Korn y el uruguayo Carlos Vaz Ferreira, la obra de Francisco Romero se alzó como la más creadora. Quizá solo Jackson de Figueiredo,

con su exaltado antiintelectualismo, pudo haber estado en condiciones de igualar el impulso original del pensamiento filosófico de Romero (curiosamente, ambos habían nacido en 1891), pero la trágica muerte del brasileño, cuando solo tenía 39 años, le impidió llegar a una exposición sistemática de su posición espiritualista.

Armas y almas

Francisco Romero nació en España (unas fuentes dan Sevilla como lugar de nacimiento; otras, mencionan Córdoba), pero tenía muy pocos años cuando sus padres lo trajeron a Argentina. Siguió en ese país la carrera militar, pero en 1931 (cuando tenía el grado de mayor) dejó el Ejército para dedicarse a la filosofía. Fue discípulo de Alejandro Korn, quien en 1917 (en carta a un colega, citada por Alberto Zum Felde) escribía: *"Con el filósofo capitán Romero les recordamos a ustedes [...] Es el hombre mejor informado y que más amor consagra a los estudios de nuestra predilección, pero se me resiste con todos los pertrechos de fabricación germana…"*. También Alfonso Reyes, en una carta que enviara a Romero en junio de 1936, hacía referencia al periodo militar del filósofo hispano-argentino:

"En usted, antiguo militar, se dio la polémica de las armas y las letras de una muy singular manera, y al fin, para nuestro bien, lo ganó del todo la filosofía. Desde entonces su labor crece en trascendencia y fecundidad. Las palabras que usted consagraba a Morente, en cierta sesión del Pen Club Argentino, pudieran aplicársele a usted: también usted, ante una gran expectativa popular que quisiera transformar a los filósofos en profetas y pedirles el remedio inmediato contra las indecisiones y males de la humanidad y de cada uno de los hombres —expectativa característica de nuestros tiempos—, representa el esfuerzo de la «normalidad filosófica», *para la que* «no hay revelación que la que integran veinticinco siglos de indagación en torno a un puñado de temas capitales». *Contra los que abren tienda para suministrar las verdades en inyecciones, hay los que enseñan con el ejemplo las condiciones del verdadero trabajo filosófico: disciplina, asimilación y superación*".

Ser es trascender

Las tres palabras mencionadas por Reyes fueron en realidad la triple base en que se asentó la labor intelectual de Romero. Hasta 1946 fue profesor en las Universidades de La Plata y Buenos Aires (en 1931, había sustituido nada menos que a Korn en la cátedra de Metafísica), pero durante el peronismo renunció a sus cátedras. A partir de 1955, se reintegró a su cátedra de Metafísica. Fue director de la revista *Realidad* e integró el comité de redacción de las revistas *Sur*, *Philosophy and Phenomenological Research* y *Philosophic Abstracts*. Fundó y dirigió la Biblioteca Filosófica de la Editorial Losada.

Aparte de sus concepciones originales, Romero fue un notable divulgador de las corrientes filosóficas alemanas, en especial de Scheler y de Hartmann. En su esfuerzo por vincular la producción filosófica

latinoamericana con las corrientes europeas, formó asimismo un excelente grupo de discípulos, entre los que es preciso mencionar a J. Adolfo Vázquez, E. Puciarelli y Aníbal Sánchez Reulet. Precisamente este último ha hecho una inteligente síntesis de la actitud filosófica de su maestro:

"En el pensamiento de Romero, el concepto de trascendencia juega un papel decisivo. Ser es trascender, afirma. En el sentido de que cada cosa es la actualización de posibilidades latentes y de que cada cosa entre en relaciones de interioridad con las otras para construir totalidades […]. La trascendencia, sin embargo, tiene grados. Se manifiesta apenas en la esfera del ser físico. Es, en cambio, muy notable en el plano de la vida y la psique. Y parece triunfar, sin limitaciones, en la actividad espiritual. El espíritu es, para Romero, absoluta trascendencia. En el conocimiento, un ponerse al objeto. En la acción, un ponerse al valor. El hombre, en cuanto ser espiritual, ocupa así un puesto de excepción: trasciende su individualidad psicofísica en vida espiritual. Y se convierte, de simple individuo, en persona. Es cierto que el hombre está sometido a un juego de tensiones opuestas. Cuando dominan los apetitos e impulsos egoístas, se da en él una tendencia inmanentizadora que se ejerce en dirección centrípeta. Cuando actúa en función de valores universales se da por el contrario, una tendencia expansiva, generosa, de pura trascendencia. Romero señala, por eso, los riesgos de toda reducción inmanentizadora en que se trate de explicar el espíritu por la psique, la psique por la vida y la vida por procesos físicos".

La claridad de lo oscuro

La copiosa bibliografía de Francisco Romero incluye los siguientes títulos: *Lógica* (en colaboración con E. Pucciarelli), 1938; *Alejandro Korn* (en colaboración con A. Vasallo y L. Aznar), 1940; *Filosofía contemporánea*, 1941; *Sobre la historia de la filosofía*, 1943; *Filosofía de la persona*, 1944; *Papeles para una filosofía*, 1945; *Filosofía de ayer y de hoy*, 1947; *Filosofía y problemas*, 1947; *Ideas y figuras*, 1949; *El hombre y la cultura*, 1950; *Teoría del hombre*, 1952; *Sobre la filosofía en América*, 1952; *Qué es la filosofía*, 1957; *Estudios de historia de las ideas*, 1953; *Ubicación del hombre*, 1954; *Alejandro Korn, filósofo de la libertad*, 1956; *Relaciones de la filosofía*, 1959; *Ortega y Gasset y la jefatura espiritual*, 1959; *Historia de la filosofía moderna*, 1959.

A diferencia de los filósofos europeos, pero siguiendo en ello una corriente muy latinoamericana (piénsese en Enrique José Varona, Carlos Vaz Ferreira, José Ingenieros, José Vasconcelos), Romero usa un lenguaje claro para exponer su pensamiento. El lector de *Filosofía de la persona* (una de sus obras fundamentales) capta naturalmente su *"teoría y práctica de la verdad"* y nunca tiene la sensación de estar taladrando un hermético lenguaje, lleno de contraseñas, como el que usan, por ejemplo, el de Heidegger de *Sein und Zeit* o el Sartre de *L'Etre et le Néant*. Zum Felde ha anotado que *"en Romero, las corrientes metafísicas intuicionales se equilibran con las intelectuales, las vivencias con las formales"*, y extraer, como consecuencia de ello, *"que*

su lenguaje sea de los más claros que pueden registrarse en este sector avanzado del pensamiento filosófico de influencia germana". En ese sentido, cabe agregar que Romero fue, en cuanto expositor, un estilista de primera, y, aun para el más árido de los temas filosóficos, encontró la imagen no solo convincente sino también vívida, capaz de fijar para siempre el dato intelectual. Recuerdo, por ejemplo, esta frase suya, escrita a propósito de un tema tan volátil como *El presente incognoscible*: *"Acaso el astro que contemplamos ha desaparecido hace tiempo, y la imagen que de él nos llega es como la última carta del soldado, que leen los familiares evocando el rostro y los gestos habituales del ausente, cuando ya está muerto"*. O también esta brillante oposición de puntos de vista:

"En comparación con la realidad física, la vida es apenas un episodio, un azar favorable en permanente peligro de anegarse y disolverse en la materialidad inerte [...]. Desde cierto punto de vista, la vida es un pasajero accidente en el Cosmos, como una breve mancha de humo en un peñasco. Pero desde otro punto de vista que contempla mejor la esencia de los hechos, la vida es un acontecimiento de mayor trascendencia que toda la muerta realidad en la que surge y de la que se alimenta".

"Mi oficio no es dogmatizar"

A lo largo de su obra. Romero mostró siempre una preocupación por lo espiritual como grado máximo de trascendencia hacia la verdad y el valor, y José Ferrater Mora ha señalado que

"el pensamiento filosófico de Romero, estrechamente relacionado con la fenomenología y con la línea de la filosofía del espíritu, desde Dilthey a Nicolai Hartmann, parece orientarse cada vez más hacia una interpretación de la función de la razón y de su esencial inmanentismo, sino también y muy especialmente una reconstrucción de la historia de la filosofía desde este punto de vista".

Fue en una revista uruguaya (*Ensayos*, marzo de 1937) donde Francisco Romero publicó originariamente su segundo bosquejo (el primero fue publicado en *Sur* n.° 73 con el título: *Programa de una filosofía*) de una interpretación de la realidad para la idea de trascendencia como clave: *Persona y trascendencia*. Allí Romero dejó sintética constancia de su actitud como filósofo. Creo que vale la pena transcribirla: *"Mi oficio no es dogmatizar, ni acostumbro dar por seguridades mis probabilidades. No pienso renunciar nunca a un derecho que es para mí uno de los más indudables del meditador, y que no excluye ciertas incomodidades: el derecho a la duda"*. En esa lúcida incomodidad y en ese honesto derecho, cumplió Romero su personal ciclo de ideas y su irradiación continental.

(*La Mañana*, Montevideo, 9 de octubre de 1962: 3).

Una ponencia del editor italiano Alberto Mondadori

Editores con voz y con voto

En mayo de 1962, se realizó en Barcelona el XVI Congreso Internacional de Editores, que reunió a 635 representantes de 27 países. En aquella oportunidad, la prensa española informó muy retaceadamente sobre algunas de las más importantes resoluciones tomadas por el Congreso. Solo ahora, a varios meses de distancia, es posible entenderse de las mismas, gracias a un ilustrativo resumen que publica, en uno de sus últimos números, *La Gaceta*, órgano del Fondo de Cultura Económica de México. De acuerdo con dicho resumen, en la sesión plenaria final del 12 de mayo, el Comité Ejecutivo de la Unión de Editores presentó un proyecto de resolución con el que se creía satisfacer los deseos de todos los congresistas. El proyecto fue aprobado, con abstención de seis de los presentes, y más de cincuenta editores encargaron al editor italiano Alberto Mondadori, la redacción final de la ponencia. Tal ponencia fue en definitiva aprobada por las tres cuartas partes de los presentes, con solo 18 votos en contra y algunas abstenciones. La prensa española se negó a publicarla pese a que entre los firmantes figuraban editores prestigiosos como Graw Hill, Alfred Knopf, Doubleday, Fondo de Cultura Económica, Thames & Hudson, Gallimard, Einaudi, Rowohlt, Feltrinelli, Meulenhoff, Oxford University Press, Faber, etc.

A los efectos de comprender esa negativa, puede resultar útil la transcripción del siguiente fragmento de la ponencia de Mondadori, tal como fue aprobada por amplia mayoría:

"Es para mí un gran honor que se me haya conferido la misión de ilustrarles, a nombre de mis colegas, acerca de una resolución que reafirma que para ejercer de modo correcto y total nuestra profesión, hemos de rechazar: a) todo régimen de confiscación administrativa; [...] c) todo régimen que prohíba y obstaculice la distribución y la circulación de libros; d) toda limitación, de inspiración política o confesional, para ejercer libremente la profesión de editor. Para decidirnos a obrar con esta firmeza hemos tenido que hacer examen de conciencia y mirarnos frente a frente. Este mundo que nos hemos habituado a considerar inmutable en sus datos fundamentales, evoluciona, por el contrario, con gran rapidez, día a día, conforme a leyes que a veces se nos escapan y que otras veces tratamos de esforzarnos en comprender. Muy a menudo hemos de rehacer el proceso de Galileo, ciegamente, como si los acontecimientos de los últimos sesenta años no nos hubieran trasmitido la obligación y el deber de estar más vigilantes, más atentos, más prestos para captar el signo de la historia. Por el contrario, todos los días se ve, se dice y se lee que sería peligrosa una circulación amplia, cada vez más amplia, de las ideas, pues llevaría en sí los gérmenes de una enfermedad endémica, contra la

cual no habría otro remedio que una limitación por cualquier medio que sea. Pero todos ustedes, queridos colegas, saben perfectamente que la enfermedad verdadera es precisamente la limitación de la circulación de ideas, que acarrea la mentira contra la verdad. A esta limitación corresponde siempre los periodos más sombríos de la historia".

Best sellers en EE. UU.

La nómina de *best sellers* en los Estados Unidos, en el rubro Ficción, sigue siendo encabezada por *Ship of Fools*, el controvertido libro de Katherine Ann Porter. Los puestos siguientes de la lista están ocupados por: *Dearly Beloved*, de Lindbergh; *Youngblood Hawke*, de Wouk; *The Prize*, de Wallace; *Another Country*, de Baldwin; *Seven Days in May*, de Knebel y Bailey; *Ashade of Difference*, de Drury; *The Reivers*, de Faulkner; *Uhuru*, de Ruark; *Hornblower and the Hotspur*, de Forester. En la selección correspondiente a obras de prosa no imaginativa (*Non fiction*), el orden es el siguiente: *My Life in Court*, de Nizer; *The Rothschilds*, de Morton; *Travels with Charley*, de Steinbeck; *O Ye Jigs & Juleps*, de Hudson; *The Blue Nile*, de Moorehead; *Who's in Charge Here?*, de Gardner; *S'and the Single Girl*, de Brown; *The Guns of August*, de Tuchman*; Veeck, as in Wreck*, de Veeck; *Final Veredict*, de St. Johns.

Curiosa antología nicaragüense

Publicada en México por las Ediciones Patria y Libertad, ha aparecido una antología denominada *Poesía revolucionaria nicaragüense*, dedicada a la memoria del poeta Rigoberto López Pérez, quien, como se recordará, dio muerte Anastasio Somoza el 21 de setiembre de 1956. La antología que, por razones obvias, no tiene autor responsable, junta poemas escritos sobre el tema Somoza por escritores nicaragüenses de varias generaciones. Un también anónimo prologuista advierte que

"en la sección que aquí presentamos hemos puesto solamente los nombres de los poetas muertos, que se encuentran ya a salvo de los Somoza con la inmunidad de la muerte. Solo hemos dejado el nombre de un poeta vivo, el más grande de los poetas nicaragüenses, porque él está muerto en vida: Alfonso Cortés, que desde hace muchos años está loco […]. Todos los demás poemas de los poetas vivos aparecen aquí sin sus nombres, aun cuando algunos de ellos han sido publicados ya antes con sus nombres —aquí en Nicaragua y en el extranjero—. Pero tal vez han escapado a la atención del Servicio de Seguridad o el salvajismo de ellos no les dio entonces importancia o no los entendió. Y también porque si revelamos unos nombres y callamos otros, tal vez facilitemos así al Servicio de Seguridad el identificar a los poetas que callamos".

También recuerda el prologuista, que el primer poeta nicaragüense que se refirió al tema central de la antología, fue nada menos que Rubén Darío, quien escribió unos versos a Salvadorita Debayle, quien luego sería la esposa del tirano. En esos versos, dice Darío: *"En esta vida de ansia infinita,/ todos*

buscamos la salvación;/ ¡ay Salvadora, Salvadorita, / salva primero tu corazón!"; y más adelante agrega: *"Cuando resuene la hora suprema,/ cuando te llegue la hora de amor,/ no pongas hieles en tu poema,/ no martirices tu ruiseñor"*. El prologuista agrega: *"El ruiseñor de la niña fue martirizado, y Nicaragua tiene ahora todos sus ruiseñores martirizados"*. La antología es de un enorme interés. Es difícil que otro país en el mundo actual, pueda reunir un volumen con una poesía tan comprometida y a la vez tan literariamente válida. Con muy pocas excepciones, los poemas incluidos son excelentes como poesía; hecho este que contribuye a que su mensaje político tenga a veces una fuerza avasallante. No en balde la poesía de Nicaragua es (junto con la chilena) no solo la más creadora, sino también la más comunicativa de toda América Latina.

(*La Mañana*, Montevideo, 1 de noviembre de 1962: 3).

Murió Manuel Gálvez, novelista argentino, escribió más de 50 libros y tenía 80 años

A los ochenta años de edad, murió en Buenos Aires el novelista argentino Manuel Gálvez, autor de más de cincuenta libros, que incluyen poesía, cuento, novela, teatro, ensayo, biografía e historia. Gálvez había nacido el 18 de julio, en Paraná, Entre Ríos, y entre sus antepasados figura nada menos que Juan de Garay. Realizó sus estudios primarios y secundarios en un colegio jesuita de Santa Fe, prosiguiéndolos luego en la Universidad de Buenos Aires. Su primera manifestación literaria fue un artículo sobre Ibsen, publicado en una revista santafecina. En 1904 se graduó de abogado. Su tesis final se refirió a la trata de blancas, asunto que quince años más tarde retomaría en *Nacha Regules*, una de sus obras más difundidas. En 1903 fundó, con Ricardo Olivera, la revista literaria *Ideas*. Por esa época trabajó como ujier en la Cámara en lo Criminal, Comercial y Correccional de Buenos Aires. En 1906 ocupó el cargo de Inspector de Enseñanza Secundaria y en 1907 publicó su primer libro: *El enigma interior*, y en 1909 su segundo título, ambos de poemas: *Sendero de Humildad*. A este último pertenecen los siguientes versos: *"A la infeliz aldea/ que en ciertas horas se hace la romántica/ y en su tedio recrea/ fingiéndose de amor meditabunda,/ la luna, a modo de plateada funda,/ de irónica poesía astral rodea"*, que Max Henríquez Ureña halla cercanos a Lugones, acérrimo opositor de Gálvez.

Una bendición en bloque

En 1913 publicó un informe sobre el paro forzoso, y en 1914 su primera novela de éxito: *La maestra normal*. Según Max Daireaux, este libro alcanzó notoriedad gracias a la polémica sobre enseñanza laica que desatara entre Unamuno y Lugones. Como resultado, anexo a tal repentina celebridad, Gálvez fue destituido de su cargo de inspector de enseñanza. Entre 1914 y 1938 publicó diecisiete novelas, además de innumerables obras en otros

géneros. Aparte de *La maestra normal*, sus libros más conocidos son *El mal metafísico* (1917), *Nacha Regules* (1919), *Historia de arrabal* (1922), *Escenas de la guerra del Paraguay* (1928-29), *Miércoles santo* (1930), *Hombres en soledad* (1938) y *Tránsito Guzmán* (1956). En 1930 fundó el Pen Club argentino. En 1932, cuando debía otorgarse el Premio Nacional de Literatura y Gálvez aspiraba al mismo con sus *Escenas de la guerra del Paraguay*, se produjo una enojosa situación con Lugones, que hizo pesar su decisiva influencia a favor de Ezequiel Martínez Estrada. Gálvez llegó a declarar que Carlos Obligado, académico [*ilegible*], había prometido votarle y luego no cumplió su palabra; ello provocó la renuncia de Gálvez a la Academia. Cuenta el crítico argentino Alfredo A. Roggiano, residente en los Estados Unidos (ver: *Diccionario de la literatura latinoamericana*, Argentina, 2.ª parte) que Gálvez, al explicarle epistolarmente ese episodio, le señaló que Lugones *"maniobraba así para que Gálvez, que ya contaba con las firmas para ser propuesto como candidato al Premio Nobel, no obtuviera esa consagración. Gálvez, según otra versión, para que no fuera propuesto Lugones, creó una organización que apoyó la candidatura del uruguayo Carlos Reyles"*. Pequeñas miserias de la vanidad literaria; para compensar tales disgustos, Gálvez pudo vanagloriarse de haber sido traducido al inglés, francés, italiano, portugués, alemán, checo, ruso, sueco, holandés, búlgaro, yiddisch; también, de haber logrado los elogios de Ricardo León (quien lo llamó *"un Kempis de doctrina patriótica"*), Rafael Cansinos Assens (quien, además de hallarlo más ágil y más artista que Galdós, dice: *"La labor del novelista argentino, copiosa y varia, es de las que exigen un elogio total y un sacerdote de la crítica puede bendecir en bloque"*), Georg Brandes, Romain Rolland, Valéry Larbaud, Unamuno, Heinrich Mann y Upton Sinclair.

La manía apostólica

"No soy un moralizador, pero sí moralista —ha dicho Gálvez en una de sus obras— *yo no moralizo con predeterminación sino por la fuerza de las cosas. En toda novela de la realidad humana, en donde la vida está mostrada e interpretada con sinceridad, o con humildad, mejor dicho, hay siempre una enseñanza moral, aunque el autor no se lo proponga"*. Quizá esa fuerza de las cosas, a la que se refiere Gálvez, haya empujado su obra literaria en direcciones no siempre convergentes. Desde el socialismo de su época inaugural hasta el catolicismo de su etapa última, que incluye su peculiar enfoque del fenómeno peronista, es largo el camino recorrido por el novelista. En general, la crítica ha reconocido en Gálvez la presencia de un narrador nato, que escribe llevado por impulsos ("*Gálvez es un hombre de profunda sinceridad, trabajador, con un estilo propio que le permite las más diversas expresiones, notándose en él un novelista nato, que no se detiene en el hecho cursi para complacer a su público, sino que escribe porque así se lo exige su temperamento y esas son sus convicciones"*, ha señalado el argentino Juan Pinto) y tratando, aunque con alguna incoherencia, de escribir novelas de tesis. Fernando Alegría ha destacado que *"sean o no convincentes los motivos iniciales de la rebeldía de Monsalvat (el protagonista de una*

de sus novelas) el desarrollo psicológico de su manía apostólica es impresionante por su autenticidad". Aunque menos impresionante, y acaso menos auténtica, es evidente que también en el propio Gálvez existe una manía apostólica, que incluso le lleva a ingenuas falsificaciones sociales y a sorprender cándidamente a sus personajes en segundas, terceras y cuartas adolescencias, que no coinciden mucho con la obsesión realista del escritor.

Una obra que no abre caminos

En su obra hay evidentemente un desajuste. Para Enrique Anderson Imbert, tal desajuste consiste en *"describir los círculos modernistas con una técnica no modernista"* o, también (refiriéndose concretamente a la novela *El mal metafísico*) en la disonancia que hay entre *"el ideal aristocrático de Riga (el protagonista) y el ideal de novela democrática de Gálvez"*. El uruguayo Alberto Zum Felde es bastante más severo: *"Por un lado, verismo casi fotográfico en la anotación costumbrista; por otro, una muy arbitraria psicología atribuida a sus personajes, a los de primer plano, en virtud —o en defecto— de lo cual, resuelve las situaciones planteadas; tal es, en efecto, el mal que aqueja generalmente a su novelística. Buen observador de las cosas, duro crítico del medio, y, sin embargo, no ya un superficial sino un mal operador de almas, sus títeres literarios suelen hablar y moverse sin realidad alguna"*. Después de señalar que la trama y el funcionamiento psicológico de los personajes de Gálvez son de folletín, señala Zum Felde que, para evitar el preciosismo del estilo, Gálvez cae en el error opuesto: la ramplonería. *"El autor parece entender que la novela para ser real debe estar mal escrita"*.

Pese a todo, hay que reconocer que Gálvez ha dejado un testimonio muy particular sobre la realidad argentina. Es posible que él haya querido intentar crear un gran fresco de esa realidad, y solo haya conseguido pintar un fresco grande. Pese al optimismo de Cansinos Assens, Gálvez está muy lejos de ser un Galdós; pero, a falta de otro creador más legítimo y más artista (las primeras novelas de Mallea, en quien muchos detectaron la influencia de Gálvez, parecieron altamente artísticas, pero hoy, debido a más recientes fiascos, han sufrido una irrecuperable y retroactiva depreciación) que brindara una imagen más lúcida y no menos sentida de la Argentina, la obra de Gálvez, aun con su desparramada prodigalidad y su falta de autocrítica, tiene una importancia innegable, sino en su calidad estilística o en la verdad de sus personajes, sí en cambio en la pintura de ambiente y en la captación del paisaje ciudadano. Uno de los juicios más certeros sobre su figura literaria, se debe al ya citado crítico Alfredo A. Roggiano:

"Se esté o no de acuerdo con la posición ideológica de Gálvez, la de su catolicismo esencial, la de su crítica social, siempre sincera y bien intencionada de la vida argentina, o la de su revisionismo histórico (lo más discutido en él, sobre todo en sus biografías), lo cierto es que Gálvez ha dado el más vasto panorama de la realidad argentina, en una galería de seres, hechos y enfoques que lo convierten en uno de nuestros novelistas más representativos y universalmente considerados.

Como la técnica novelística de que dispone procede del siglo XIX y no pasa de él, la inevitable evolución del gusto estético lo va relegando al pasado, y el caudal de valores ofrecidos por su arte viene sufriendo cada día más la consecuente reducción de sus limitaciones. Gálvez significa un hito, acaso el más importante de la novela argentina de este siglo; pero lo es con respecto al pasado. Por desgracia, no abre caminos, y esa imposibilidad de futuro es su mayor deficiencia".

Dicho en otras palabras: es posible que Gálvez sea el novelista más importante de su país, en este siglo, pero esa afirmación, más que un elogio de Gálvez, se convierte en un juicio francamente negativo con respecto a la literatura argentina.

(*La Mañana*, Montevideo, 17 de noviembre de 1962: 3).

Un chileno de primera

Recibe hoy Latcham al homenaje de los intelectuales uruguayos. El acto se realizará en la Universidad

Los intelectuales uruguayos rinden hoy homenaje a don Ricardo Latcham. *"El homenaje de admiración y gratitud que merece su cordial, infatigable, generosa obra de gran americanista"*, reza el manifiesto. Por suerte, esta vez no se trata de una fórmula de compromiso, sino de una alegre verdad. En sus cuatro años de residencia en nuestro medio, al frente de la Embajada de Chile, Latcham ha otorgado a su cargo una dimensión humana, un interés por lo nuestro, una capacidad de diálogo, un empuje cultural que han despojado su gestión de toda rutina burocrática. He visto y oído a muchos uruguayos expresarse frente a este Embajador con la espontaneidad y la confianza que solo se reserva *a los de casa*. Es que Latcham no solo no ha hecho sentir nunca su extranjería sino que nos ha ido paulatinamente convenciendo de que chilenos y uruguayos somos (con excepción del rubro vinos) casi compatriotas.

Todavía no ha sido visto con suficiente claridad que la cultura es o podría ser el lazo más afectivo y efectivo entre los países latinoamericanos. Pese a alguna cercana excepción no es mucho lo que comercia Uruguay con las otras repúblicas de América Latina y, al parecer, los especialistas no han dado aún con la receta que haga factible ese comercio. Pero en materia de cultura, Uruguay (como todas y cada una de las repúblicas latinoamericanas) tiene mucho que aprender y que enseñar, mucho que mostrar y conocer. Después de todo ese intercambio sería más fácil más barato y más profundamente beneficioso de lo que se piensa. Solo es necesario poner algo más que falso énfasis cuando se habla de hermandad continental, de raíces comunes, de ámbito idiomático. En ese sentido, hay que reconocer que Ricardo Latcham se ha olvidado (felizmente) de la pompa y se ha acordado de los hechos. Sin grandes discursos, sin ampulosas ceremonias, ha traído de su Chile exposiciones de

arte, compañías de teatro y de ballet, conjuntos folklóricos; ha dado innumerables conferencias sobre narradores y poetas chilenos; ha presentado escritores de Chile a sus colegas uruguayos. Constante nexo entre ambas realidades culturales ha difundido (desde antes de venir a nuestro país ya era profundo y sensible conocedor de las letras uruguayas) en Chile y en toda América la obra de nuestras nuevas promociones literarias. Como resultado, en estos últimos tiempos se ha sabido más en el Uruguay del panorama literario y artístico de Chile, y más en Chile del panorama literario y artístico del Uruguay, que en todos los años anteriores a su gestión.

Pero lo mejor, lo más disfrutable de esta comprobación, es que Latcham no se ha limitado a establecer vínculos, a efectuar meras presentaciones. Como escritor, como ensayista, y sobre todo como formidable y chispeante conversador (creo que este es el género que mejor da la clave de su figura intelectual), es en sí mismo una personalidad fuerte, lúcida y vivaz, que no deja pasar los libros y los autores, las noticias y los ecos, sin vivificarlos con su opinión. Es, en este aspecto, un nexo activo, y como tal ha tenido una importante significación en la vida intelectual uruguaya de estos últimos tiempos. Es bueno que, de vez en cuando, alguien nos vea simultáneamente desde dentro y desde fuera, y hable con franqueza (con esa franqueza que tanta falta hace en lo que Latcham ha llamado alguna vez *"nuestro gran continente mestizo"*) de ese amplio patrimonio de virtudes y defectos que forman la incanjeable cultura latinoamericana. Como aliado o como contenedor en cualquier diálogo, Latcham es siempre un interlocutor estimulante, intelectualmente provocativo, y, sobre todo, un amenísimo monologuista, con un registro de anécdotas (literarias y no), extraídas de lo que un escritor salvadoreño denominó *"una memoria monstruosa, que torna el fichero casi innecesario"*.

Hace pocos meses, en ocasión del Coloquio organizado por el Pen Club de Buenos Aires, la prensa argentina dejó constancia de que Latcham había sido el escritor más ovacionado y algún cronista llegó a afirmar que el ensayista chileno podría haber hablado en nombre de la juventud argentina. No en vano, Latcham le había dicho nada menos que a Salvador de Madariaga que la posición de este nada tenía que ver la realidad del Continente; no en vano había calificado a Stephen Spender de *"arcangélico"* y a Michel Butor de *"niña bonita del Coloquio y amigo de las niñas bonitas"*; no en vano había opinado que *"si los escritores se reúnen para discutir estética, es mejor que se queden en su casa"*.

Durante sus años de estadía en Montevideo, Latcham nunca se reunió con los escritores uruguayos *"para discutir estética"*, sino para tratar de desentrañar, en una aproximación llena de simpatía, este trozo de realidad latinoamericana que nos ha tocado en suerte. Una razón más, y no la menos importante, para que hoy los intelectuales uruguayos lo agasajen, otorgándole la mejor de sus confianzas: la de considerarlo uno de los suyos.

(*La Mañana*, Montevideo, 19 de febrero de 1963: 3).

"Y habló conmigo sin saber con quién"

Hace más de cuarenta años que, en un ritmo de asombrosa regularidad, Pablo Neruda viene cumpliendo su servicio poético. Pero hace por lo menos dos décadas que una parte de la crítica se encarga de anunciar que, ahora sí, empieza la declinación definitiva. El mismo Neruda parece complacerse en hacerles el juego a los arúspides, ya que, cada vez que descubre una infinita familia de temas, se introduce con tal entusiasmo en el nuevo ciclo que por lo general produce un libro más de los que el asunto tolera. Tal vez por esa razón la *Tercera Residencia* no esté a la altura de las dos primeras, ni los *Cien sonetos de amor* sean el equivalente de los *Veinte poemas*, ni *Las uvas y el viento* lleguen a la plenitud del *Canto General*, ni las últimas *Odas* alcancen el nivel de las primeras. Parecería como si, cumplida cierta etapa vital de cada ciclo, extraído un máximo de significados de cada tema, las imágenes del poeta comenzaron a fatigarse y perdieran de pronto su espléndida nitidez, su capacidad de conminaciones, su oportunidad de sacarse chispas.

El único balance posible

Naturalmente, tales descensos en la temperatura lírica sirven para confirmar los diagnósticos pesimistas; pero se trata de una confirmación transitoria. Cuando ya pocos la esperan, sobreviene otra levantada de Neruda; sus palabras son revitalizadas y el nexo con el lector se restablece.

A principios de 1962, en Concepción, oí a varios chilenos hablar del comprobable bajón en la poesía de Neruda. Algunos días más tarde, el poeta leyó al aire libre, con su famosa voz de letanía, varios poemas inéditos. Al recital concurrió un público, heterogéneo y numeroso, que por cierto no había aparecido en los otros actos del Encuentro de Escritores Latinoamericanos que allí se celebraba. Campesinos, indios, obreros, gente de muy modesta condición, vino a escuchar religiosamente la monocorde voz del poeta. Personalmente, no pude comprobar el bajón anunciado. Cuando la lectura concluyó, los mismos chilenos de antes reconocieron con asombro que Neruda era *"inacabable"*.

Fernando Alegría ha escrito, con respecto a Neruda, que

"quien se acerca a su obra con el temor de contaminarse o con la repugnancia de un antagonismo partidista comete un grave error, porque, atento solamente a los fuegos artificiales de la propaganda circunstancial, no captará jamás la verdadera significación del arte de Neruda: su profundo intento de expresar el alma del pueblo hispanoamericano en un estilo que alcanza hasta las más excelsas alturas de la poesía barroca en el idioma español".

Esta recomendación tiene asimismo vigencia para el lector que se acerca a la poesía de Neruda con motivo de una coincidencia política. Así como en el caso del lector políticamente mal dispuesto hacia Neruda, existe un

prejuicio que tal vez le impida admirar el alud verbal de algunos notables pasajes, crudamente políticos, del *Canto general*, así también el lector, favorablemente dispuesto en lo político, tragará como obras maestras ciertos poemas (por ejemplo, de *Las uvas y el viento*) que no superan el nivel de la simple proclama.

Para unos y otros será saludable la lectura del más reciente libro del poeta chileno: *Plenos poderes* (Buenos Aires, 1962, Editorial Losada, 92 páginas). No sé cuánto durará este ciclo. Tampoco sé si esta vez Neruda escribirá un libro más de los que el ciclo admite. Pero lo cierto es que se trata de un Neruda renovado, concentrado, conmovedor, misterioso. El misterio no reside en las imágenes, cuyas palabras el poeta abre de par en par, sino en el estado emocional, en la actitud de madura reserva, en cierto estupor recién admitido, que subyacen en los poemas. *"No tienes más recuerdo que tu vida"*, murmura el poeta casi para sí mismo, pero seis páginas antes se había dicho: *"No tengo más remedio que vivir"*. De modo que el recuerdo pasa a ser una obligación, una condena, el único balance posible.

A imagen y semejanza

No estoy en condiciones de señalar, no siquiera para mi uso privado, la colocación que en definitiva tendrá este libro en una escala de valores poéticos, o en un *ranking* de la propia obra nerudiana. Ello no impide que considere a *Plenos poderes* como el más limpiamente subjetivo, el más hondamente personal, de los libros de Neruda. Ya sé que, por tradición el ego nerudiano invade totalitariamente todos sus poemas; pero en los libros anteriores se trataba de un *"yo"* rodeado de paisajes, de mujeres, de enseñas. En *Plenos poderes*, por el contrario, hay un ser a solas, un hombre que se detiene a mirarse, sin narcisismo, con auténtica angustia. *"Escribo un libro de lo que soy"*, anuncia, y, página a página, va cumpliendo el designio. Por primera vez el ruido del mundo (ese ruido que incluye aplausos, excitación, reclamos de socorro) ha quedado lejos, ha quedado en silencio; un silencio particularmente apto para que el poeta monologue en alta voz. Y uno no puede evitar la sensación del que ahora la voz de letanía tenga en la cercana angustia su más adecuada caja de resonancias. *"Y hablo conmigo saber con quién"*. Este verso resume una actitud. El lector se siente alcanzado por esa madurada derrota del orgullo, por esa modestia a regañadientes, que es la única modestia verdadera.

En un poema que lleva el revelador título de "Adioses", dice el poeta. *"Me difundí, no hay duda,/ me cambié de existencias,/ cambié de piel, de lámpara, de odios"*. Y luego: *"Así me fui de todos los idiomas,/ repetí los adioses como una puerta vieja,/ cambié de cine, de razón, de tumba,/ me fui de todas partes a otra parte,/ seguí siendo y siguiendo/ medio desmantelado en la alegría,/ nupcial en la tristeza,/ ni saber nunca cómo ni cuándo/ listo para volver, mas no se vuelve"*.

Hasta ahora, en sus libros y momentos cumbres, Neruda había deslumbrado al lector con su dinamismo metafórico, su imaginería erótica,

sus cóleras políticas, su redención del simple objeto. Pero este nuevo libro muestra por primera vez, y como a pesar suyo, un ser con dudas, con muertes, con tristeza; un ser al que alcanza, como a todos, la sombra de una desgarradora certidumbre; en otras palabras, un ser a imagen y semejanza del lector. Sí, es probable que *Plenos poderes* no inicie ningún ciclo; que quede solamente como una isla de momentánea desolación. Pero conviene señalar que, hasta ahora, Neruda no había escrito un libro tan ceñido, tan parco, tan austero, y a la vez tan sincero, tan profundo, tan conmovedor.

(*La Mañana*, Montevideo, 16 de marzo de 1963: 3).

Problemas del libro

México y su notable experiencia editorial

En materia de política cultural y particularmente si se la vincula al problema del libro, es corriente que aparezcan dos tendencias: mientras una tiende a exigirlo todo del Estado y a dejar en sus manos la edición y promoción del libro, otra tiende a la exaltación de la empresa privada y a reputar la ofensiva industria editorial. No obstante, es probable que la mejor y más constructiva solución equidiste de ambas actitudes. Por lo pronto, creo que sería erróneo medir este problema con la misma vara que se emplea para juzgar otras actividades del país.

El abandono total de la producción editorial en manos del Estado incluiría el alarmante riesgo de una creciente politización en las distintas etapas (selección de jurados, de jerarcas, de administradores, y, en consecuencia, selección de autores y de obras), que preceden al lanzamiento de un libro.

En este país en que la política ha demostrado una hiperdesarrollada capacidad invasora, no sería demasiado sorprendente que en una colección de control e inspiración oficiales, la proporción de autores incluidos respondiera estrictamente al canon del *tres y dos*.

La ocasión y la indiferencia

Sin embargo, dejar la cuestión exclusivamente librada al esfuerzo aislado, individual, espinoso, de unas pocas y sacrificadas empresas, no parece tampoco la solución más adecuada. Como en otros órdenes de la producción nacional, en este aspecto la intervención del Estado debería ser de estímulo, asistencia, apoyo y promoción. Desde el momento en que *no es negocio* ser editor en el Uruguay (el mercado es liliputiense; la elite lectora es lógicamente reducida; el libro uruguayo, al cambio actual, tiene precios excesivamente caros para ser exportado), el Estado, o quizá el legislador, debería estudiar y crear un catálogo de estímulos concretos, destinados a fomentar la producción del libro y a canalizar luego su exportación. En tal sentido, las tremendas dificultades que en este momento vive la industria editorial argentina, y,

aunque en menor grado, también la de Chile, podrían mediante el establecimiento de un régimen adecuado, ser causas indirectas de una introducción de capitales, reservados a la publicación de libros. Ya con el pasado, el Uruguay se permitió el oneroso lujo de desaprovechar la masiva afluencia al Río de la Plata de editores españoles, desplazados de la Península a causa de la guerra civil, y la Argentina fue entonces la gratuita pero alerta beneficiaria de la indiferencia actitud de nuestro país. Aunque en menor escala, la oportunidad parece ahora repetirse. ¿Se repetirá también la indiferencia?

Setecientos mil ejemplares

Un país como México ha demostrado hasta qué punto el apoyo —no el monopolio— oficial, puede fomentar la producción literaria. La gran y exitosa experiencia del Fondo de Cultura Económica ha convertido indiscutiblemente a México en el centro editorial del mundo de habla hispana. Solo en 1962, el Fondo ha impreso más de *setecientos mil ejemplares*, en base a 40 obras escritas en español y a 63 traducciones. El total de páginas de los libros editados, llega a 35.000. Las publicaciones del Fondo se distribuyen por toda América Latina y España, aprovechando así por primera vez el enorme mercado disponible que corresponde a ciento cincuenta millones de habitantes.

Aun dentro del limitado panorama uruguayo, ha sido posible comprobar la acción estimulante de ese factor, ya que no bien surgieron dos o tres posibilidades editoriales, los escritores respondieron con un apreciable número de obras, escritas en un aceptable (y a veces excelente) nivel. Pero la edición nacional prácticamente no sale del mercado interno, y por lo tanto aquí *empieza* y *concluye* la microdifusión del autor uruguayo. Parece increíble que, hasta la fecha, no haya sido traducida a otros idiomas ninguna obra íntegra de autores contemporáneos de sólido prestigio dentro de fronteras.

Pienso, por ejemplo, en Francisco Espínola, Felisberto Hernández, Juan José Morosoli, Juan Cunha, Líber Falco, Carlos Martínez Moreno, Juan Carlos Onetti, Idea Vilariño, cuya producción literaria llega cómodamente a un nivel *internacional* de calidad.

Compárese este panorama desolador con la lista que *La Gaceta* —publicación del Fondo de Cultura Económica— incluye en su entrega número 90/100, y que enumera los autores del Fondo que han merecido traducciones a otros idiomas. Los más favorecidos son, lógicamente, los escritores mexicanos. Una novela como *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, ha sido vertida al inglés, francés, italiano, alemán, sueco, holandés, danés, noruego y checo. *Casi el paraíso*, de Luis Spota, ha sido traducida al francés, alemán, inglés, polaco, yugoslavo y húngaro. Obras de Carlos Fuentes, Rosario Castellanos, Juan José Arreola, Fernando Benítez, Leopoldo Zea, Octavio Paz, Ricardo Pozas, han sido publicadas en un par de idiomas.

Conviene señalar que no todos los escritores mexicanos arriba mencionados son de primerísima línea. Los hay excelentes, buenos y no tan

buenos. Pero la inteligente promoción publicitaria que rodea al libro mexicano atrae necesariamente el interés de editores europeos y norteamericanos. Además de los explicables matices y diferencias tanto de calidad como de enfoque, que pueden separar a un escritor uruguayo de otro mexicano, este le lleva a aquel la inconmensurable ventaja de disponer de una excepcional plataforma de difusión.

(*La Mañana*, Montevideo, 25 de abril de 1963: 3).

La obra impar y la figura pintoresca de Joaquín Pasos

Si hubiera necesidad de ejemplificar la incomunicación cultural que aún hoy padecen los pueblos latinoamericanos, yo elegiría el nombre de Joaquín Pasos, poeta nicaragüense nacido el 14 de mayo de 1914 y muerto el 20 de enero de 1947. Poco antes de morir, Pasos escribió uno de los más hondos y auténticos poemas creados en América Latina: "Canto de guerra de las cosas", que podría soportar sin menoscabo el riesgoso cotejo con "Sermón de la muerte", de César Vallejo, "Alturas de Machu Picchu" de Pablo Neruda. Sin embargo, Pasos es solo conocido en México y la zona del Caribe, y aun allí la difusión no es muy amplia, a juzgar por el reducido tiraje (apenas 600 ejemplares) que el Fondo de Cultura Económica ha dispuesto para la edición de la obra total del poeta nicaragüense (*Poemas de un joven*, prólogo de Ernesto Cardenal, Col. Tezontle, México, 1962, 159 páginas). El "Canto de guerra de las cosas" fue reproducido en Montevideo (en las páginas del semanario *Marcha*) hace aproximadamente diez años, pero el resto de la obra de Pasos es aquí prácticamente desconocida, ya que la antología *Nueva poesía nicaragüense* (Madrid, 1949, Ediciones Cultura Hispánica, 512 páginas), de Orlando Cuadra Downing, donde figuran más de treinta poema de Pasos, tuvo poca o ninguna difusión en Montevideo.

Los parnasos corruptores

La edición mexicana agrupa más de cien poemas, en base a secciones que habían sido concebidas por el propio Pasos: "Poemas de un joven que no ha viajado nunca", "Poemas de un joven no ha amado nunca", "Poemas de un joven que no sabe inglés", "Misterio indio", agregando además el ya mencionado libro, *Poemas de un joven*, era el que Pasos pensaba dar al libro que tenía casi pronto en el momento de su muerte. El prólogo de Ernesto Cardenal (otro de los formidables poetas de Nicaragua) traza en catorce páginas una cálida, inteligente, bienhumorada semblanza de Pasos. En la revista *Vanguardia*, dirigida por Pablo Antonio Cuadra y Octavio Rocha, que diera el tono a toda una generación, la primera colaboración de Joaquín Pasos fue presentada con estas líneas: "*Es enamorado. Fuma cigarrillos. Va a menudo al cine. Es poeta*". En dicha revista había escrito Cuadra:

"Aquí no hay materia ni doctrina que discutir, sino que tenemos que inventar materia y doctrina. No reformar, sino formar. Si hacemos versos malos, los hacemos malos de exprofeso. Quisiéramos hacerlos más malos aún, genialmente malos, y así comiencen a saber lo que es un mal verso, y, por contraste, lo que es un verso bueno, que es lo que nunca se ha sabido en Nicaragua. A nosotros se nos hizo aprender de memoria kilómetros de malos versos como ejemplo y modelo de buenos. Se nos dio gato por liebre, y hoy se ofenden nuestro profesores porque les devolvemos gato por gato".

Ese afán de destruir para después construir, ese gasto de humor para fijar ideas, fue característico del grupo de *Vanguardia*, en el que, además de los nombrados, también militaron José Coronel Urtecho, Luis Alberto Cabrales, Alberto Ordóñez Argüello, Luis Dowing, Manolo Cuadra, el caricaturista Joaquín Zavala Urtecho y la poetisa Carmen Sobalvarro. Cardenal narra que "*el lugar de reunión era la torre de la iglesia de La Merced, que Coronel había cantado en un oda, y donde subían a leer los poemas, a redactar manifiestos, a celebrar la noticia de que los Estados Unidos ya no construirían el canal de Nicaragua*". También formaba parte del grupo Pedrito Ortiz, "*un personaje inexistente inventado por Joaquín Pasos, que escribía poemas, participaba en polémicas y daba declaraciones en los periódicos sobre la construcción del canal. Un día que el director de policía dictó una orden de captura para el grupo, Pedro Ortiz también estaba en la lista*". Los vanguardistas fundaron la Anti-Academia Nicaragüense y estuvieron a punto de fundar el AntiParnaso.

"*Tú sabes* —le escribió cierta vez Pasos a Pablo Antonio Cuadra— *que yo he gastado últimamente mi tiempo, haciendo un censo de los Parnasos que existen en Nicaragua y cuyo número es más alto que el de las cantinas, aunque las personas que forman aquellos, generalmente acaban visitando estas. Ahí se corrompen las juventudes de todas las edades y las generaciones de todos los inviernos. Sin embargo el Ministerio de Higiene no hace nada por suprimirlos, aunque se sabe que entrar a un Parnaso es peor que entrar a una caballeriza, tan sucio es el lugar*".

El de los lunes

Es imposible considerar la figura de Pasos como algo aparte del grupo Vanguardia. Cuando sus integrantes decidieron transformarse a sí mismos en reaccionarios, nada más que justamente ellos no querían ser. Lo cierto es que la confusión fue profusamente sembrada. *"Aún ahora* —sostiene Cardenal— *pocos se aventuran en Nicaragua a mencionar la palabra reaccionario, porque después del movimiento revolucionario de los reaccionarios, la palabra ya no significa nada"*. Pasos fundó y dirigió varias revistas humorísticas. En la primera de ellas, *Opera Bufa*, arremetió contra los dos partidos nicaragüenses, el liberal y el conservador (*"no difieren el uno del otro, ni en doctrinas, ni en hombres, sino en odios"*) y denunció una conspiración gerontocrática: *"Los ancianos tienen ya una corta vida y como el tiempo les apremia, han resuelto*

turnarse en el mando cada cuatro años". Con simple talento humorístico, Pasos combatió eficazmente a Somoza, pero el éxito popular le costó algunas residencias en varias prisiones. *Los Lunes*, otra de sus publicaciones humorísticas, estaba íntegramente consagrada en las calles desde temprano. Cuenta el prologuista que cuando Pasos murió y lo llevaban a enterrar a Granada, su ciudad natal, un hombre del pueblo preguntó de quién se trataba, y al responderle un periodista que el muerto era Joaquín Pasos, aquel individuo, que no tenía por qué saber que allí pasaba, por última vez, uno de los mayores poetas de Nicaragua, exclamó acongojado: "*¡El de* Los Lunes*!*". Este es el lado pintoresco de la figura inconfundible de Joaquín Pasos; mañana me referiré a su obra poética propiamente dicha.

(*La Mañana*, Montevideo, 24 de mayo de 1963: 3).

La obra impar y la figura pintoresca de Joaquín Dos Pasos (II)

Tanto el grupo de vanguardia como la generación inmediatamente posterior (Ernesto Mejía Sánchez, Carlos Martínez Rivas, Ernesto Cardenal) que prácticamente se integró con él, actuaron casi siempre en forma de equipo, tanto en lo poético como en lo político, con exacta conciencia de que la acción conjunta les otorgaba otra fuerza y hasta otra inmunidad. Lo bueno de este vanguardismo nicaragüense es que virtualmente ninguno de sus cultores se quedó en la etapa experimental en la travesura poética. Todos ellos usaron el experimento y el humor como impulso, como provocación, pero rápidamente comprendieron que no podían quedarse vitaliciamente en ese ramal de ingenuidad. En tal sentido, fue Joaquín Pasos quien marcó rumbos. Su tránsito de la mera actitud vanguardista a un sentido más hondo y trascendental del hecho poético es comparable al proceso experimentado por un poeta uruguayo, Humberto Megget (1926-1951), que murió más joven aún que Pasos y cuya espléndida obra soporta una injusticia aún mayor que la del nicaragüense, ya que ni siquiera es bien conocido en su propio país.

Basta una nube

Si un día se hiciera un cotejo entre los poemas de Pasos y los de Megget (no cabe imaginar que uno de ellos se haya enterado de la labor del otro), quizá nos lleváramos más de una sorpresa. Es evidente que ambos pertenecen a la misma familia poética; que ambos tienen el mismo modo de acercarse a las cosas y transformarlas en imágenes; que ambos tienen muy semejantes preferencias de ritmos. Creo que Pasos llegó, en sus últimos poemas, a una madurez que no alcanzó Megget, pero también hay que tener en cuenta que el nicaragüense vivió hasta los 38 años, mientras que el uruguayo murió a los 24.

La etapa más candorosamente experimental de la poesía de Pasos es la que corresponde a sus *Poemas de un joven que no ha viajado nunca*. Allí celebra una Noruega que nunca vio, *"país-pez a remolque del Polo"*, compone el graficismo tipográfico del "Barco Cook", se embarulla con las declinaciones alemanas en "Cántico Magyar", bromea con "Las frutas y el mar", pero ya entonces se pone serio en su "Revolución por el descubrimiento del mar", un poema lleno de incitaciones y de hallazgos. *"Señores, basta un nube para averiguar la verdad"*, dice en un verso de esa primera etapa. Esa veintena de primeros poemas constituye algo así como la crónica de su instalación en una nube cualquiera, de su primera averiguación de la verdad.

Una dinámica religiosidad

Casi todos los poetas del grupo Vanguardia y de la promoción que los siguió, fueron (o son) nacionalistas, antiyanquis y católicos (quizá la síntesis más ilustrativa se dé en la figura de Ernesto Cardenal, quien tomó parte en la rebelión de abril de 1954, pasó varios años en el monasterio trapense de Our Lady of Gethsemani, Kentukcy, Estados Unidos, y autorizó desde allí la publicación de *Hora O*, que incluye algunos poemas violentamente antinorteamericanos). También en Joaquín Pasos esos tres aspectos están activamente representados, pero es sin duda su dinámica, casi irreverente religiosidad, la que da sentido y cohesión a su voraz testimonio de la naturaleza, a su alborotada rebeldía política, a sus urgentes tránsitos por el amor. *"Porque tu seno es un pequeño universo/ en que podemos adorar la redondez de Dios"*, escribe en un de sus *Poemas de un joven que no ha amado nunca*. Y en otro: *"Voy bajando tranquilo con mis cuatro cariños: /el otro, el mío, el del aire, el de Dios"*. En su mayor parte, los poemas de amor de Joaquín Pasos tienen un aire alegre; son jóvenes, livianos, optimistas y, a veces, como en la jocunda "Imagen de la niña del pelo", toman y dejan la rima con un sentido casi deportivo de la estabilidad poética. Pero también saben calar hondo, como en "Invento de un nuevo beso" y, sobre todo, en la intensa y nostalgiosa "Canción de cama", que describe, en una sucesión de imágenes inmóviles, la hipnótica atracción de una ausencia: *"Se ha perdido ya el hueco de tu cuerpo/ que era la voz de la carne desnuda hablándole íntimamente a la ropa planchada, /diciéndole a qué horas el brazo serviría de almohada/ y cómo el tibio vientre palpitaría como otra almohada viva,/ funda de seda de nervios y de sangre"*.

El poema como un crimen perfecto

Pasos escribió poemas en un extraño inglés (*Poemas de un joven que no sabe inglés*), recorrido por inflexiones nicaragüenses. Son sin duda la parte más floja de su producción, pero a veces (como en "Intervention Time") le sirvieron al poeta para extender el alcance de sus dardos políticos. En "Misterio indio" figuran algunos de los mejores poemas escritos por Pasos: "Nosotros" (increíblemente cercano a "Salir por este ojo", de Megget), "India en el mercado", y especialmente la exquisita "Elegía de la pájara",

que culmina en dos versos impecables: *"y que tu cuerpo tibio descanse para siempre/ en mi dolor que tiene la forma de tu nido"*.

A la muerte de Pasos, el poeta Carlos Martínez Rivas, solo nueve años menor, escribió un "Canto fúnebre a la muerte de Joaquín Pasos", que es uno de los escasos logros que la poesía contemporánea debe a la amistad (por lo general, el amor consume íntegramente la disponibilidad de emociones escritas). En ese *requiem*, Martínez Rivas define así el quehacer poético de Joaquín Pasos: *"Hacer un poema era planear un crimen perfecto"*. En ese sentido, toda la poesía de Pasos parece haber sido planeada como incitación para su opus final, el *Canto de guerra de las cosas*. Ahora sí, el amor y el humor que antes desfilaron frente a un poeta que solo parecía testigo sonriente; el alborozo vital y el optimismo palpitante que habían sostenido por dentro las imágenes, pasan a convertirse en simples motivos de comparación. Porque el Canto es —como ha señalado Cardenal— *"la gran profecía de su muerte, el testamento de Joaquín"*. Se dice que Pasos llegó a definir su propio poema, como *"el dolor humano producido por el quejido de las cosas"*. Desde el alerta de los primeros versos ("*Cuando lleguéis a viejos, respetaréis la piedra, /si es que llegáis a viejos,/ si es que entonces quedó alguna piedra"*) hasta la última línea, turbador y breve inventario de la ausencia del hombre ("*Todo se quedó en el tiempo./ Todo se quedó allá lejos"*), el poeta con una minuciosidad casi científica y unos ojos abiertos en perpetuo desvelo, va pormenorizando, imagen por imagen, el proceso de la destrucción, en el curso del cual las cosas del hombre también *"somos la tierra presente./ Vegetal y podrida"*. No es el dolor por los heridos o por los muertos, sino el dolor entero, y junto a él *"todos los ruidos del mundo forman un gran silencio./ Todos los hombres del mundo forman un solo espectro*". También, en esa última y sobrecogedora voz de Pasos, toda la fiesta de su otra poesía, para a formar una sola y gran desolación.

(*La Mañana*, Montevideo, 25 de mayo de 1963: 4).

Dos mundos incomunicados en las novelas de Rosario Castellanos (I)

Rosario Castellanos (nacida en México, 1925) pertenece a la misma generación que los poetas Ramón Mendoza Montes, Jaime Sabines, Gloria Riesta, Marco Antonio Montes de Oca, y los narradores Sergio Galindo, Luis Spota, Jorge López Páez y Carlos Fuentes. Es profesora de Filosofía (en su tesis de graduación propugnó la existencia de una cultura femenina), estudió estética en la Universidad de Madrid y trabajó intensamente en el Instituto de Ciencias y Artes de Chiapas, en Tuxtla Gutiérrez, población de apenas treinta mil habitantes. Aunque también ha hecho incursiones en el cuento, el teatro y el ensayo, Rosario Castellanos debe su actual prestigio literario a dos géneros: poesía (*Trayectoria del polvo*, 1948; *Apuntes para una*

declaración de fe, 1949; *De la vigilia estéril*, 1950; *El rescate del mundo*, 1952) y novela (*Balún Canán*, 1957; *Oficio de tinieblas*, 1962). *Balún Canán* ya ha sido traducida al inglés, al francés y al alemán.

Una confesión de la raza

De las aisladas muestras que de su poesía han llegado a Montevideo (por ejemplo, en *La Poesía mexicana moderna*, antología de Antonio Castro Leal, Fondo de Cultura Económica, México, 1953) se extrae la impresión de que Rosario Castellanos no está demasiado preocupada por una renovación formal; más bien, como ha señalado Enrique Anderson Imbert, *"se confiesa con una de las voces más sinceras, graves e interesantes de esta generación. Su confesión nos habla de sí misma —amores, lamentaciones, tristezas— pero también de sus orígenes, de toda la raza y la tierra mexicanas"*. El signo más comunicativo de esos poemas es la imagen (*"Estoy aquí, sentada, con todas mis palabras/ como con una cesta de fruta verde, intactas"*), que viene sin adornos y ha sido reconocida con sensibilidad, rescatada con delectación. Las narraciones no están muy distantes de ese equilibrio. En algún cuento (como "Vals «Capricho»", publicado en *El Corno Emplumado*, abril 1962, revista mexicana) Rosario Castellanos ha demostrado con qué precaución puede manejar los elementos humorísticos. Pero aun en ese primoroso relato menor, el desenlace empuja suavemente al lector hacia la gravedad.

Siglos de desconfianza

Las dos novelas se incorporan sin violencia a la tradición indigenista de la narrativa mexicana, esa tradición que siguió un itinerario (con Martín Luis Guzmán, Mariano Azuela, Gregorio López y Fuentes, Mauricio Magdaleno y tantos otros) casi paralelo al tema de la Revolución. Si bien la obra narrativa de Rosario Castellanos podría tener, como punto de partida, las palabras referidas al indio, de un personaje de Gregorio López y Fuentes: "*Nos tienen una profunda desconfianza almacenada en siglos. Siempre los hemos engañado y ahora no creen más que en su desgracia*" (en *El indio*, 1935; cit. por Aida Cometta Manzoni en *El indio en la novela de América*, Ed. Futuro, Buenos Aires, 1960), la autora de *Balún Canán* y *Oficio de tinieblas* aporta a sus temas una visión personal (que a menudo tiene el sello de la experiencia directamente recogida) y un retrato del indio que no es el clásicamente presentado por los novelistas de la Revolución. Los indios de Castellanos están más cerca de los de Juan Rulfo y Tomás Mojarro. Más aun, su desconcertada gravedad puede ser adecuadamente complementada con la lectura de *Juan Pérez Jolote*, biografía de un trotzil, pintoresca y alegremente narrada por Ricardo Pozas. Por algo las investigaciones de Pozas, que dieron origen a su libro, fueron realizadas en la provincia de Chiapas, o sea la misma región donde transcurren las dos novelas de Castellanos. Pozas brinda el lado risueño de la zona; Castellanos, el lado dramático y hasta trágico.

La irremediable incomunicación

De las dos novelas publicadas hasta ahora por Rosario Castellanos, *Balún Canán* (Fondo de Cultura Económica, México, 1957, 292 páginas) parece la más lograda. El relato está centrado en los recuerdos de la protagonista, una niña de siete años, y aunque la narración abandona frecuentemente la primera persona para brindar enfoques casi objetivos de la peripecia, aquel núcleo anecdótico es lo suficientemente poderoso como para impedir que los distintos elementos de la novela se dispersen, pierdan cohesión. Balún Canan, o sea, *"nueve estrellas"*, es el nombre dado por los mayas al lugar en que hoy tiene asiento Comitán, en Chiapas. Es en el México de la zona fría, junto a la frontera con Guatemala; el tiempo es algún instante de la extendida y a veces confusa posrrevolución, cuando la voz de Cárdenas "*pronunciaba justicia"* y "*el tiempo había madurado para que la justicia se cumpliera"*. Castellanos (como lo volverá a hacer en su segunda novela) brinda los dos puntos de vista, el del blanco y el del indio, en un conflicto de razas, en una crítica etapa de la convivencia, que se arrastra con odios, con miedos y sin aparentes soluciones. La novela tiene, en cuanto narración, altos y bajos, pero hay que reconocer que el conflicto va creciendo capítulo a capítulo. Algunas páginas, como las 161-66 (con el discurso en español que Ernesto pronuncia borracho frente a los muchachitos indígenas que solo entienden tzeltal), son excelentes y muestran la tensión verbal que esta narradora puede llegar a conseguir. Y al final, cuando la protagonista corre en la calle tras una india cualquiera, creyendo que es la que vigiló su infancia ("*Dejó caer los brazos desalentada. Nunca, aunque yo la encuentre, podré reconocer a mi nana. Hace tanto tiempo que nos separaron. Además, todos los indios tienen la misma cara"*), la incomunicación —presente, irremediable, inmóvil— de las razas, sugiere una larga continuación de suspicacias y rencores a partir de ese mínimo y explicable desencuentro.

(*La Mañana*, Montevideo, 6 de junio de 1963: 3).

Dos mundos incomunicados en las novelas de Rosario Castellanos (II)

Curiosamente, también la segunda novela de Rosario Castellanos culmina con un pasaje en que participan otra niña y su nana: Teresa Entzín López hace dormir a Idolina con un tempestuoso presente que ambas acaban de compartir. No obstante, *Oficio de tinieblas* (Editorial Joaquín Mortiz, México, 1962, 368 páginas), a diferencia de *Balún Canán*, no concentra la peripecia en un personaje determinado ni recurre al relato en primera persona. Es evidente que aquí la narradora se propuso una actitud más objetiva con respecto a un conflicto que sigue siendo el de la primera novela: el enfrentamiento y la incomunicación de blancos e indios, o (para decirlo en

el lenguaje de estos) de caxlanes que se arriman al conflicto, pero ninguno de ellos tiene poder ni atractivo suficientes como para dominar la novela. Por alguna oscura razón (asentada en la ignorancia o en la ambición, en la corrupción o en la falta de coraje, todos los personajes son opacos. El conflicto mismo se convierte en protagonista.

La visión desde el promontorio

No dudo que el proceder sea deliberado, pero lo cierto es que la novela a veces se contagia de esa turbiedad. Comparado con el de *Balún Canán*, su acontecer es lento, moroso sin delectación, y confieso que mi interés de lector languideció en varios capítulos. Sin embargo, no estoy demasiado seguro de esa gravedad, esa falta de brillo, ya que me parece reconocer en su actitud un previo y firme propósito de sobriedad, una funcional intención de que el estilo y la estructura novelesca tiendan a comunicar desde las palabras, desde la indigencia de los adjetivos, desde el poco brío de ciertas escenas clave, esa sordidez invasora, esa recíproca incomprensión que domina todas la situaciones.

La anécdota es casi un pretexto: Fernando Ulloa, funcionario del gobierno, arriba a Ciudad Real con el fin de establecer las coordenadas sociales que permitan restituir a los indios sus viejas tierras, ahora ocupadas por los finqueros blancos. Sus gestiones, siempre honradas, pero un poco torpes, son malinterpretadas por la recelosa ignorancia de los indios, y desvirtuadas por el pánico inmobiliario de los fingidos dueños de la tierra. Del inevitable roce de esas dos deformaciones, surge la violencia, la muerte y la crueldad, ejercidas por ambas partes; y el final abrupto de la novela restablece una injusticia que es normalidad: los blancos arriba, los indios abajo. Hay además una gran variedad (quizá excesiva) de episodios marginales: las relaciones entre Julia, la concubina de Ulloa, y Leonardo Cifuentes, el basto líder de los finqueros; la largamente rumiada venganza de Idolina, la tullida hijastra de Cifuentes; la pobre culminación de las ambiciones de Manuel Mandujano, empecinado sacerdote, y las entreveradas gestiones de su híbrido sacristán chamula; la apenas intuida rebeldía de Winiktón, cabecilla de un alzamiento indígena condenada al fracaso, y la oscura relación de Catalina, su mujer, con signos, ídolos y conjuros ancestrales. Esa diversidad de planos y escenarios, permite que el lector tenga una visión panorámica de la absurda colisión de razas. Parecería que la autora hubiese querido que desde su novela se divisara todo el valle Chamula, con sus hombres tzotziles o murciélagos y sus conquistadores ladinos que hablan "castilla" (idioma que no es *"como el tzotzil que se dice también en sueños, sino férreo instrumentos de señorío, arma de conquista, punta de látigo de la ley"*). Por algo la primera página de la novela está vista desde un promontorio, seña de voluntad de San Juan el Fiador.

La imposible resurrección

Por cierto que hay una diferencia bastante apreciable entre el retrato del indio que brinda Castellanos y el que mostraron algunos novelistas de la Revolución. En *Oficio de tinieblas*, el tzotzil es apoyado, pero no idealizado, por la narradora. Aparece confundido, cercado por supersticiones, frenado por rituales, impedido por desconfianzas; ingenuo, y sin embargo complicado; atemorizado, pero irreflexivamente corajudo; niño a la vez que sabio, lúcido a la vez que mostrenco; espléndida materia prima para un artífice social que demora en llegar. Y aun desde este Uruguay despojado de indios, desde este punto al que separan aproximadamente siete mil kilómetros del valle del Chamula, es posible conjeturar que la imagen sin énfasis de Rosario Castellanos, se acerca como pocas a una de las zonas más misteriosas, más enigmáticas, de la América humana.

Pese al consciente apocamiento del estilo, el libro tiene dos grandes momentos: uno el capítulo XXVIII, en que la prosa acelera y enriquece su ritmo, hasta entonces remiso, para introducirse en la meditaciones de Julia Acevedo; otro, el capítulo XXXIII, con la estremecedora crucifixión de Domingo. Este último pasaje, especialmente, con su mezcla de ritmos indígenas y cristianos, con su creación de un Cristo chamula para hacer contrapeso al Cristo protector de los caxlanes, logra una temblorosa tensión, una creciente expectativa, una fascinación dolorosa. Y resulta inevitablemente conmovedora la frágil convicción con que Catalina apuesta (*"Intacto, aunque haya recibido muchas heridas. Resucitado, después del término necesario"*) al imposible paralelismo, a la exacta correspondencia con la Pasión cristiana, todo su martirizado amor hacia Domingo. Ese instante (creador, imaginativo, henchido de significados) vale por sí solo la lectura de esta novela singular, y compensa con holgura sus ocasionales rigideces, su lenguaje a veces demasiado minucioso, la excesiva lentitud de su progreso anecdótico.

(*La Mañana*, Montevideo, 7 de junio de 1963: 3).

TEMAS DE AMÉRICA LATINA

Uruguay desaprovecha un importante mercado cultural

La reciente presencia en Montevideo del poeta brasileño Thiago de Mello y su fervorosa defensa de una integración cultural latinoamericana, así como las opiniones vertidas en una mesa redonda celebrada en el Instituto Cultural Uruguayo-Brasileño (ver nota aparecida ayer en estas mismas páginas), han servido para reactualizar un tema de verdadera trascendencia: la comunicación cultural del Uruguay con los demás países latinoamericanos.

Restricción y candores

Creo que fue Rodríguez Monegal quien, al referirse a este aspecto en la citada mesa redonda, señaló la poderosa atracción que los diversos centros culturales de Europa habían representado para el intelectual uruguayo, agregando que dicha atracción, si bien explicable y legítima, había actuado en desmedro del interés de esos mismos intelectuales por lo que se estaba produciendo en América Latina en materia de arte y de literatura. Creo que este es un aspecto importante, y que debe ser especialmente considerado, ya que la dependencia casi hipnótica frente a lo europeo, ejerció en cierto modo una tácita presión sobre los sucesivos criterios gubernamentales en el plano de una verdadera propagación de nuestros valores culturales. Y aunque en el presente la mayor parte de los escritores y artistas uruguayos miran con apasionado interés hacia el resto de América Latina, los inopes restrictos y a veces candorosos cauces de nuestra difusión cultural todavía dependen de los sobreentendidos de aquella vieja atracción. De ahí que tengamos, por ejemplo, un agregado cultural en el Vaticano, pero ninguno en Santiago de Chile (y esta oposición podía repetirse con varios países europeos y latinoamericanos). Por supuesto, no es objetable que tengamos agregados culturales en Europa, pero en cambio es absurdo, es torpe, es increíble que no tengamos agregados culturales en las repúblicas latinoamericanas.

La repercusión y el simulacro

En este sentido, el orden de preferencias debería tener especialmente en cuenta la viabilidad de la difusión. Si bien es cierto que la cultura europea ha tenido una innegable, decisiva influencia sobre los intelectuales latinoamericanos, es preciso reconocer que el tránsito de los intercambios culturales entre Europa y América Latina se ha desarrollado en un vía de una sola mano. Las muestras de la literatura o el arte latinoamericanos le interesan poco o nada a los europeos. En el pasado pudo hacerlos vibrar un poeta como Ruben Darío, tal vez porque en su verso reconocieron una insólita fusión de entonaciones europeas; en el presente, puede cautivarlos un escritor solo tangencialmente latinoamericano como Jorge Luis Borges, quizá porque auscultan en sus ficciones una inválida recurrencia metafísica, que en el fondo les parece lánguidamente europea o le lleva a confundir esa languidez con el exotismo. Aun entre los actuales escritores españoles, que por obvios motivos deberían estar más interesados en lo hispanoamericano, se desconoce totalmente la obra de un Carlos Fuentes, de un Manuel Rojas, de un Augusto Céspedes, de un Juan Carlos Onetti, de un Juan Rulfo. De modo que, por más esfuerzos que realizaran (y en algunos casos efectivamente los realizan) los agregados culturales de Uruguay en Europa, por difundir la obra de nuestros artistas, no es seguro que hallaran, en el mejor de los casos, algo más que una deferente cooperación para crear, momentánea y artificialmente, una imitación de interés, un simulacro de repercusión.

El gran desperdicio

Pero en América Latina los reflejos son muy distintos. Cualquier escritor uruguayo que haya pronunciado alguna conferencia, o participado en algún debate, ante una audiencia latinoamericana, conoce el enorme interés que despierta en los públicos de estos países la ocasión de conocer algo de lo que se está haciendo en cualquiera de las regiones de América Latina. La incomunicación es total, los gobiernos hacen poco o nada por establecer nexos culturales, pero la gente de Quito quiere saber qué hacen los artistas de Río de Janeiro, y el lector mexicano querría enterarse de lo que producen los narradores uruguayos, y los poetas chilenos querrían explicarse por qué algunos críticos comparan sus obras con las de los poetas de Nicaragua. De modo que la situación actual no puede ser calificada de malentendido, ya que todos quieren entender a todos, todos quieren saber de todos; más bien habría que llamarla una gran oportunidad desperdiciada. Aquí, en América Latina, donde podríamos incorporarnos a un tránsito cultural de doble mano, donde hay un mercado potencial inscripto en lo latinoamericano, aquí desdeñamos el cauce verosímil, damos la espalda a quienes esperan conocer de nosotros y nos enquistamos en nuestro aislamiento.

(*La Mañana*, Montevideo, 12 de junio de 1963: 3).

Letras latinoamericanas

Poetas uruguayos en una revista mexicana[10]

El Corno Emplumado (o *The Plumed Horn*) es una revista literaria que se edita en México para la dirección de Sergio Mondragón y Margaret Randall. Desde su primer número, apareció en enero de 1962, publicó textos en español y en inglés (en algunos casos, una misma colaboración aparece simultáneamente en los dos idiomas, pero lo más frecuente es que solo se publique la versión original), presentando a varios poetas *beatniks* de los Estados Unidos y a representantes de las últimas promociones de escritores latinoamericanos. En aquella entrega inicial, los directores definieron a *El Corno Emplumado* como "*una revista cuyas páginas están dedicadas a servir a la palabra y con las cuales se pretende crear la publicación que hace falta. Hoy día, cuando las relaciones entre los países de América son peores que nunca, esperamos que* El Corno Emplumado *sea la mejor prueba (no política) de que todos somos hermanos*". Luego, en el n.º 3, una nueva nota de los editores aclaró:

"*Montañas, árboles, ventanas, grandes edificios, niños, paisajes y la ciencia moderna; todas esas cosas las aceptamos abiertamente y sin sospecha. Es necesario que la expresión creativa de nuestro tiempo sea vista de la misma manera.*

10 Aunque el título de esta nota puede inducir, en principio, a incluirla en la serie uruguaya (tomo 1), así como la anterior, el objeto, en realidad, es una revista cultural mexicana. [Nota del compilador].

Nuestra época —Cuba, África, Chessman, la bomba atómica, protestas colectivas, expresionismo abstracto, música electrónica, un millón de niños nacidos diariamente— reduce nuestra acción a una locura que fractura la luz en que nos movemos. La respuesta que buscamos se nos ocultan tras la maquinaria, el dogma, los viejos odios y el funcionamiento de la sociedad. El Corno Emplumado *continuará sobre la base de que más allá de esas categorías estamos unidos por una fraternidad llamada arte*".

Surrealismo, *beatniks* y trapenses

En una lectura superficial, la revista de Randall y Mondragón podría ser tomada como una versión actualizada del movimiento surrealista. Incluso algunas colaboraciones (por ejemplo, las del finlandés Anselm Hollo, o las de Raquel Jodorowsky y Daisy Aldan) podrían ser legítimamente incluidas en aquella tendencia. No obstante, la revista incorpora un tono propio y es su constante apelación a las mejores esencias del hombre e incluso cierta fresca ingenuidad para enfrentar y considerar los incesantes conflictos que provocan la historia y la tensión del mundo. En ese sentido, se la puede vincular a la desafiliación mística propugnada por los *beatniks*, a la cada vez más extendida influencia del pensamiento del trapense Thomas Merton, y a la virtual cadena de revistas literarias en que también participan la neoyorquina *Pa'lante*, la nicaragüense *El Pez y la Serpiente* y la argentina *Eco Contemporáneo*.

En su número 6, recientemente llegado a Montevideo, hay una nueva nota editorial: "*Vivimos una nueva era, la Era del Hombre. Es nueva porque así lo han determinado los procesos cósmicos, pero lo es también porque un hombre nuevo ha aparecido —y está apareciendo— en nosotros. Y los poetas, que son la voz de la tribu, cantan a este hombre nuevo, o mejor: desde este hombre nuevo*". Confirmado el sintético panorama que antes trazáramos, figuran en el sumario fragmentos de *Nadja* de André Bretón (en una buena versión española del poeta catalán Agustín Bartra), tres poemas de Thomas Merton (el primero, "Retrato de Lee Ying", es excelente y maneja una certera ironía con respecto a ciertos lugares comunes de Occidente, varias colaboraciones de escritores norteamericanos (hay un extraño poema, "Communique: v", pleno de sugerencias, del que es autor John William Corrington, y un creador enfoque de Carol Berge, "Chiaroscuro", sobre uno de los personajes de *La aventura*, el célebre filme de Antonioni) y aportes de varios latinoamericanos; el mexicano Octavio Paz, el guatemalteco Otto Raúl González y el nicaragüense Ernesto Cardenal, autor de seis "Salmos" en los que se da una curiosa y provocativa mezcla de religión y política, de atavismo y actualidad.

Cinco ecuatorianos y siete uruguayos

En números anteriores, *El Corno Emplumado* había incluido breves selecciones de poesía guatemalteca y nicaragüense (esta última, publicada en el n.º 3, fue de óptimo nivel); en su entrega reciente, presenta asimismo

selecciones de la actual poesía de Ecuador y Uruguay, limitada a escritores de menos de 40 años. Los ecuatorianos son Carlos Araúz, David Ledesma (que se suicidó en 1961, colgándose con una corbata), Miguel Donoso Pareja, Ana María Iza, Fernando Cazón Vera; con excepción de los tres buenos poemas de Arauz, las otras muestras son francamente pobres. En la pequeña antología uruguaya participan Milton Schinca, Circe Maia, Saúl Ibargoyen Islas, Carlos Brandy, Generoso Medina, Washington Benavides y Otto G. Benítez. Varios de los poemas incluidos ya habían sido publicados en libros, pero esta no es una objeción importante, ya que la inevitable desconexión cultural convertirá estos poemas en inéditos para el lector mexicano. No habría mayores observaciones que hacer a la selección de nombres. Aunque no estoy muy seguro en cuanto al límite de algunas edades, tal vez podría señalarse la ausencia de Sarandy Cabrera, Ida Vitale, Amanda Berenguer, Nancy Bacelo, Orfila Bardesio; pero el muestrario no tiene, evidentemente, una intención rigurosamente crítica o antológica, y, además, tampoco eran muchas las páginas disponibles. Creo, sin embargo, que algunos de los poetas incluidos no están bien representados. Las excepciones: Ibargoyen y Brandy, ya que son realmente buenos: "Entierro", del primero, y "Si sufriendo", del segundo. Las demás muestras, en cambio, están por debajo del mejor nivel de cada poeta. De todos modos, ha de resultar alentador para nuestros escritores que una revista mexicana, de amplia difusión en toda América, se haya preocupado por brindar esta útil instantánea de la actual producción de poetas uruguayos.

(*La Mañana*, Montevideo, 16 de junio de 1963: 21).

Una curiosa rebeldía

Miguel Grinberg y la generación mufada

No es difícil entender qué significa la Mufa, denominación usada por los grupos de jóvenes escritores argentinos que publica la revista *Eco Contemporáneo*. Días atrás estuvo en Montevideo el director Miguel Grinberg, quien trajo personalmente el n.º 5, se entrevistó con escritores uruguayos, pidió colaboraciones, discutió, dejó constancia de su alergia a las dedicatorias, se replegó ante preguntas sobre aversiones y preferencias literarias, reiteró su menosprecio hacia el fenómeno político, negó rotundamente ser un *beatnik* (como se lo calificara en estas páginas en una nota publicada en marzo) y en varias conversaciones trató de esclarecer el verdadero significado de la *generación mufada* a que pertenece.

El moho del espíritu

Lo más seguro es recurrir a dos artículos del propio Grinberg ("Cartas a la *beat* generation" y "Mufa y revolución"), publicados en los n.os 4 y 5 respectivamente. No obstante, lo más seguro no siempre coincide con lo

más claro. Grinberg define la Mufa como "*algo que en sí mismo es el moho del espíritu, la inacción, la pasividad, pero que incorporada a la conciencia y bien masticada más allá de las jerarquías, da pie a un trabajo de emancipación (desmufamiento)*". Antes había hablado de la Mufa como de

"*ese sentirnos amurados en un recodo de la ciudad sin poder protestar, incomunicados unos de otros, los que hace ya mucho nos arrancamos todas las caretas, locos también por amar, por conversar, por ser salvados, pletóricos de energía y aunque parezca que desterrados dentro de nuestra propia tierra, sin poder dejar de ver cómo se fragmentan los muros y cómo se van aniquilando poco a poco esos santos mufados que circulan por los túneles santos que ven crecer sobre sus benditas pieles la pelusita del Moho, mientras garabatean poemas y novelas en cuartos húmedos*", etc.

En realidad, y aunque Grinberg ponga su mejor énfasis en negarlo, sus mufados de Buenos Aires están indisimuladamente cerca de los *beatniks* sanfranciscanos. Tal vez su Moho espiritual estuviera mejor representado por la palabra inglesa *Moss* que por la italiana *Muffa*. No obstante hay diferencias, como quiere Grinberg, pero no estoy seguro de que favorezcan a esos curiosos rebeldes argentinos. En primer término, la negación del mundo actual y la mística de liberación que proponen los *beatniks*, no solo está apoyada en una consciente religiosidad sino que además parece en cierto modo justificada por la obligada inserción de esos escritores en un medio agobiadamente tecnificado y subliminalmente dirigido. El mismo factor religioso, así como un innegable respeto por el nivel literario de lo que producen, valida también los movimientos, espiritualmente cercanos a los *beatniks*, de las revistas *El Corno Emplumado* (de México) y *El Pez y la Serpiente* (de Nicaragua). En los mufados de *Eco Contemporáneo* me parece reconocer, en cambio, alguna dosis de esnobismo, que aflora en varias contradicciones de sus planteos y en cierta indefinición que va más allá de lo verbal (un lector se congratula, en el n.º 5, de que *"sepan mantener cierta saludable nebulosidad en las palabras"*). Grinberg confiesa sin tapujos su intención de crear un Mito a través de la palabra *mufa*, pero también los mitos requieren coherencia.

Quietud y libertad

Cuando el principal mufado sostiene que el amor *"es el único punto de partida posible, la única institución verdaderamente universal"*, la frase podría parecer ingenua y algo ampulosa, pero por supuesto, puede ser compartida. Los inconvenientes sobreviven después. A los mufados les duele la corrupción institucional, así como la tradición, las torturas, la falsedad organizada, la propensión a la violencia; de otros dolores deduzco, además, que también les molesta la injusticia social. Pero, como de todos los males del mundo el más despreciable les parece la política (no el corrupto político, considerado aisladamente, sino el fenómeno político integral) y como consideran que la libertad es un mito *burgués*, le dan sencillamente la espalda al acaecer

político, sin importarles que este se llame Stroessner, "gorilas", Revolución cubana o Alianza para el Progreso. Hasta ahora ha sucedido, sin embargo, que la modificación de toda la nómina de condiciones e injusticias sociales que aparentemente duelen a los *mufados*, solo ha podido producirse en niveles políticos ¿Acaso la imponente figura de Gandhi no constituye en sí misma un fenómeno político? No veo claro cómo puede compaginarse esa actitud ("*liberarse es quedarse quieto*", escribe Grinberg) con otras palabras del mismo ideólogo de la Mufa, aparecidas en el número anterior como reproche destinado a los indiferentes: "*Al quedarse inmóviles, desentendidos de las cosas, se convierten en cómplices*".

Según Grinberg, *"hasta que cada cual no pacifique sus propios conflictos, imposible pensar en un segundo paso"*. En otro lugar sostiene: *"Todo sistematizador es un criminal"*. No obstante, aparecen a menudo criminales no-sistematizadores que no le dejan tiempo al ser humano para iniciar la dulce pacificación de sus conflictos interiores. En tales casos, hay que reconocer que aunque el hombre se quede quieto, no habrá de liberarse, a no ser que admita a la muerte como sinónimo de liberación.

La revolución psíquica

En el número anterior, Grinberg había preguntado: "*¿Podrán entender los que tienen las riendas en sus manos que nadie es enemigo mortal de nadie y que todos queremos un* mundo salvo y seguro *para morir en él solo de vejez?*". En el n.º 5, por el contrario, Grinberg confiesa respetar únicamente a los artistas que no claudicaron, a los que "*llegaron a quemarse, a suicidarse, a enloquecer; los que se negaron a la seguridad"*. No obstante, en el n.º 4 había escrito: "*Entonces, los que sentimos vergüenza, pensamos seriamente esta realidad argentina, y llegamos a conclusiones que generalmente no nos animamos a hacer públicas; uno, porque no hay nadie que acepte nuestros escritores, y dos,* porque la cárcel es un asunto embromado". Confieso mi incapacidad para hallar un sostén común a estas tres posiciones. La última cita, inclusive, parece destinada a horadar una cuarta reflexión, esta del n.º 5: "*Soy un revolucionario psíquico (me limito a mí mismo y a mi reducido territorio), no un revolucionario político (el que apunta al Todo y no va a parte alguna)*". También renuncio a compaginar esa revolución psíquica, limitada a tan estrecho territorio, con los grandes propósitos de Amor (con mayúscula) enunciados en la anterior entrega.

Es admisible que los mufados bonaerenses estén aún sumidos en sus propias dudas (su tono escrito y verbal es, sin embargo, de gran seguridad) y necesiten más tiempo para clarificar su propio Mito, pero supongo que los muchos lectores de la revista (tiraje actual: seis mil ejemplares) verían con gusto alguna aclaración del equipo *mufado* sobre estas aparentes contradicciones. Solo a partir de un coherente Moho, estará el lector en condiciones de elegir si se queda mufado o se desmufa.

(*La Mañana*, Montevideo, 23 de junio de 1963: 3).

Juan Gelman está preso en Buenos Aires

Con desgraciada regularidad, llegan noticias de Buenos Aires que dan cuenta de la prisión de periodistas, artistas y escritores. En 1962 pasaron por la cárcel Miguel Ángel Asturias, Leónidas Barletta, Luis Gudiño Kramer, [Juan] Draghi Lucero. Hace algunas semanas estuvo preso Ernesto Sábato. Ahora, en una nueva redada, han sido detenidos Juan Gelman y Gianni Sicardi. Las razones de la detención permanecen en el más absoluto misterio (aun el hecho objetivo del encarcelamiento solo llegó a la prensa bonaerense cuando familiares de los detenidos lo hicieron saber a los periodistas, pero es obvio que en situaciones y casos como estos, no se tiene el escrúpulo de buscar razones).

De la obra lírica de Gianni Sicardi se conoce poco en Montevideo, pero los poemas de Juan Gelman han aparecido en varias publicaciones uruguayas, y su "Arte poética" (donde expresa: *"Nunca fui el dueño de mis cenizas, mis versos,/ rostros oscuros los escriben como tirar contra la muerte"*) fue dedicado a los obreros del Cerro de Montevideo.

Gelman nació en Buenos Aires, en 1930, y es uno de los poetas más talentosos y auténticamente creadores de esa nueva promoción, que al fin parece decidida a rescatar la poesía argentina de la larga temporada en que solo produjo poemas congelados, impecables en su acentuación y en sus hemistiquios, que giraban como palabras en pena alrededor de los mismos tedios prestigiosos. Gelman hasta ahora ha publicado tres libros: *Violín y otras cuestiones* (1956), *El juego en que andamos* (1959) y *Velorio del solo* (1961) y se anunciaba para estos días la aparición de su cuarto libro, *Gotán como esperanza*. Algunos de estos poemas han sido vertidos a varios idiomas y también editados en el extranjero.

No conozco toda la obra de Gelman, pero en las muestras que he leído, me parece reconocer a uno de los poetas más comunicativos que haya producido hasta ahora la literatura argentina, que en ese género (desde el viejo Banchs hasta varios de los integrantes del actualísimo grupo *El pan duro*) ha sido, salvo contadas excepciones, parejamente hermética.[11]

La voz de Gelman es incanjeablemente ciudadana y para el lector no caben dudas de que, antes de llegar al poema, atravesó el tango y el lunfardo. Pero este poeta no es un retórico de lo porteño. Uno de sus críticos, Marcelo Ravoni, ha señalado certeramente:

"En el ser porteño de Gelman no hay ninguna intención la ineludible manera de sentir y de hablar que aprendió sin darse cuenta cuando jugaba al balero o cuando entraba a una milonga [...] Hay el desplante varonil y la cordialidad evasiva y la suficiencia mezclada de escepticismo que se vienen viviendo año a

11 Véase en Anexo (tomo III), la referencia a los dos textos sobre Gelman posteriores a este artículo. [Nota del compilador].

año, despacito, que se comparten silenciosa y aisladamente con algunos millones de hombres que hablan como uno, y se callan como uno, en muchas calles y días y noches parecidas. No hay porteñismo, hay que uno es porteño y basta. Pero como los poetas son muy desmedidos en todo lo que vitalmente son, Juan Gelman, que es muy poeta, resulta siendo muy porteño".

Los más importante de esta poesía, es que a partir de la cotidianeidad, del desprestigiado y laxo alrededor, Gelman hace efectivamente obra de arte, crea y da impulso con imágenes, dice lo mejor que tiene para decir. *"Hay que aprender a resistir"*, escribió en uno de sus poemas más breves y eficaces. Seguro que ahora, entre cuatro ominosas paredes, también está cumpliendo ese aprendizaje. Escritores y periodistas de Argentina y Uruguay se movilizan para hacer cada vez más obligatoria la libertad de este poeta. Pero es probable que si esa libertad se consigue, Gelman confirmará lo que ya dijo, lo que ya escribió con palabras heredadas del tango: *"Ni a irse ni a quedarse,/ a resistir/ aunque es seguro/ que habrá más penas y olvido"*.

(*La Mañana*, Montevideo, 28 de junio de 1963: 3).

Sarduy brinda materiales para que el lector arme su novela

Severo Sarduy tiene solo 26 años. Nació el 25 de febrero de 1937 en Camagüey, Cuba. Sus primeros poemas aparecieron en 1952; luego, formó parte del movimiento literario *Ciclón*. Actualmente es ensayista, narrador, crítico de arte; reside en París, becado por su gobierno, y prepara una tesis para la Escuela del Louvre. La editorial barcelonesa Seix Barral acaba de incorporar a su Biblioteca Breve la novela *Gestos* de este joven autor cubano. (Los datos anteriormente citados han sido extraídos de la sobrecubierta de esa edición).

A pesar de su ritmo nervioso, entrecortado, *Gestos* relata una peripecia mínima, centrada en algunas jornadas de una cantante negra, en un innominada época de La Habana que, evidentemente, es anterior al 1º de enero de 1959. Alrededor de la cantante todo estalla, en esta calle o en aquella esquina, la frívola superficie que incluye, traganíqueles, loterías, carnavales, chachachás, mítines políticos.

Curiosamente, con este material que parece tan vivo, con ese amplio repertorio de colisiones, Sarduy construye una novela de estilo aséptico y, además, incombustible. El lector tiene la impresión de que el novelista, al enfrentarse a un tema avasallante, al calibrar los instantes previos a una ebullición, tuvo el firme propósito de no caer en la tentación, o sea que se propuso no hervir junto con su tema. Hay que reconocer que ese propósito ha sido cumplido, pero a costa de varios sacrificios. Para defenderse de la calidez, de la emoción, de la angustia, Sarduy tuvo que tomar infinitas precauciones, por cierto muy razonables, ya que, en semejantes circunstancias,

la novela del énfasis habría terminado en un empalago universal, o en la fácil cursilería de la heroicidad. O pudo evitar, sin embargo, que tales precauciones lo arrastran al extremo opuesto: *Gestos* es una novela de una frialdad inusual, de una objetividad que no solo llega a ser irritante, sino que además se contagia del autor a los personajes. Si el novelista es evidentemente *objetivo* (u *objetal*, como quieren los actuales narradores franceses) casi tan *objetales* como él son los personajes, y no sería descabellado imaginar que cada uno de ellos habría sido capaz de brindar su propia versión de *Gestos*. Pese al talento narrativo que sin duda tiene Sarduy, creo que esa contaminación puede resultar peligrosa.

La ciudad que surge del relato es un ente casi fantasmal que uno concibe irremediablemente en blanco y negro. Quizá contribuya a esa figuración un poco extrema, la sensación de que el narrador quiere ser apenas una cámara que registra objetos, una cinta grabadora que registra palabras. Cierta segura confusión y algún probable irrealismo, provienen de la intermitencia de ambos registros. El modo creador de Sarduy no solo es fragmentario en el estilo (por ejemplo: *"El locutor se aleja. Las palmadas baten delirantes a un mismo ritmo. Coro en inglés. La cantante aparece. Trigueña. Cabellos muy largos. Decorada, pintada, dorada. Sortijas. Quincalla. La impostura. Las palmas baten. El coro sigue las inflexiones, los movimientos.* Feeling. *El piano se detiene y queda la voz, el ritmo de las caderas. Afuera el aguacero. Encore. Termina el número. Aplausos"*, sino también en su visión del alrededor, en su enfoque del contorno.

En el relato no hay humor, no hay calidez, no hay sangre. Hay sí un formidable dominio de la técnica. Pero la técnica *objetal* parece menos chocante en novelas como *La celosía* o *El mirón*, célebres calistenias de Robbe-Grillet que me aburren copiosamente pero que, al abarcar zonas virtualmente restringidas al individuo, establecen una relación más verosímil y menos mecánica del personaje con los objetos, y del lector con unos y otros. La novela de Sarduy apela, por supuesto, a lo que el crítico español José María Catellet ha denominado certeramente *la hora del lector*, pero a veces se tiene la impresión de que el narrador cubano exagera en su *desarmado* anecdótico, en la indiferencia con que alcanza al lector actos y diálogos sueltos para que sea él quien en definitiva los arme, los vincule, les otorgue un sentido. Algo así como el difundido *do it yourself*, pero aplicado a la literatura: el novelista nos da los *"gestos"* y nosotros armamos el rostro.

Es obvio que Sarduy está, como narrador, en una etapa experimental, en la que su actitud, antes que objetiva, es más bien teleobjetiva. Cuando tire por la borda algunos de sus más inhibitorios prejuicios intelectuales, o sea cuando se acerque a sus personajes lo suficiente como para mirar en sus ojos, seguramente dará en el clavo. Esto no quiere decir que por ahora esté dando en la herradura; significa simplemente que aún no se ha decidido a emplear el martillo.

(*La Mañana*, Montevideo, 30 de junio de 1963: 3).

Diez cuentistas, diez pintores y 130.000 ejemplares

Edición popular con validez artística

Al logro de un placer visual parece tender la nueva colección que EUDEBA (la Editorial Universitaria de Buenos Aires) acaba de inaugurar con extraordinario éxito en la Argentina. La serie lleva el título *Cuentistas y pintores de América* y estará integrada por volúmenes de gran formato (39 x 23 cm), con ochenta páginas que incluirán diez cuentos de los narradores más representativos de cada país de América, ilustrados por diez pintores de la misma nacionalidad.

El primer volumen de la serie ha sido lógicamente consagrado a Argentina e incluye los siguientes relatos: "El viento blanco" de Juan Carlos Dávalos (ilustrado por Antonio Berni), "El hombre que daba de comer a su sombra" de Leónidas Barletta (ilustrado por Juan Batlle Planas), "El Cambaranga" de Mateo Booz, o sea Miguel Ángel Correa (ilustrado por Juan C. Castagnino), "El suicida y el león de Persia" de Arturo Cancela (ilustrado por Luis Seoane), "Hombre de la esquina rosada" de Jorge Luis Borges (ilustrado por Héctor Basaldúa), "La luna roja" de Roberto Arlt (ilustrado por Demetrio Urruchúa), "Los mensú" de Horacio Quiroga (ilustrado por Carlos Alonso), "El potrillo roano" de Benito Lynch (ilustrado por Raúl Soldi), "El diablo en Pago Chico" de Roberto J. Payró (ilustrado por Enrique que Policastro) y "Al rescoldo de Ricardo Güiraldes" (ilustrado por Raúl Russo).

Una adecuada introducción

Cinco ediciones (original para bibliófilos, especial numerada, de lujo, especial y popular) se han impreso simultáneamente de este libro, con la asombrosa cifra total de 130.000 ejemplares.

Creo que sería un error juzgar los diez cuentos argentinos que inauguran la serie *Cuentistas y pintores de América*, con el rigor que reclamaría una antología. Por algo la selección no tiene firma responsable y parece responder más bien a una labor de equipo. Cualquier lector sensato puede imaginar que, para una edición de 130.000 ejemplares, la selección no puede haber sido hecha pura y exclusivamente sobre la base de estrictas preferencias críticas. En varios de los cuentistas representados (el caso de Roberto Arlt es quizá el más notorio), el relato incluido está lejos de ser el mejor de toda una obra narrativa. Parece sin embargo razonable que EUDEBA haya preferido seleccionar diez buenos cuentos (aunque no siempre representan el nivel más alto de cada autor) sin oscuridades demasiado agresivas ni planteos demasiado chocantes. Más que una antología, se trata de una muestra de diez cuentos, de evidente calidad literaria, que frente a una gran masa de lectores pueden oficiar de adecuada introducción, de primer

acercamiento a la narrativa argentina. En ese sentido, el volumen cumple ejemplarmente una función de estímulo cultural, y cabe reconocer que el placer visual, antes mencionado, tiene una parte importante en ese estímulo. La impresión es perfecta y la mayoría de las ilustraciones (especialmente las de Batlle Planas, Berni, Alonso y Soldi) desempeñan a conciencia de aceptada misión de jerarquizar los textos. El volumen en sí, considerado en su doble expresión, sirve para aniquilar definitivamente la falacia de que toda edición popular lleva implícita la obligación de su fealdad. El libro, que se vende torrencialmente en Buenos Aires, sale barato gracias a su tiraje excepcional y es, sobre toda otra consideración, un objeto artísticamente válido. El lector tiene la impresión de que, por una vez al menos, el editor ha pensado en él, y eso es algo que siempre reconforta.

(*La Mañana*, Montevideo, 6 de julio de 1963: 3).

Mercedes Valdivieso traza la historia de un derrumbe familiar

Hace dos años, Mercedes Valdivieso irrumpió en la narrativa chilena con una novela, *La brecha*, que se convirtió rápidamente en un *best seller* (la primera edición se agotó en un mes y actualmente está en venta la cuarta). Desde estas mismas páginas, señalé que el relato, si bien se permitía en su estructura excesivas facilidades, estaba escrito en un estilo directo, que transmitía una sinceridad sin complicaciones y permitía esperar con optimismo e interés un segundo libro de esta narradora.[12]

Es necesario vivir

Ese segundo libro acaba de aparecer y su título es *La tierra que les di*. La novela está construida sobre la figura absorbente, autoritaria y decisiva, de un personaje capital: la Madre. Marido, hijos, nietos, yernos, nueras, peones, todos están de algún modo pendientes de su autoridad, de su sentido moral, de sus simpatías y de sus rechazos. La madre está, en alma y cuerpo, tan adherida a la tierra, que en cierto modo la representa, la simboliza, la defiende. Cuando la familia pasa a residir en Santiago, la tierra sigue rodeando a la Madre: "*La casa en la ciudad, con sus numerosas ventanas a la calle, guardaba para ella un refugio en el interior, un enorme jardín con árboles y surtidos de agua en donde iba a sentarse escapando al ruido exterior que se colaba siempre a través de algún balcón entreabierto por la mano curiosa de los niños*". Y cuando ella permanece absorta, aislada, ajena, la mayor de sus hijas comenta en voz baja: "*Mamá se fue al campo*". Por supuesto, la Madre está representando no solo la tierra, sino además toda una clase terrateniente, poderosa en Chile como en pocas naciones latinoamericanas; pero también está encarnando

12 Véase este artículo en el presente volumen. [Nota del compilador].

una auténtica pasión por ese terruño en que nace, vive y tiene sus diez hijos así como un ansia de seguridad, de espacio, de vida, que solo se ve colmada cuando sus ojos pueden brindarse el goce de recorrer el campo. Pero en la p. 41 la Madre muere, y allí también comienza a morir la tierra (la tierra como unidad de la familia) ya que los hijos se disgregan, se detestan, se evaden, se pierden. Mientras que para la Madre la tierra era amor, y vida, y destino, para ellos la tierra es solo una hacienda, y por añadidura negociable; solo es dinero, en fin. La frivolidad, la rapacidad, el egoísmo, con que los hijos miden esa entidad que fue fundamental en vida de su Madre (el padre murió primero, pero nada se derrumbó cuando esa muerte) establece, dentro de una misma clase, una dramática distancia entre dos generaciones. Parece advertir implícitamente, además, sobre una inevitable corrosión de ciertos valores, históricamente válidos, que antes sostuvieron toda una estructura y ahora ya no pueden sostenerla. Resulta esclarecedor que en el último capítulo sea el mayor de los nietos (y no alguno de los hijos) quien vuelva a la tierra para asistir, conmovido pero lúcido, al remate final de los bienes. Quizá esté en esas páginas (que no son, sin embargo, las mejores del libro) el resorte último, la más comunicativa esencia de la novela. Por algo el nieto es el único personaje que narra en primera persona:

"*He podido contemplar el fin material de un pasado que mi familia trueca por un presente estéril. No podría plegarme a ellos, que están dejando de ser. En mi recuerdo y en mi respeto solo mi abuela continuará en pie, aunque no podría ya inclinarme y aceptar lo que ella veneró. Entre nosotros se han tendido los años. Volver atrás sería internarse en la muerte, y es necesario vivir*".

Una visión más compleja

La tierra que les di muestra un narrador considerablemente más maduro que el de *La brecha*. Dudo que esta segunda novela alcance el mismo éxito popular que la primera, ya que se trata de un relato más sobrio, más hondo y también más amargo; si lo alcanza, será por las buenas razones. Es evidente que Mercedes Valdivieso no ha querido caer en la tentación de fácil popularidad a que la presionaban las cuatro vertiginosas ediciones de *La brecha*. Su nuevo libro es un intento serio, bien organizado, de transmitir una secuencia de una realidad tan conflictiva como la chilena. También esta vez el estilo es directo, pero la visión (no solo de un ámbito familiar, sino de todo un mundo) que subyace en ese estilo, es considerablemente más compleja. Podría quizá reprochársele que el único personaje cabal sea el de la Madre, ya que los demás son menores títeres de su voluntad (de ahí que, cuando esa voluntad falta, la estructura familiar se descalabra), pero ese efecto me parece no solo deliberado, sino también crítico. Es posible que en algunos episodios no hayan sido aprovechadas al máximo las situaciones, pero debe reconocerse que el largo capítulo consagrado a la Madre posee

una fuerza envolvente y que el episodio de Teresa, quizá el más acre de todo el libro, tiene un final de gran eficacia.

(*La Mañana*, Montevideo, 7 de julio de 1963: 3).

Sara Gallardo y su imagen de un país que se desfibra

Hace cinco años, Sara Gallardo (argentina, nacida en 1934) se introdujo en la literatura argentina con una primera novela, *Enero* (Buenos Aires, editorial Sudamericana, 1958, 127 páginas) que, inmediatamente, obtuvo una crítica entusiasta y algo desproporcionada para las modestas dimensiones de la obra. *Enero* narraba una historia simple, cursi y directa como un tango: en un escenario campestre, cierta muchacha elemental y pujante que lleva un nombre tan culterano como Nefer, se enamora de un buen jinete, el Negro Ramos, pero este la ignora; como reacción, Nefer entrega su virginidad al primero que se le cruza, un tal Nicolás que trabaja en las vías del tren y que la deja encinta. Para la muchacha, la criatura que empieza a vivir en ella, es un hijo del Negro Ramos, no de Nicolás; pero al final es con este que deberá casarse, con honor y sin amor, para lavar la mancha. El asunto de la novela es poca cosa, y a la memoria del lector acuden varias decenas de relatos camperos que tratan de parecidas caídas y reparaciones. Ni siquiera la estructura (que se limita a un solo trazo, sin complicaciones ni desvíos) es novedosa. Las virtudes de la novela hay que buscarlas en su fluidez narrativa, en la sobriedad de estilo para contar una anécdota tan escasa y tan retenida. El personaje de Nefer es diseñado con honestidad por una autora que tiene suficiente destreza y sensibilidad como para hacerlo creíble, carnal, patético. La novela empieza y termina sin grandilocuencia ni estallidos, con una peripecia tan inerme como el estático paisaje en que se inserta.

Desalentador y verosímil

En su segunda novela, *Pantalones azules* (Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1963, 151 páginas), Sara Gallardo levanta el punto de mira y se embarca en un retrato psicológico más complejo. Esta vez el protagonista es un porteño de veintidós años: Alejandro Hernández, estudiante de Derecho, hijo de estancieros, ultranacionalista, católico, antisemita. Está de novio con Elisa, también católica e hija de estancieros; en los ratos libres, hace versos, se acuesta (con doble sentido de culpa: religiosa y racista) con una muchacha judía que usa *pantalones azules* juega jactanciosamente con las balas de una pistola, atenta contra una sinagoga, se porta mal con unos estudiantes paraguayos, dice mentiras y verdades a medias, charla con un amigo al que menosprecia, se apoya en la falsa ecuanimidad de un indiferente sacerdote, se resigna con asco a bañarse en Olivos junto a la *"inmigración inmunda",* etc. Con un estilo mucho más interesante y maduro que el de su primer libro, Sara Gallardo hace un retrato desalentador, pero siempre

verosímil, de una clase todavía poderosa, pero ya desfibrada y en derrota. Al fin de cuentas, esta novela (que puede ser muy útil como una factible explicación de ciertos aspectos retorcidos, sinuosos, del actual panorama argentino) bosqueja un temperamento que, pese a la cercanía, al lector uruguayo le suena extraño y además extranjero. Evidentemente, la plutocracia uruguaya tiene otro estilo.

Ni monstruos ni ángeles

Lo más curioso de esta novela es que no ha sido escrita desde fuera de su tema. No hay en ella intenciones panfletarias, ni siquiera resentimiento. Sara Gallardo escribe desde el cogollo mismo del clan de poder. En última instancia, es una voz autocrítica, y esa actitud brinda a la obra una inesperada dimensión, auténticamente novelística. Es evidente que la autora es por ahora un testigo conmovido y dudoso, un testigo que asiste a una destrucción y va admitiendo, a pesar suyo, una realidad que descorre velos, instaura verdades, clausura hipocresía. Pero Sara Gallardo todavía no se pronuncia; solo registra cierta nostalgia de un mundo perdido o en trance de perderse; registra la comprensible nostalgia de una seguridad, ahora tambaleante, que estaba empotrada en la inseguridad de los demás.

Los problemas del hígado

Ese doble enfoque también se da frente a los personajes, que salen novelísticamente beneficiados, ya que no aparecen simplificados como monstruos o como ángeles, sino objetivamente vistos en sus luces y sombras. Es una suerte que la novela no sea demagógica, o que lo sea en un sentido tan sutil que no afecte el trazado psicológico de los personajes. Estos no representan teorías en circulación, sino que son figuras muy creíbles y no tan monolíticas como pueden parecer a una primera lectura. Por supuesto, que en el planteo narrativo de *Pantalones azules* comparecen algunas ingenuidades y otras tantas novatadas (la conversación con el matrimonio polaco es floja y desarticulada; el primo Gregorio es un personaje gratuito, el suegro historiador es de una chatura descomunal) pero en general los diálogos demuestran que el oído de la autora es sensible a la terminología y las inflexiones coloquiales. El centro de la novela está ocupado por el incómodo proceso que se desarrolla en Alejandro, quien deja escapar la ocasión vital representada por Irma, la muchacha judía, para sumergirse con los ojos abiertos en la rutinaria hipocresía de su medio. Gallardo relaciona con el futuro del protagonista su carta más estremecedora. Uno de los personajes, en un instante en que queda al descubierto una vieja superchería familiar, dice burlonamente, al cambiar de tema: *"Y ahora, al escabeche, a la política, a los problemas del hígado; en una palabra, a la honorable, recomendable, santa y eterna vida de familia, señores"*. Pero la *"sana y eterna vida de familia"* de Alejandro también estará basada en supercherías, en la estafa que se hace a sí mismo al optar por lo peor, al elegir esa vileza bieneducada, culta,

profesional, devota, elegante, que tarde o temperamento perderá los adjetivos y quedará limitada a su escueta abyección.

(*La Mañana*, Montevideo, 26 de agosto de 1963: 5).

Novelista argentina narra con brío el desarrollo de una ambición poética

Marta Lynch nació en La Plata, en 1929. Antes de que apareciera *La alfombra roja* (Buenos Aires, 1962, Fabril Editora, 237 páginas), había publicado algunos poemas y relatos, pero fue esa novela (única seleccionada para su publicación por el jurado que entendió en el Concurso de Novela 1962 organizado por Fabril y que estuvo integrado por María Angélica Bosco, Marco Denevi, Amaro Fernández, Jorge Masciángoli y Marcos Victoria) la que atrajo la atención sobre su labor literaria, convirtiéndola además en un *best seller*.

La alfombra roja es la historia de una conducta política: la de Aníbal Rey, un oscuro doctorcito de provincias que se propone llegar a la Presidencia y lo consigue. El libro está construido con varios relatos en primera persona, pero el *yo* cambia constantemente de nombre. La mayor parte de las veces es el propio Rey el que narra, pero también arriman su testimonio otras figuras vinculadas a su encumbramiento; a su encubramiento, más que a su vida cotidiana, ya que personajes como su madre, sus hermanos, su esposa Margarita, o un amor juvenil, solo aparecen mencionados o delineados por otros, nunca vistos desde dentro, como en cambio sucede en los casos de Millán (su cuñado y mejor amigo, a quien Rey no vacila en liquidar en un cruel episodio de la lucha hacia el poder), Rinaldi (uno de la vieja hornada que, pese a los vaivenes y a las maniobras partidarias, se mantiene junto a Rey), Beder y el gordo Chaves (dos incorporados de última hora), Sofía (la única entre todas las mujeres que rodean y adulan a Rey, capaz de despertar en él algo parecido al amor) y la Nena Rinaldi, que oficia de dislocado testigo.

Impulsos hacia el poder

Resulta bastante sorprendente que esta novela haya sido escrita por una mujer. Aunque un personaje como Sofía está captado y comprendido desde lo hondo, tanto el tema (casi intocado en la literatura rioplatense) como el minucioso conocimiento que muestra el libro de los resortes y entretelones de la lucha por el poder, parecen reveladores de un interés y una actitud que la tradición y la experiencia autorizarían a atribuir a la visión masculina de un mundo tan entreverado y peculiar. En este sentido, es admirable la destreza y la intuición que revela la autora para comprometer de diversos modos el interés del lector. *La alfombra roja* es seguramente una de las novelas argentinas de lectura más fluida que se hayan escrito en los últimos años.

Pese a que los procedimientos y los apoyos para alcanzar el poder no son, en la novela de Marta Lynch, los mismos que se estilan de este lado del Río de la Plata, el lector tiene casi siempre la absoluta certeza de que se le está dando un material poco menos que documental; a tal extremo parece que la realidad estuviera siempre apuntalando esta historia. No es improbable que, aparte del interés literario que la novela evidentemente posee, haya también contribuido a su éxito la curiosidad del público por identificar a tal o cual personaje político más o menos camuflado por el aparato que crea la ficción.

"Los infinitos conocimientos que he adquirido a lo largo de mi vida no significan otra cosa que una forma de impulsos hacia el poder", dice Aníbal Rey en la p. 137. Martha Lynch trata en su novela de ir enfocando esos impulsos, y también de brindar elementos para que el lector comprenda el verdadero origen de los mismos. Es una tarea encarada con objetividad. La autora cuida de no pronunciarse ni a favor ni en contra de su protagonista; simplemente lo presenta, lo retrata, lo ilumina. Es sin duda un retrato cruel en sí mismo pero en cambio no está construido con crueldad. Si existe un velado y adverso pronunciamiento de la autora, estará destinado en todo caso al mundo que posibilita esa ascensión, al conglomerado de mentiras, hipocresías, trampas y maniobras, que lleva implícitas ese fenómeno que ella misma llama *"la aventura del poder"*. El proceso es incompleto, ya que en él hay grandes y deliberadas lagunas. La peripecia retrocede y avanza intermitentemente, rescatando varias raíces de los sucesos que amontona el presente novelístico, pero así y todo quedan vastas zonas por iluminar, lejanos fantasmas que no son convocados.

Una ley inexorable

Es probable que sean esas lagunas las que provoquen en el lector una impresión que en cierto modo disminuye la credibilidad humana de la historia: el personaje de Aníbal Rey (incluso el nombre está excesiva y llamativamente agobiado de símbolos de autoritarismo) es demasiado enterizo, demasiado deliberado, demasiado inclemente. Esa feroz serenidad con que Rey sacrifica la amistad, el amor, la conciencia, y hasta el placer de los sentidos en aras de una fija ambición de poder, no es totalmente verosímil. Si el testimonio más cercano a los mayores déspotas que ha conocido la historia incluye siempre una porción de flexibilidad, una rendija por donde se cuela, así sea distorsionada o hasta aberrante, alguna corriente de sentimiento, parece difícil que este congelado y decidido Aníbal Rey, que no es exactamente un déspota sino un ambicioso de poder, se mantenga tenso e invicto, sereno y sombrío, solitario y perverso, hasta el triunfo final, que el lector adivina desde ya condenado.

En tal sentido, está literariamente más logrado el personaje de Millán, ese amigo que es dejado en el camino hacia la alfombra roja, símbolo de poder. Al igual que Rey, Millán es también un personaje impuro pero su destino va siendo visiblemente presionado por las circunstancias y no por su simple decreto del creador. Cuando Rey lo elimina, Millán comenta: *"No*

puedo vengarme de él, porque la venganza política no existe. Desde un principio todos acatamos una ley inexorable: la sobrevivencia del poderoso o del más fuerte". Y esas palabras tienen la fuerza de una convicción. Pero cuando Rey, refiriéndose a ese mismo episodio, piensa en Millán, *"a quien lloro cada día y por el que no he vuelto la cabeza una sola vez"*, ese desprendimiento suena como la mera aplicación de un código literario.

Felizmente, la novela no se desmorona. El personaje de Aníbal Rey despierta tanto interés y exige una lectura tan nerviosa, tan sobrecargada de curiosidad, que aquella relativa dosis de inverosimilitud queda prácticamente anulada por la expectativa. La novela, que no es panfletaria, ni siquiera comprometida en un sentido obvio o superficial, tiene sin embargo algunos pasajes que ayudan (tal vez en mayor grado que algunos ensayos sociológicos) a comprender algunos sorpresivos virajes del panorama político argentino. El mecanismo de los comités, la oscura lucha en la entraña misma de un ente partidario, la suma de imponderables que contribuyen y alimentan una personalidad política y por ende una candidatura, así como el estilo enmarañadamente rioplatense de asignar un sentido o un rumbo a ese entrevero, adquieren en la dinámica prosa de Marta Lynch un interés a veces fascinante. El lector tiene a menudo la impresión de que está mirando por el ojo de una cerradura; una cerradura perteneciente a una demagógica puerta, detrás de la cual se repatingan, se trampean, se adulan, se maldicen, se apoyan, se festejan, se destruyen y en definitiva se comprenden, aquellos seres desprendidos, lejanos, contradictorios e implacables, a los que él periódicamente socorre con su voto.

(*La Mañana*, Montevideo, 15 de setiembre de 1963: 4).

Ideas y actitudes en el tenso y urgido presente de las letras latinoamericanas

En el proceso cultural de América Latina siempre ha habido escritores de un filo único y escritores de doble filo. A los primeros, se les acepta o se los rechaza en su integridad, en su macicez, en su inconmovilidad; pero los segundos, que suelen aportar su personal cuota de dudas, de esclarecimientos, de cateos en profundidad a veces son presas fáciles del malentendido. No precisa apartarse de sus citas textuales para hacerlos incurrir en reales o aparentes contradicciones, para hacerlos defender o atacar póstumamente cualquier infundio del presente hipócrita. Su exceso de honestidad constituye, paradojalmente, una tentación para los deshonestos. En una carta que, en 1900, escribió José Enrique Rodó a Miguel de Unamuno, decía el uruguayo: *"Luchamos por poner en circulación ideas"*.

Hasta hace pocos años, la mayor parte de los escritores latinoamericanos se limitaban a eso: a poner ideas en circulación. Pero el rumbo de esas

ideas no quedaba asegurado, ni su sentido esencial estaba necesariamente defendido contra el proxenetismo cultural que muy pronto iba a vivir de ellas, a utilizarlas como decoraciones de sus énfasis, de sus falsos pudores. Eran ideas que iban a circular inermes, desamparadas, frente al inminente malentendido.

Esos ojos abiertos

Hoy el panorama no es mismo. El muestrario de frases de Martí, Hostos, Mariátegui y aun de Rodó, citadas desde todas las tiendas, a menudo alevosa y fragmentariamente, ha enseñado algo a nuestros escritores, quienes ya no caen en la ingenuidad de poner ideas inermes en circulación. Sus pensamientos salen ahora armados hasta los dientes, dispuestos a defenderse del malentendido, de las falsas y momentáneas alianzas, del parasitismo. De algún modo, esta nueva actitud ha traído un cambio en las relaciones del escritor con su medio social. Ahora que las ideas salen con un rumbo determinado, con un sentido palmario, el medio tiene mejores ocasiones de calibrar la conducta del escritor. En otras palabras, el medio se siente con derecho a pedirle cuenta de sus promesas, de su lucidez, de sus mensajes. El escritor latinoamericano sabe ahora que si sus ensayos, o sus ficciones, o sus poemas, sirven para que la gente abra los ojos, esos ojos abiertos lo mirarán a él en primer término. Ya no es más un ensimismado que escribe para colegas. El hombre corriente, ese lector promedio que antes era poco más que un fantasma, se ha convertido en un ser de carne y hueso, que a veces se entera de los borradores literarios leyéndolos por sobre el hombro del autor. La anhelada repercusión se ha producido; el tan buscado eco al fin resuena. Pero no había sido totalmente previsto que repercusión y eco trajeran aparejada una exigencia, una vigilancia, una presión. Frente a cada hecho importante que ocurre en el país o en extranjero, por lo menos un sector del público quiere saber cuál es la actitud del escritor. Lo interroga, lo urge, lo presiona; la abundancia de reportajes es solo un síntoma de esa atención.

Una conducta vigilada

Por supuesto, la nueva exigencia nace simultáneamente con otro fenómeno: el deterioro del político profesional. En América Latina, este se halla demasiado burocratizado, anquilosado (y en algunos casos, corrompido) como para que el hombre común pueda confiar en un planteo creador, milagrosamente formulado a partir de aquella rutina. La verdad es que los viejos caudillos de obsesión nacionalista se han ido apagando y que algunos líderes principistas se han vuelto amnésicos. En varios países de América Latina, una terca e inmortal gerontocracia sigue atornillada a sus pedestales, aparentemente sensible a los clamores pero en realidad desentendida de un auditorio que en el mejor de los casos, bosteza, y, en el peor, se muere de hambre. El político profesional todavía conserva el poder, pero no siempre retiene el papel de orientador.

Sería absurdo, y peligrosamente ingenuo, pretender que el escritor ha sustituido al político en esa función, pero lo cierto es que hay un sector del público que estaba descolocado y confuso y no sabía a quién acudir para que se le explicara qué estaba pasando en su país, y, por extensión, qué estaba pasando en el ancho mundo. Casualmente, el escritor estaba a mano; ese escritor que, en el momento, estaba tratando de explicarse a sí mismo parecidos problemas. Si la gente acude a él, es porque los otros que podrían iluminarlo, o están anquilosados (como en el caso de los políticos) o hablan y escriben (como en el caso de los técnicos propiamente dichos, ecónomos, sociólogos, antropólogos, psicólogos) un lenguaje demasiado especializado, demasiado esotérico. Los escritores, en cambio, y especialmente los narradores y los dramaturgos, hacen hablar a sus personajes, y estos, aunque expresen un pensamiento especializado, por lo general lo dicen en palabras corrientes. No obstante, después de haber sufrido en carne propia la amnesia de los políticos principistas, el lector latinoamericano se ha vuelto desconfiado. Así que, cuando lee, no le alcanza con asentir, no le alcanza con conmoverse o indignarse; también se siente obligado a vigilar la conducta del escritor, para asegurarse de que este habrá de seguir mereciendo su confianza.

Del estupor a la definición

Es imposible que el escritor latinoamericano no estuviera preparado para soportar esa exigencia. En realidad, la historia anduvo demasiado rápido, y en un abrir y cerrar de ojos incluyó revoluciones, acabó con imperios, provocó catástrofes. Como no estaba preparado, el escritor cayó fácilmente en el estupor, y el estupor lo llevó a definirse. Unos se definieron por horror a la militancia; otros, por horror a la evasión; muy pocos, por atracción, por amor, por afinidad. No descarto que escritores y lectores europeos, acostumbrados a considerar obra y conducta en compartimientos estancos, sonrían ante semejante provincianismo. Sería necio que nos agraviáramos con esa sonrisa, que, después de todo, es la sonrisa del desarrollo. Pero en nuestros países (desnivelados, caóticos, y, por supuesto subdesarrollados) el producto literario crece inevitablemente entrelazado con lo social, con lo político. Por eso, cuando en América Latina el público vigila la conducta de un intelectual este no siempre tiene el derecho de interpretar que está siendo agredido con una curiosidad malsana; más bien se trata de un expediente (quizá un poco primitivo) que el público inconscientemente elige para demostrar que su pensamiento y su palabra tienen eco, o sea que importan socialmente. Ese interés, esa vigilancia, esa atención del lector, han tenido a su vez repercusión en la obra creadora. Hoy sería fácil confeccionar una importante nómina de buenos escritores latinoamericanos que empezaron escribiendo narraciones fantásticas o juegos intelectuales (piénsese en Carlos Fuentes, en Alejo Carpentier, en Julio Cortázar) y hoy están, en cuanto escritores, y sin hacer panfletos ni abdicar su condición de literatos,

metidos hasta la garganta en el drama que los rodea o en el conflicto del que participan como individuos.

Es en ese nuevo panorama donde la conducta aparece ligada con la obra, sobre todo ante los ojos de un público que mira ambas simultáneamente. Quizá haya llegado, para el escritor latinoamericano, el momento de entender que la forma más segura de que las ideas que pone en circulación no queden desamparadas frente al malentendido, sea poner al mismo tiempo en circulación sus actitudes.

(*La Mañana*, Montevideo, 22 de setiembre de 1963: 4).

La Ciudad y los perros, de Vargas Llosa o el porfiado aprendizaje de la crueldad

Cuando Mario Vargas Llosa obtuvo en 1962 el Premio Biblioteca Breve de la Editorial Seix Barral, era poco lo que se sabía de este narrador peruano (nació en Arequipa, en 1936), licenciado en Letras en la Universidad de San Marcos, Lima, y doctorado en la de Madrid. Sin embargo, ya en 1957, uno de sus cuentos había logrado el premio instituido por la *Revue Francaise*, en ocasión de celebrarse la Exposición Francesa en Lima. Su tesis doctoral se denominó *Bases para una interpretación de Rubén Darío* (1958); fue becado por la Universidad de San Marcos a fin de proseguir sus estudios literarios en Madrid; y también en 1958, obtuvo en España el Premio Leopoldo Alas con un volumen de relatos: *Los jefes* (publicado por Editorial Rocas, Barcelona, 1959). Ha ejercido activamente el periodismo en Europa y América, y en el presente reside en París, donde trabaja en las emisiones que la R.T.F. dedica a América Latina.

Un compromiso menos transparente

La novela premiada en 1962 por Seix Barral, se llamó inicialmente *La morada del héroe*, luego *Los impostores*, para finalmente titularse *La ciudad y los perros* (Barcelona, 1963, 343 páginas). Los editores españoles (cuyo jurado, integrado por José María Valverde, Carlos Barral, Víctor Seix, José María Castellet y Juan Petit, concediera el premio por unanimidad) presentaron asimismo la novela al Prix Formentor 1963, donde *La ciudad y los perros* obtuvo tres votos contra los cuatro que en última instancia dieron el triunfo a *Le Long Voyage*, de Jorge Semprún.

La novela de Vargas Llosa centra su anécdota en el Colegio Militar Leoncio Prado, de Lima. Esta no es exactamente una escuela militar sino de enseñanza media, pero es dirigida por oficiales del ejército, y los alumnos (por lo general muchachos reputados como rebeldes y confinados allí por sus padres "*para que se hagan hombres*") que pertenecen a la burguesía limeña o a familia de terratenientes serranos, aunque también suele haber cholos y negros. La primera parte de la novela es de un realismo pintoresquista, pero

en la p. 167 el autor instala un hecho trágico (durante unas maniobras de rutina un cadete es herido de muerte) que cambia totalmente el clima de la narración. La posterior investigación acerca de la muerte del cadete le sirve a Vargas Llosa para reflejar en el ambiente del Colegio muchas de sus evidentes y personales preocupaciones acerca del Perú y los peruanos. En este sentido, su actitud es cercana a la de Roa Bastos con respecto al Paraguay, o la de Carlos Fuentes con respecto a México; pero Vargas Llosa es quizá menos transparente en su compromiso que aquellos dos excelentes novelistas.

Todo mezclado

Su condición de testigo, y hasta de moralista, lo lleva a crear enfoques múltiples y reveladores, pero no a formular un mensaje demasiado explícito. Es como si el compromiso más significativo quedara reservado al lector. Vargas Llosa muestra hechos, ilumina intenciones, pero no se pronuncia; el lector será en definitiva quien decida.

Pero por esto no cabe deducir, empero, que *La ciudad y los perros* sea una novela fría, distante, desprendida; por el contrario, es uno de los libros más apasionantes y apasionados de la nueva literatura hispanoamericana. Quizá, para ser más preciso, habría que decir que es una novela comprometida, pero no militante.

Es decir: Vargas Llosa se resiste, y con razón, a hacer de ella un alegato; prefiere acentuar su condición testimonial, y en consecuencia, comprometerse en un sentido más hondo, menos superficial. De ahí que los personajes no se dividan en buenos y malos; al igual que en los estratos de la realidad, las virtudes y los defectos se entrelazan, se mezclan, se confunden.

En los antípodas de Rousseau

Uno de los epígrafes de la novela es una frase del *Kean* de Sartre: "*Se hacen papeles de héroe porque es uno cobarde, y papeles de santo porque es un malvado; se hace de asesino porque se muere uno de ganas de matar al prójimo; se representa porque es uno embustero de nacimiento*". La primera parte de la novela es en cierto modo un desarrollo de tales actitudes sustantivas. Esos adolescentes que comparten una vida confinada; que sufren el primer ramalazo de la sugestión colectiva; que se escinden paulatina y fatalmente en víctimas y victimarios; que, a partir de los implacables y sádicos ritos de iniciación, se muestran capaces de engendrar un odio sin fisuras, monolítico; que, para defenderse del rigor disciplinario, inventan todo un ritual de transgresiones; que pierden el pudor del vicio privado y llegan a ostentarlo, a exhibirlo, a difundirlo; que, en aparente contradicción con esa parodia de franqueza, hacen un culto del disimulo, y mienten con fanática coherencia, sin asomos de contricción, con patético egoísmo; esos adolescentes hacen así sus primeras armas en el oficio de hipócritas que, después, cuando ya no sean rebeldes o inadaptados, sino adaptados y cretinos, habrá de erigirles el

mundo de afuera, el de los padres, el de los jefes; en fin, el de los embusteros adultos y normales.

En el juicio de José María Valverde (integrante del jurado Seix Barral) que oficia de prólogo a la edición, se dice: "*En el polo opuestísimo de Rousseau, aquí es el hombre quien corrompe las instituciones*". Es cierto; pero una vez que las instituciones son corrompidas, ellas a su turno se bastan y se sobran para corromper a los nuevos hombres, o aspirantes a hombres, que van entrando en su zona de influencia.

Un duro aprendizaje

El Colegio Militar no inventa corrupciones: cada oficial, cada cadete, proviene de algún sitio, de una familia, de una clase, de un medio social. Cada individuo viene con su propio bacilo de corrupción, con su propio pasado a cuestas. Por eso Vargas Llosa intercala constantemente imágenes que pertenecen a cada uno de esos pasados individuales, como si quisiera dar a entender que la corrupción viene de lejos: de un padre que mintió, de un hermano que roba, de una madre que aborrece mientras ora, de una timidez curada a golpes, de una imagen de mujer pervertida. El Colegio junta en sus patios y en sus cuadras a esos productos promediales de un mundo exterior; los junta y los enfrenta, arroja a cada uno en brazos de todos pero no para que se comprendan o estimen, sino para que se destruyan y pervier-tan. Los viejos odios y desprecios (como el que los limeños sienten por los serranos), los grandes abismos sociales (como el que media entre un negro y un niño bien de Miraflores), el heredero código del machismo, todo eso tiene en el Colegio su reproducción en miniatura. Así como el argentino Julio Cortázar imaginó en *Los Premios* una excursión transatlántica a fin de que el barco le sirviera para confinar y enfrentar, en un espacio y un tiempo reducidos, a representantes de diversos niveles, procedencias y generaciones de su país, así también Vargas Llosa apela en su novela al enclaustramiento del Colegio Militar para brindar un muestrario de las virtudes y los defec-tos del Perú y de su gente.

Desde el punto de vista de la eficacia narrativa, el confinamiento de los personajes implica una ventaja innegable.

La obligada convivencia, primero embota y fatiga, después enardece. Nadie puede huir de nadie; la obligada presencia del prójimo puede con-vertirse en tortura. Es entonces que la crueldad más o menos gratuita, o la venganza considerada como una de las bellas artes, pasan a constituirse en el único estímulo de una existencia que, en sus términos estrictos, solo es tedio, presión, intimidad violada. Los adolescentes de *La ciudad y los perros* se vuelven especialistas en crueldad. Padres, tutores, oficiales, todos parecen estar de acuerdo en que "*hacerlos hombres*", es apenas un eufemismo para nombrar la verdadera graduación, el formidable cometido de la Escuela: hacerlos crueles.

La innegable fuerza literaria con que transmite Vargas Llosa el duro aprendizaje de esa crueldad, ha de ser el tema de una próxima nota.

(*La Mañana*, Montevideo, 12 de enero de 1964: 4).

Más sobre *La ciudad y los perros*

Una novela peruana que tiene ritmo propio, magia verbal y personajes atrozmente vivos[13]

En una nota anterior (*La Mañana,* 12 de enero) sobre *La ciudad y los perros*, novela del peruano Mario Vargas Llosa, hice referencia al duro aprendizaje de la crueldad que en la misma se desarrolla. Conviene aclarar ahora algunos rasgos curiosos de ese aprendizaje. Por lo pronto, hay en los cadetes del Colegio Leoncio Prado una actitud gregaria que, sin embargo, tiene poco que ver con la camaradería o la fraternidad; más bien se trata de una promiscuidad de soledades. Para esos adolescentes existe un bajo deleite en compartir y exhibir lo peor de sí mismos; poco a poco el Colegio va creando en cada cadete una horrible vergüenza de ser manso, de ser bueno, de caer alguna vez en la execrable debilidad de conmoverse. Para el que no entra en ese juego, para quien no admite el código, el ambiente reserva el desprecio, la burla, el castigo, y aun (como la novela se encarga de testimoniar) la muerte. Es la superación del machismo, elevado a una imprevista y máxima potencia. No obstante, frente a los miedos confesos del cadete Ricardo Arana, también llamado el Esclavo, frente a su inicial imposibilidad de mezclarse con la abyección, Vargas Llosa consigue que el lector vislumbre algo: en esa aparente astenia moral puede haber más valor, más decisión, que en el compacto y publicitado ímpetu de los otros. También se precisa coraje para no simular valentía, para asumir los bochornos del propio miedo. Pero el autor consigue también que el ambiente contamine y pervierta a ese sincero; claro que lo pervierte en un sentido extraño, ya que lo obliga a rebajarse, no frente a los demás, sino frente a sí mismo. Lo convierte en tramposo, en consciente delator.

Solo uno se salva

Aparentemente, nadie puede salvarse. Ni siquiera Alberto, también llamado el Poeta, o sea el cadete que, después de la muerte de su compañero, intenta descubrir la verdad y juega para ello todas sus cartas (él también delata) menos una; cuando el coronel lo chantajea, amenazándolo con la expulsión (*"por vicioso, por taras espirituales"*) si no retira sus acusaciones, Alberto cede, piensa en su carrera, claudica para siempre. El categórico y justiciero *epílogo*

13 De este artículo en un trabajo posterior sobre Vargas Llosa, Benedetti tomó apenas algunas notas (ver en Anexo la Lista de artículos publicados en libro). [Nota del compilador].

lo muestra reintegrado a su clase, a su lujoso Miraflores, a la hipocresía, en fin. El exsensible ha aprendido definitivamente la lección de crueldad; pese a los últimos estertores de su decencia, la corrupción se ha instalado confortablemente en su alma, y también, por supuesto, en su mimético futuro de casa con piscina, auto convertible, sábado en el Grill Bolívar, título de ingeniero, esposa de su propia clase, queridas a granel, viajes a Europa. Cuando piensa: *"Dentro de algunos años ni me acordaré que estuve en el Leoncio Prado"*, más que una esperanza, está emitiendo una decisión.

Paradójicamente, el único que se salva (solo a medias) es el Jaguar, cadete acaparador de culpas y crueldades. Cuando llega al Colegio, viene de una módica ignominia (por lo menos ha sido ratero y ha convertido en cornudo a su padrino y protector), pero al egresar no vuelve a las andadas. Ya en la despiadada ceremonia de bautizo, la crueldad no lo toma de sorpresa; por el contrario, la hace jugar a su favor, se beneficia de ella, la aprovecha para fundar su fama. A diferencia de sus compañeros, que van adquiriendo un sentido de la sevicia como quien cumple una obligación, en el Jaguar la impiedad no es un emplasto, un agregado, sino una experiencia viva. Él no es la víctima de un colegio, sino el inventor de una ley propia y secreta, cuyos rigores a nadie confía y cuyos dictados no ponen jamás en peligro la trabazón y la firmeza de su soledad. En un mundo de crueles, es aparentemente el más cruel; pero también, en el fondo, el menos corrompido. Trae al Colegio una moral del hampa (*"Yo no soy un soplón ni converso con soplones"*) y, tres años después, la extrae intacta. Es cierto que en el lapso intermedio ocurre una muerte, pero la hipócrita moral del Colegio no lo ha contaminado. Por sí mismo, él se ha hecho mejor; por sí mismo, ha aprendido a ver claro en los otros y en su propia conciencia, y las últimas palabras que pronuncia en la novela (*"Yo soy tu amigo. Avísame si puedo ayudarte en algo"*) no van destinadas a sus camaradas de jauría sino al antiguo compinche de robos y escapadas. En esa última página, el Jaguar ya es un hombre recuperado, afirmado en la vida. Después de toda una historia en que lo inhumano aparece a cada vuelta de hojas, este desenlace (que no es un *happy end* sino una mera posibilidad abierta) es uno de los pocos rasgos esperanzadores de la novela. En cierto modo, resulta esclarecedor que Vargas Llosa frente a la posibilidad de rescatar a uno de sus personajes, se haya decidido por el Jaguar, alguien que no proviene de Miraflores sino de la delincuencia, de un pobre sedimento social. Para este muchacho terco y fuerte, que al fin de cuentas ha cometido sus barbaridades de Colegio por bienintencionadas y primitivas razones (*"Todo lo hice por la sección"*), le dice al teniente Gamboa, y el hálito de sinceridad llega hasta el lector, el autor reserva una salvación que en definitiva niega a los otros: a los que se entrenan para la crueldad, los que delatan, los que reniegan de sí mismos.

Una solidaridad claustral

En la ceremonia de bautizo, los nuevos ingresados al Colegio son obligados por los cadetes mayores a andar en cuatro patas, a ladrar como "perros" y a morderse furiosamente entre sí, además de beber orines, lamer el piso, recibir puntapiés y otros rituales no menos humillantes. Durante ese primer periodo, en el Colegio se les llama los "perros". Pero ese sádico ceremonial, que dura ocho horas, marca para siempre la vida en todo el Colegio, ya que provoca por un lado, el odio hacia los cadetes mayores y, por otro, una solidaridad claustral, mantenida gracias a una detallada programación de venganza que ha de extenderse a toda la permanencia de los cadetes en la institución. De modo que todos son, o fueron alguna vez, "perros". Por otro lado está el mundo exterior o sea "la ciudad". Estos dos términos figuran en la alusión del título, que viene así a juntar dos mundos, uno enorme y otro reducido, pero que en realidad se prestan recíproco servicio y existen en mutua dependencia. El mundo exterior dicta la ley para el Colegio. Los oficiales, intérpretes de esa ley, mantienen una fanática y paralizadora lealtad a las apariencias: en tanto que las formas sean respetadas no importa que el fondo huela a desechos, a podredumbre. De ahí que, cuando el cadete Alberto tiene un arranque de honestidad, e intenta aclarar algo muy sucio, encuentre un solo oficial dispuesto a dar trámite a su pedido con la consecuencia adicional de que ese mismo teniente es finalmente trasladado, humillado, arruinado en su carrera.

Sí, la ciudad dicta su ley a los perros; pero estos, a su vez, se reincorporan a aquella y pasan a constituir su clase dominante, su elite de poder. Por supuesto, no todos se transforman en militares, pero la mayoría participa de esa tácita aprobación del cuartelazo que ha lacerado la vida comunitaria en América Latina y ha venido postergando una definitiva toma de conciencia. Entenados o hijos del rigor, todos aplauden el rigor. Pero la novela de Vargas Llosa sirve para desenmascarar la infamia que yace oculta bajo ese mismo rigor. En el instante en que más se lo precisa, exactamente cuando en unas maniobras, un cadete mata a otro, los jerarcas aprietan filas para ocultar la verdad, para olvidar la *"escandalosa historia"*. Ante el Coronel, autoridad máxima, la deshonra para el Colegio no es el crimen sino el afán de investigar.

La vanguardia y lo clásico

Las más estimables virtudes de *La ciudad y los perros* tienen que ver con su ritmo indeclinable, su estilo ceñido, su estructura impecable, pero sobre todo con la creación de un clima singular, José María Valverde ha señalado certeramente la incorporación, en la obra de Vargas Llosa, de todas las experiencias de la novela de vanguardia a un sentido clásico del relato: clásico en los dos puntos básicos del arte de novelar: que hay que contar una experiencia profunda que nos emocione al vivirla imaginativamente; y que

hay que contarla con arte. Quizá el síntoma más seguro de que el crítico español está en lo cierto, sea reconocido por el lector cuando, al concluir el libro, experimente la sensación de que repentinamente lo han dejado fuera de un mundo que lo había fascinado.

No toda la novela mantiene el mismo nivel de calidad ni todas las situaciones han sido resueltas a la perfección (por ejemplo: si bien es narrativamente irreprochable que dos cadetes, Alberto y el Esclavo, traben relación con Teresa, parece en cambio una coincidencia superflua que un tercer cadete, el Jaguar, por otro conducto y en distinta época, también haya frecuentado a la misma muchacha), pero lo innegable es que salen constantemente al encuentro del lector páginas de alto vuelo narrativo y a veces hasta de increíble impulso poético. El velatorio del cadete, en pp. 220 a 226, es quizá el pasaje donde el autor ensambla con mayor habilidad esa doble eficacia.

Una absorbente magia verbal, unida a cierto humor vital que podría emparentarse con el de Carlos Fuentes o el de Julio Cortázar, justifica y dignifica algunos pasajes de una crudeza insólita, prácticamente desconocida en la narrativa hispanoamericana. Magistralmente escrita, vigorosa de forma y rica en fondo, con personajes atrozmente vivos, con denuncias no vociferadas pero patentes, esta novela de un joven escritor de Perú es una ejemplar respuesta latinoamericana al desafío intelectual que, en el panorama de las letras actuales, representan ciertas formas raquíticas, tediosas y excesivamente retóricas, de la nueva novela.

(*La Mañana*, Montevideo, 19 de enero de 1964: 4).

Juglar de siglo XX

El muestrario de la actual poesía argentina debe ser uno de los más desalentadores de América. Es cierto que de vez en cuando surge alguna señal, no digamos maravillosa, pero al menos viva, ingeniosa, creadora, de un César Fernández Moreno, un Juan Gelman, y un par de nombres más. Pero en general el lector de revistas como *Sur* o de suplementos literarios como los *La Nación* o *La Prensa*, no puede encontrar notables diferencias entre decenas de poetas argentinos que parecen haber encallado, en el mismo estilo, en los mismos temas, en la misma frialdad. El no tener nada que decir (la más devastadora de las epidemias literarias) uniforma las voces en una respetuosa apariencia neoclásica, de la que nadie se anima a apartarse.

De ahí que, encontrarse de pronto con un poeta tan vital como el mendocino Armando Tejada Gómez, no solo lo deja a uno un poco perplejo, sino que también alimenta la sospecha de que la poesía del Interior argentino, esa que no llega a la costosa difusión bonaerense, tal vez incluya voces más entrañables y auténticas que la de los rutinarios y canjeables soneteros de siempre.

Armando Tejada Gómez nació en 1929 y tiene cinco libros publicados: *Pachamama* (1955), *Tonadas de la piel* (1956), *Antología de Juan* (1957), *Los compadres del horizonte* (1963) y *Ahí va Lucas Romero* (1963). No hace mucho estuvo en Montevideo y participó en un recital que los folkloristas Oscar Matus y Mercedes Sosa dieron en el Teatro Universal. En la primera parte, Tejada Gómez intervino brevemente, y el público, que en el mejor de los casos apenas conocía su nombre como letrista de canciones, lo recibió con cordialidad pero sin mayor entusiasmo. En la segunda parte, en cambio, el escritor mendocino dispuso de una media hora para decir sus poemas. Solo entonces se estableció la comunicación. Fue un espectáculo desusado ver cómo el público iba siendo conquistado por este poeta casi desconocido que usaba todos los recursos de su cálida, enérgica, convincente voz para decir (no leer) sus propios textos.

Nunca faltan críticos y lectores propensos a considerar como poesía solo aquellas voces que vienen respaldadas por una prestigiosa soledad. Sin embargo, también puede darse el caso de un poeta que busque denodadamente la comunicación, y que la busque con sinceridad, como un quehacer ineludible. Tejada Gómez es uno de ellos. Ha escrito: *"todo suena a nosotros"*. Pero donde mejor expresa su afán comunicante es en este fragmento de su penúltimo libro: *"Digo que un hombre solo, solo es un hombre digo/ que tiene su misterio el hombre solitario,/ pero ya estoy cansado del misterio gratuito, / de la soledad pura y el silencio importante;/ ya no quepo en la luna de tanto andar las noches/ tuteándome con todos los duendes de la calle;/ digo que un hombre solo, solo es un hombre solo, / y que no tengo tiempo de amparar solitarios"*.

Tejada Gómez encabezó *Los compadres del horizonte* con dos versos del *Martín Fierro*: *"Acostúmbrense a cantar/ en cosas de fundamento"*, y por cierto que la cita no es gratuita. Con José Hernández, el poeta mendocino tiene de común la sustancia narrativa, la construcción de un mundo para su criatura esencial, permanente, protagónica. No es una poesía payadoresca, ya que Tejeda Gómez no improvisa ni imita (salvo contadas excepciones) la ortografía del habla popular. Su función es casi la de un trovador, o sea el juglar que dice sus propios textos. Sale al encuentro del oyente o del lector pero no considera que eso sea una claudicación o una deshonra; sale al encuentro de la gente, y la gente se reconoce en ese abrazo potencial, solidario, esperanzado.

Para el poeta mendocino, el ritmo es apoyo imprescindible, sus poemas parecen pensados y sentidos para la expresión oral. Por algo compone asimismo letras de canciones. Sabe que el ritmo ayuda a comunicarse, y entonces lo usa conscientemente, con porfiada deliberación. Quiere dar impulso, sembrar convicciones, y entonces busca infatigablemente el adjetivo, el verbo, la palabra que convierta su idea en algo repentinamente luminoso, algo que la deje colgada en la memoria: *"y aun tiene en la piel mujer y mosto,/ su mujer moscatel en el costado"*; *"Él era otro cantor en esa celda./*

Estaba de asamblea con su sangre"; *"salió a mirar lo agrícola del viento"*; *"aquí con mi guitarra geográfica/ con la boca mundial de mi guitarra"*. Pero ninguna de esas combinaciones es gratuita, meramente literaria. Como imagen, toda metáfora de Tejada Gómez es impura; nace contaminada de paisaje, de contorno, de prójimos. Como realidad, toda metáfora de Tejeda Gómez incluye una ardorosa militancia, existe en función de una actitud. Los seres transitan por su amplio verso silvestre y allí vociferan, reclaman, se golpean, se animan mutuamente. Hasta el paisaje parece móvil, se introduce en los símiles, se embosca y acomete. Nada de parálisis estatuaria: esta es una poesía de movimiento.

"Alguien dice:/ —presente.../ pero más bien de adentro, / como apagando el grillo de una voz solidaria". Pero a medida que transcurren las páginas de *Los compadres del horizonte* o de *Ahí va Lucas Moreno*, uno va teniendo conciencia de que esa voz solidaria no se apaga, que ese grillo persiste. Después de todo, no está mal que en la larga noche de la poesía argentina rompa a cantar un grillo. Aunque en los polvorientos anaqueles se estremezcan incontables dinastías de premiados y vírgenes sonetos.

(*La Mañana*, Montevideo, 15 de mayo de 1964: 9).

Encuentro con Jorge Edwards "*Siempre escribo mirando hacia el pasado*"

Jorge Edwards nació en Santiago de Chile, en julio de 1931. Estudió en la Facultad de Filosofía y en la Escuela de Derecho de la Universidad de Chile. Desde 1957, es funcionario del Ministerio de Relaciones Exteriores y en el presente desempeña el cargo de Secretario en la Embajada de Chile en París. Solo ha publicado dos libros: *El patio*, cuentos, 1952, y *Gente de la ciudad*, cuentos, 1961. Con este último obtuvo el Premio Municipal de Literatura. En 1963 logró la tercera colocación en el Concurso Biblioteca Breve que convoca anualmente la Editorial Seix Barral, con una novela que inicialmente se tituló *La selva gris* y que será publicada a fines de este año por la editorial barcelonesa con el título de *El peso de la noche*. Edwards es un hombre preocupado por los problemas sociales y culturales de América Latina, y bajo su grave apariencia, esconde un agudo sentido del humor.

Me interesa antes que nada averiguar de qué trata la obra que le publicará Seix Barral.

"Es una novela de una familia burguesa, santiaguina —dice Edwards— *que transcurre hace unos diez años y cuyo elemento central es la muerte de una vieja señora. En realidad, abarca solo dos días, durante los cuales tienen lugar la agonía, la muerte y el entierro. Todo está visto a través de otros dos personajes: uno es un adolescente, nieto de la señora, y el otro es su hijo, una suerte de oveja negra, un alcohólico, un fracasado. Varios de los personajes evocan episodios del pasado, que permiten comprobar el papel que la Señora ha jugado en la vida esos*

dos individuos. Es la historia de una familia, tomada en un momento verdaderamente crítico, y vista a través de dos personajes que están en una posición marginal: un adolescente rebelde y un borrachín. Hay, por supuesto, el propósito de hacer un contraste entre esas dos actitudes".

Según Edwards, su nueva novela arranca de *Gente en la ciudad*, libro de cuentos que publicara hace tres años.

"Es casi la organización de varios elementos que estaban diseminados en aquel libro. Después que publiqué Gente en la ciudad, *tuve la sensación de que ahí estaba el material en bruto de una novela. De modo que* El peso de la noche *es una suerte de desarrollo de aquel ambiente; tan es así que la primera versión de la novela continuaba todas las historias de aquel libro. Pero hoy* Gente en la ciudad *me parece muy rudimentario frente a la novela".*

Si se le pregunta sobre posibles influencias, Edwards dice que, de los escritores de su país, le interesan casi exclusivamente los poetas. Con respecto a narradores, puede haber coincidencia, pero no influencia. *"Si hay alguna influencia en mi obra, es de los poetas".* ¿Cuáles? *"Bueno, por lo pronto, parte de la obra de Neruda, especialmente* Residencia en la tierra, *así como los últimos poemas de Huidobro, y* Tala *de Gabriela Mistral. Entre los jóvenes, me interesan Teillier y Lihn. De Nicanor Parra, me gustan los* Versos de salón *y algunos de antipoemas".*

Ya es casi un lugar común decir que Chile es un país de poetas y no de narradores. Edwards tiene una explicación para ese fenómeno: *"En Chile, el talento narrativo se ha expresado en la historia. Aun los novelistas chilenos, han tratado siempre de escribir novelas históricas, y si a veces fallan, ello de debe a que sus novelas son históricamente rudimentarias. Blest Gana, por ejemplo, es un novelista histórico".*

Edwards escribió su novela en París y de un tirón. No, no está conforme.

"Me parece un progreso evidente con respecto a mis libros anteriores, pero no estoy conforme ni con el estilo ni con la estructura. En cuanto al estilo, creo que tengo que conseguir una libertad mucho mayor, una soltura más evidente, un estilo menos lógico. En esta novela, el estilo es demasiado racional. En cuanto a la estructura, necesito buscar y encontrar otras formas, acaso más complejas".

En cuanto al problema que significa escribir lejos del propio país, opina que para él aún no ha llegado el momento crítico, ya que todavía está muy cerca de los episodios y los temas que trata. *"Aun no tengo problemas de lenguaje. A veces veo el peligro de contagiarme del francés, pero me consuelo pensando que la obra de la Blest Gana está plagada de galicismos. Estoy a una distancia (dos años) en que las cosas adquieren relieve en la memoria. Desde luego, no pienso vivir definitivamente fuera de Chile".* A Edwards le interesan otros narradores latinoamericanos, pero se siente bastante distante de la etapa regionalista. Sus entusiasmos empiezan con *Don Segundo Sombra* (*aunque no me estimule como novelista*) y Machado de Assis. Entre los más recientes, le interesan especialmente Julio Cortázar, el mexicano Juan Rulfo, el

peruano Mario Vargas Llosa. ¿Borges? *"En un tiempo me gustó mucho; ahora me interesa bastante menos. Lo encuentro limitado. En su obra veo cierta majadería, cierta excesiva repetición de temas. Pero aun así, es un prosista con el siento afinidad, una afinidad que no siento en absoluto con respecto a Rómulo Gallegos"*. ¿Carpentier? ¿Carlos Fuentes? *"Me interesan pero no me entusiasman, Aclaro que no soy un conocedor exhaustivo de la literatura latinoamericana. No la he leído con espíritu sistemático. Ah, me olvidaba de algunos cuentos de Horacio Quiroga, que me gustan mucho, y de* El loco Estero*, la novela chilena que prefiero entre todas y que, curiosamente, fue escrita por Blest Gana después de vivir treinta años en París. Y otro olvido:* Hijo de ladrón*, de Manuel Rojas"*.

Le pregunto sobre las posibles salidas para la literatura de su país.

"Hay un fenómeno que se ha producido en Chile en los últimos diez años. Se ha salido de una literatura premeditadamente folklórica, que no correspondía en absoluto a la experiencia personal del autor. Mariano Latorre era un empleado público que en los fines de semana iba al campo con una libreta, y tomaba notas, y estudiaba libros de botánica para después mencionar tal y cual arbusto. Ahora hay una generación que trata de partir de una experiencia más real. Tipos que estaban liquidados por una oficina, por un ambiente determinado, han tratado de crear una literatura a partir de esa experiencia. Recuerdo, por ejemplo, El cepo *de Jaime Laso. Me parece más auténtico que el seudo realismo regional. Por eso me interesa Machado de Assis, ya que en él veo un tipo que escribe sobre una realidad inmediata y personal, pero a partir de esa realidad inmediata y personal, construye todo un mundo novelístico"*.

¿Podría escribir sobre cosas que no pasen en Chile? *"Por ahora, no. La experiencia de París todavía no se me presenta en una forma literaria. Además, siempre escribe mirando hacia el pasado. En mi caso, si no hay una distancia en el tiempo, el proceso de transformación no funciona. Cuando escribo sobre una cosa que ha pasado hace poco tiempo, siempre me sale demasiado textual, demasiado anecdótica"*.

(*La Mañana*, Montevideo, 17 de julio de 1964: 9).

Encuentro con Vargas Llosa: *"Me entusiasman las novelas de caballería"*

Mario Vargas Llosa ingresó abruptamente en la celebridad cuando obtuvo en 1962 el Premio Biblioteca Breve de la Editorial Seix Barral, de Barcelona. La novela premiada se llamó inicialmente *La morada del héroe*, *Los impostores*, para finalmente titularse *La ciudad y los perros*. Los editores españoles presentaron asimismo la novela al Prix Formentor 1963 donde *La ciudad y los perros* obtuvo tres votos contra los cuatro que en última instancia dieron el triunfo a *Le Long Voyage* de Jorge Semprún. Actualmente *La ciudad y los perros* está en su cuarta edición; magistralmente escrita, vigorosa de forma y rica en fondo, con personajes atrozmente vivos, con denuncias

no vociferadas pero patentes, es sin duda una ejemplar respuesta latinoamericana al desafío intelectual que, en el panorama de las letras actuales, representan ciertas formas raquíticas, tediosas y excesivamente retóricas, de la nueva novela. Vargas Llosa (nacido el 28 de marzo de 1936, en Arequipa, Perú) solo había publicado un libro, *Los jefes*, con anterioridad a *La ciudad y los perros*. Actualmente reside en París y trabaja en la Radiodifusión y Televisión Francesa, sección América Latina. Es un hombre sencillo, jovial, a quien el éxito no ha mareado.

Es justamente alrededor de la palabra éxito que inicio mi interrogatorio.

"Me siento completamente desconcertado —dice Vargas Llosa— *lo que ha ocurrido con esta novela es una cosa inesperada. Cuando la estaba terminando, una de mis mayores preocupaciones era cómo publicarla. Pensé que iba a trabajar durante varios años a fin de reunir dinero suficiente para financiar la edición. Ahora estoy muy contento de que el libro se traduzca a otros idiomas y que haya sido publicado por una buena editorial. No creo que eso haya podido influir en mí. Hay que tener en cuenta que el libro apareció tres años después de haber sido concluido, o sea cuando yo ya estaba completamente absorbido por una nueva novela. En realidad, siempre me pasa igual: me siento excitado por el libro mientras lo estoy escribiendo, pero después se me pasa la excitación. Se produce algo así como una cordial ruptura con la obra, aunque eso no quiere decir que me insolidarice con respecto a ella".*

Vargas Llosa busca algún ejemplo que clarifique esa sensación tan particular. *"Digamos en el rubro interpretación. Por ejemplo, la muerte del Esclavo. Quise que ese episodio fuera deliberadamente ambiguo. Sin embargo, un crítico francés, Roger Caillois, ha formulado una interpretación muy coherente, según la cual el Jaguar no habría matado al Esclavo. Eso se explica bastante bien, ya que en cualquier creación, aparte de las intenciones explícitas del autor, siempre surgen de una manera irracional, una serie de intenciones que al autor se le escapan y que, no obstante ello, pueden ser descubiertas por cualquier lector".*

¿Tiene la novela un valor autobiográfico? *"En realidad, yo pasé dos años en ese Colegio. La idea de escribir la novela me vino cuando todavía era cadete. He tratado de ser absolutamente fiel al ambiente que conocí en el Colegio, pero la historia no es en absoluto autobiográfica, sino una ficción. Es un transposición más o menos fiel de lo que era ese medio, un medio que en realidad me apasionaba porque siempre me pareció un espejo del Perú, ya que allí coincidían todas las clases sociales: los niños bien, los cholos, los serranos, y al coincidir llevaban allí sus vicios y sus virtudes, y todos eran sometidos a una disciplina militar".*

Para cualquier lector de *La ciudad y los perros*, debe ser visible cierta identificación entre el autor y el personaje llamado Alberto. Pero el autor no está de acuerdo: él se siente más cerca del Jaguar. *"Por una parte, la vida de Alberto no es mi vida, y por otra parte, me inspira bastante antipatía. Es el personaje que reniega más fácilmente de todo y de todos, y en quien la frustración es más profunda y lastimosa, ya que después de haber tomado conciencia de la mentira de su propio mundo se vuelve a instalar en él".*

Vargas Llosa acaba de regresar del Perú. Le preguntó por las repercusiones que la novela ha tenido en su país.

"También eso fue desconcertante. ¡Me han hecho tantos reportajes! Confieso que me sentía un poco incómodo. El Perú es un país culturalmente subdesarrollado. Ahora bien, se ha hablado mucho de mi novela; eso ya crea un respeto a lo instituido, a lo establecido. La Asociación de ex Alumnos del Colegio Militar Leoncio Prado había amenazado con romper las vidrieras de las librerías que vendiesen el libro; sin embargo, pocos días antes de que yo dejara Lima, esa misma Asociación me envió una carta invitándome a dar una conferencia en la sede de la institución. He llegado a una conclusión: en el Perú, un libro todavía no significa un peligro para nada ni para nadie".

Buena parte de la crítica ha señalado una presunta falla en la novela: la coincidencia de que tres de los cadetes (Alberto, el Esclavo, el Jaguar) traben relación, por distintos conductos, con la misma muchacha (Teresa). Vargas Llosa sonríe. No trata de defender sino de explicar si intención.

"No hay un solo caso novelístico en que el tema en sí mismo sea inverosímil. Siempre es el creador el que falla, el que hace que el episodio resulte inaceptable. En mi novela, los personajes reaccionan frente a un estímulo determinado que es siempre el mismo. Mi propósito era hacer la confrontación de los distintos caracteres: frente al problema del sexo, frente a la disciplina, frente al compromiso. También quise hacerlo en el plano sentimental, frente a una muchacha de clase media. Alberto era de una clase superior a ella, el Esclavo era de su misma clase, el Jaguar pertenecía a una clase inferior. En realidad, la verosimilitud depende de la expresión formal, del grado de pasión presente en el estilo. Y eso es quizá lo que ha fallado. Yo mismo tengo otras objeciones, ahora que veo la novela a cierta distancia. Por otra parte, el Colegio Militar tiene una dimensión mítica, que no he podido mostrar en la novela".

Ha concluido virtualmente una nueva obra. Solo le falta revisarla. Como siempre, está inseguro con respecto al título definitivo. Primero pensó llamarla *Los habitantes*, luego *La casa verde*, pero quizá utilice un verso de su compatriota Carlos Germán Belli y la titule *El tiempo de la vida*.

"La comencé a escribir no bien terminé La ciudad y los perros. *Justamente, hice mi reciente viaje al Perú porque quería ver de nuevo algunos sitios donde he situado ciertos episodios de la novela. Me ocurre, sin embargo, que ahora quiero corregirla para hacer más próxima la ficción a la realidad, y eso me cuesta un trabajo tremendo. Creo que, en términos generales, la novela no traiciona la realidad que evoca. Transcurre en un periodo de cincuenta años, la mitad en una factoría del Alto Marañón de la Selva Norte, y la otra mitad en una ciudad norteña, Piura, situada en medio del desierto. Son dos mundos completamente distintos; dos tipos de hombres; dos actitudes ante la vida. Más que individuos, hay grupos de personajes: los guardias civiles, los huambisas (tribu selvática), los mangaches (habitantes de un barrio de Piura, especie de corte de los milagros), las habitantes, o sea las rameras. En realidad, la casa verde es un burdel. Esos dos mundos están entrelazados y la historia ocurre en esos dos lugares y con personajes comunes".*

¿Trascendencia social? *"El tema de esta novela me surgió cuando hice un viaje a la selva, antes de venir a Europa. Oí cosas que no había imaginado nunca, porque la selva está más lejos de Lima que de París. Cosas que yo no concebía que existieran en mi país. Poco a poco, se fueron convirtiendo en un estímulo literario. El tiempo está suspendido en la selva, pero no sé hasta qué punto he enriquecido esa realidad"*.

Cuando le pregunto por sus admiraciones, Vargas Llosa vuelve a sorprenderme.

"Antes de nada, las novelas de caballería, y en especial Tirante el Blanco, *de Juan Martorell, una obra que, desde luego, es muy superior al Quijote. Es la mejor novela que se ha escrito en España. Tiene todas las virtudes de las novelas de caballería, o sea que es una transposición de todas las realidades de su época. No existe en ella esa cesura que vendrá con el Quijote. Martorell cree en todo lo que cuenta. En el Quijote comienza la duda, porque hay crisis, no hay ese compromiso total con el mundo que describe. La novela de caballería es novela de superficie, pero es de una gran riqueza"*.

Después de ese impulso, Vargas Llosa se pone contemporáneo, y agrega: *"Bueno, también le debo mucho a Sartre, cuya literatura me sacudió enormemente. Y antes, a Flaubert. Me impresionan en él su ambición, lo grandioso de su inspiración. En* La educación sentimental *o en* Madame Bovary, *hay un compromiso con su tiempo, pero también un extraordinario compromiso con su oficio, con la forma. Este es el gran drama de nuestra literatura: que muchas veces el compromiso con la realidad exterior, social, significa un menosprecio con respecto a los problemas formales. En Flaubert hay una coincidencia total de esos dos compromisos"*.

¿Y entre los escritores peruanos? *"Vallejo, por supuesto. Pero, sobre todo, José María Arguedas, que me parece un espléndido escritor. No tengo nada de común con él, ya que escribe sobre un mundo que ignoro, pero Arguedas es el primero que habla de ese mundo con talento y espontaneidad. Tengo asimismo una gran admiración por el poeta Carlos Germán Belli, en quien veo una voz nueva, así como la aprensión de una realidad nueva y una ruptura total con la tradición en la que él se mueve. Toda la poesía peruana está enferma de vallejismo y de nerudismo, por lo menos desde hace diez años. Belli es el primer poeta que aparece bebiendo en fuentes totalmente nuevas, y además reelabora, rehace, en poemas que me parecen absolutamente personales"*.

Una última pregunta: ¿cómo se siente lejos de Perú? *"El alejamiento del propio país ayuda a ver mejor esa realidad. Da perspectiva, y ayuda a ver claro en uno mismo, que es lo esencial. Pero, por otra parte, la distancia también es perniciosa. Así como da perspectiva, también puede borrarla. Uno tiende a idealizar, la memoria va alienándose sola. Pero mi estadía en París tiene también una razón práctica: aquí tengo tiempo para escribir, ya que mi trabajo me deja tiempo para ello. En el Perú, en cambio, trabajaba todo el día, y si podía escribir media hora por día, me sentía muy satisfecho. No obstante, no pienso quedarme definitivamente en Europa"*.

(*La Mañana*, Montevideo, 19 de julio de 1964: 10).

Teatro XX, una revista beligerante y constructiva

Teatro XX, ya han sido publicado tres números de revista argentina que aparece el primer jueves de cada mes. La dirige Kive Staif, un nombre que hace algún tiempo ya mereciera la elogiosa mención de esta página, con motivo de sus notas críticas aparecidas en *Talía*, otra revista argentina también dedicada a la actividad teatral. *Teatro XX* tiene como secretario de redacción a Pedro Espinosa y Arnoldo Fischer y como colaboradores permanentes a Jorge H. Andrés, Mirta Arlt, Rómulo Berrutti, Miguel Brasco, Raúl H. Castagnino, Jorge M. Couselo, Edmundo E. Eichelbaum, Jorge E. Fuentes, Marta Corvalán de Lertora, Pablo Palant, Ernesto Schoo, José de Thomas y Enzo Valenti Ferro.

Entre los corresponsales en el extranjero que hasta ahora han enviado notas, figuran dos uruguayos: Ángel Rama (desde Montevideo) y Mario Trajtenberg (desde Londres).

Desde la primera entrega, pudo notarse que el tono de la revista era francamente polémico. Su primer editorial se tituló *El caos oficializado* y, en su último párrafo, expresaba: *"La consecuencia rescatable es el caos. Es la ausencia de recreación en todos o casi todos los espectáculos de la Comedia Nacional y del Teatro Municipal General San Martín; el conformismo profesional sin empinamientos; el oficio muchas veces vicioso y no el arte; lo anacrónico y no audaz en la cuestión estética e ideológica."* El tono de agresiva y franca independencia se mantiene en las dos entregas subsiguientes, donde se critica severamente a la Comedia Nacional (*La aventura se consuma*), con motivo de su viaje a París para actuar en el Festival Teatro de las Naciones, con el vetusto *Ollantay*, de Ricardo Rojas, y se brega por una ley nacional de teatro. Sobre ese último tema, y en momentos en que también aquí hay un par de proyectos al respecto, no está demás transcribir un párrafo-clave del artículo que firma Julio Ardiles Gray:

"Lo primero que se necesita es la constitución de un ente autónomo y autárquico, con rentas propias e inamovilidad de sus miembros, ente en el que estén representados todos los intereses del quehacer teatral: escenógrafos, directores, autores, actores y técnicos. Deben ser los organismos gremiales, que en nuestro país tienen seriedad y tradición, quienes sometan ternas al Poder Ejecutivo para que sean nombrados con acuerdo del Senado nacional, con inmovilidad por un término de seis años, es decir, similar al del mandato del ejecutivo. Este ente corporacional (…) debe gozar de fondos propios, de una renta permanente como el Fondo Nacional de las Artes (sin echar mano, claro está, a las rentas de este porque otra costumbre nuestra es el de estar desvistiendo a un santo para vestir a otro) que bien podría ser un 5% sobre los juegos de azar explotados por la nación o que de algún modo esta controle, o lisa y llanamente sobre los juegos de azar permitidos en nuestro país".

Es probable que, de este sensato párrafo, pueda extraerse alguna idea destinada a redondear el proyecto del diputado Manuel Flores Mora.

Teatro XX es beligerante, pero no se queda en esta actitud. La mayor parte de sus críticas son constructivas, aunque del elenco crítico es otra vez Kive Staif quien brinda un aporte más original y más sereno, particularmente en su artículo sobre *Ollantay*. La revista no se limita a su función crítica, sino que incorpora además reportajes (a Antonio Cunill Cabanellas, al director Yirair Mossian, a los autores Roberto Cossa y Germán Rozenmacher, a la escenógrafa Cristina Zachwatowicz, a la actriz Milagros de la Vega, a Jorge Lavelli y Roberto Durán, a nuestro conocido Samuel Eichelbaum, quien, además de referirse a *Subsuelo*, obra escrita en Montevideo, declara: *"Estoy readaptando mi organismo al café uruguayo"*, informaciones, notas sobre títeres, sobre Shakespeare, sobre iracundos, sobre teatro en provincias, sobre teatro y psicoterapia, sobre teatro en televisión, sobre teatro en libros y en discos, todo ello talentosamente rodeado por los impagables dibujos de Brasco (no tienen desperdicios los provocados por *Ollantay* y *El castillo*).

Pese a algunas notas que pueden considerarse como injustas (por ejemplo, la que firma Edmundo E. Eichelbaum sobre *Il Teatro delle Novitá*, donde evidentemente se excede en el castigo) o meramente superficiales, hay que reconocer que el nivel general de la revista es francamente bueno. La seriedad informativa, en tres números hasta ahora de nivel profesional y la honestidad crítica que revelan los recibidos, convierten a *Teatro XX* en la mejor publicación teatral del Río de la Plata.

(*La Mañana*, Montevideo, 14 de agosto de 1964: 8).

El premio Faulkner para un venezolano

A mediados de 1962, la Fundación William Faulkner, con asiento en la Universidad de Virginia, anunció la realización de un concurso destinado a seleccionar la más notable novela de autor iberoamericano, publicada por primera vez desde la Segunda Guerra Mundial y no traducida al inglés. Al parecer, la influencia respondía a una solicitud de William Faulkner en persona, quien pensaba contribuir de ese modo a un mejor intercambio cultural entre las Américas.

La primera etapa del concurso fue el nombramiento, en cada uno de los países iberoamericanos, de un jurado de tres miembros, encargados de indicar la mejor novela publicada en esa zona durante el lapso arriba mencionado. En el Uruguay, el jurado designado por la Fundación estuvo integrado por Carlos Real de Azúa, Emir Rodríguez Monegal y Carlos Martínez Moreno. Resultó elegida por la mayoría la novela *El astillero*, de Juan Carlos Onetti. Por cierto que la indiscutible solvencia de ese fallo no se repitió en todos los países consultados.

En marzo de 1963 la William Faulkner Foundation dio a publicidad la nómina de novelas consideradas *sobresalientes* en cada país por los respectivos jurados: *Los enemigos del alma* de Eduardo Mallea (Argentina),

Los deshabitados de Marcelo Quiroga Santa Cruz (Bolivia), *Vidas secas* de Graciliano Ramos (Brasil), *Coronación* de José Donoso (Chile), *Marcos Ramírez* de Carlos Luis Fallas Sibaja (Costa Rica), *El buen ladrón* de Marcio Veloz Maggiolo (República Dominicana), *El señor presidente* de Miguel Ángel Asturias (Guatemala), *Érase un hombre pentafácico* de Emma Godoy (México), *Los forzados de Gamboa* de Joaquín Belano (Panamá), *Hijo de hombre* de Augusto Roa Bastos (Paraguay), *Los ríos profundos* de José María Arguedas (Perú), *La víspera del hombre* de René Marques (Puerto Rico), *El astillero* de Juan Carlos Onetti (Uruguay) y *Cumboto* de Ramón Díaz Sánchez (Venezuela). Faltaron representantes de los siguientes países: Colombia, Cuba, El Salvador, Ecuador, Honduras y Nicaragua.

Ahora la Fundación Faulkner ha anunciado en Virginia que la adjudicación del Premio correspondió a *Cumboto*, del venezolano Ramón Díaz Sánchez. Es poco lo que se sabe en Montevideo de este escritor venezolano, quien en 1951 obtuvo en su país el Premio Nacional de Literatura con una obra biográfica: *Guzmán, elipse de una ambición en el poder*, en la que intentó esclarecer la perspectiva histórica y política del siglo XIX venezolano. Pueden hallarse, sin embargo, dos muestras de su estilo en sendas antologías. El cuento "Veintiuno" (incluido en el tomo II de la *Antología del cuento moderno venezolano*, selección de Arturo Uslar Pietri y Julián Padrón, Biblioteca Venezolana de Cultura, Caracas, 1940) y el fragmento "Poderes de la más alta valía", extraído precisamente de la novela ahora premiada (en *Antología Venezolana, Prosa*, de José Ramón Medina, Editorial Gredos, Madrid, 1962). En ambos, pero sobre todo en el segundo, Díaz Sánchez muestra un gran dominio del lenguaje. Sin llegar al barroquismo descriptivo de un Carpentier, la prosa de este venezolano tiene ese regodeo verbal que al parecer es inevitable en los mejores narradores de las zonas cercanas al Caribe. En "Veintiuno" hay, además, una directa eficacia para el relato breve, una evidente habilidad para rematar una peripecia.

Según los antólogos nombrados en primer término, Díaz Sánchez nació en Maracaibo el 6 de setiembre de 1901; según el otro, nació en Puerto Cabello el 14 de agosto de 1903. Como podrá apreciar el lector, la frecuente escasez de información se transforma aquí en abundancia de datos contradictorios. De 1924 a 1935, Díaz Sánchez vivió en el estado de Zulia, trabajando en las compañías petroleras. Fue periodista en Maracaibo y Caracas, y su obra revela una constante preocupación por los temas político-sociales. En 1932 publicó un ensayo *Cam*, pero su primer éxito fue la novela *Mene*, sobre la vida petrolera, que ha sido traducida a varios idiomas. El tema de la misma es la transformación de una aldea criolla en campo petrolífero y la técnica es casi periodística. Sobre esta obra ha escrito el chileno Fernando Alegría:

"En este mundo de explotación, de ruina moral y vergonzosa entrega no caben sino víctimas y villanos. El gringo maneja inevitablemente las armas de la corrupción y lleva consigo la semilla del prejuicio racial, del desprecio hacia la

mujer nativa, además del ansia de poder y de riqueza. El criollo ambicioso se vende sin escrúpulos y con él vende a su patria. Hay en él pasta de pícaro cuya amoralidad no es ya graciosa, sino criminal".

Después de esa novela inicial, Díaz Sánchez publicó *Transición* (ensayos políticos) y *Ámbito y acento* (ensayo sociológico). La novela *Cumboto* es de 1950 y la crítica ha visto en esta obra una evolución del autor hacia formas de regionalismo subjetivo, mediante la estilización de un lenguaje realista que busca una belleza metafórica fundamental. Según el crítico argentino Enrique Anderson Imbert, al narrador venezolano

"le interesa ahora más el hombre que el paisaje y reacciona contra el primitivismo criollista. En su novela Cumboto*, de ambiente negroide, Díaz Sánchez se hunde en la más cruda realidad venezolana, pero con fino pincel pinta una atmósfera de poesía, terror y símbolos mágicos. Su descripción de las costumbres y lugares geográficos de Venezuela no continúa la línea de Romero García o Picón-Febres: tampoco la de Gallegos. Bastaría comparar el modo de concebir el paisaje de* Doña Bárbara *y en* Cumboto *para ver el gran cambio de estilo en el tratamiento del tema regionalista".*

Es de esperar que el importante premio internacional ahora concedido a Díaz Sánchez, traiga aparejada una mejor difusión de su obra literaria, a fin de que lectores y críticos de estas tierras no deban recurrir a impresiones fragmentarias o a opiniones de segunda mano.

(*La Mañana*, Montevideo, 21 de agosto de 1964: 10).

Encuentro con Marta Lynch: "*Escribir es algo parecido a un autofusilamiento*"

Marta Lynch nació en La Plata, en 1929. En 1962 publicó su primer libro, *La alfombra roja*, seleccionado por el jurado del concurso Fabril Editora. De inmediato, el libro se convirtió en un *best seller*. La novela es la historia de una conducta política: la de Aníbal Rey, un oscuro doctorcito de provincias, que se propone llegar a la Presidencia de la República, y lo consigue. Relato cruel en sí mismo, pero no construido con crueldad, adquiere en la dinámica prosa de Marta Lynch un interés a veces fascinante. La novela, que no es panfletaria, ni siquiera comprometida en un sentido obvio o superficial, ayuda sin embargo a comprender algunos sorpresivos viajes del panorama político argentino.

Marta Lynch vino esta vez a Montevideo, invitada por Amigos del Arte, para hablar sobre el tema: *Lo mágico de una novela*. Fue una conferencia excepcionalmente cálida. Aunque habló en tercera persona sobre una novelista disimuladamente promedial, la autora de *La alfombra roja* se refirió, en un inusual despliegue de sinceridad, a sus propias cavilaciones y entusiasmos, a sus modestias y vanidades, a su miedo a crear y a su

satisfacción de haber creado, a la ardua y sufrida tarea que significa para el novelista atravesar las barreras de su yo.

Esa provocativa y estimulante aparición en público dejó en el aire varias interrogantes, pero solo al día siguiente pude formularle mis preguntas. Primero generalidades. No, antes de *La alfombra roja* no había publicado ningún libro: solo artículos de viaje y algunos cuentos. Bueno, no había publicado, pero sí había escrito una novela. *"Una de las pocas ocasiones en que demostré ser una persona seria"*. ¿Por haberla escrito o por no haberla publicado? *"Por las dos cosas. Se titulaba* La luz sobre el espejo *y era un esbozo muy modesto de novela"*. Antes de que el jurado de Fabril Editora (que destacó *La alfombra roja*) se expidiera, ya Marta Lynch tenía pronta otra novela: *Después del verano* (que será publicada por Losada en 1965).

Tiene a mano una explicación original para justificar su elección de los géneros narrativos. *"Siempre fui terriblemente mentirosa. Creo que en la novela la mentira tiene un gran campo de acción. Así que, antes de estar interfiriendo con mis mentiras en las relaciones personales de los demás, decidí hacerme novelista"*. En los últimos tiempos, Marta Lynch ha publicado varios cuentos, pero admite que su verdadera forma de expresión es la novela. De todos modos, ser escritor le parece un oficio desesperante. Admira a los médicos y otros profesionales que pueden estar al servicio de los demás. *"También el escritor puede estar al servicio del prójimo, pero hay que tener en cuenta que siempre es un grandísimo vanidoso"*.

Modestia, vanidad. ¿Cuál de esas dos palabras es más útil al escritor? *"Lo único verdaderamente útil es la salud moral, o sea la muralla de contención para esa vanidad, que en el noventa por ciento de los caos se vuelve patológica, y también de contención para la modestia, que a veces desvirtúa al escritor tanto o más que la vanidad. No se puede ser tan modesto como para no querer comunicarse. Si uno no tuviera una evidente necesidad de comunicación, entonces no escribiría. Todos los escritores somos un poco enfermos (asmáticos, ególatras,etc.), por eso escribimos, pero hay que tratar de integrar esas peculiaridades en una actitud deliberadamente sana y coherente"*.

¿Hace mal la notoriedad? *"Claro que hace mal. Aunque ahora yo escribiese el Quijote, siempre habría un noventa por cierto de lectores dispuestos a afirmar que mi carrera concluyó en el primer libro. En nuestros países hay una fuerte dosis de negativismo nacional. El hecho de haber tomado a la gente desprevenida con mi primer libro, de ningún modo me permite esperar que eso se repita con el segundo o el tercero. ¡Y eso que el segundo me gusta! Claro que nunca podré escribir un libro que me guste más que* La alfombra roja. *No porque sea un obra inmejorable (conozco sus defectos) sino porque es la obra que debía ser en el momento en que fue escrita. Si volviera a a escribirla cien veces, cien veces la escribiría igual"*.

Marta Lynch tiene abundante experiencia con respecto a la crítica. Su libro provocó nada menos que 207 comentarios, de los cuales solo cinco desfavorables. ¿Consecuencias? ¿Reacciones?

"En el caso de algunas críticas profundas y a la vez elogiosas, tuve la sensación, casi indescriptible, de establecer, a la distancia, un lazo de comprensión con un ser humano. Reconozco que me dijeron algunas cosas útiles: por ejemplo, la necesidad de objetivar mis obsesiones. La crítica de todos modos me produjo una sensación extraña, que podría resumirse diciendo: Oh, existo. Después llegué a la convicción de que la máxima virtud a que puede llegar un escritor, es la sobriedad. Pero ese convencimiento lo alcancé, no tanto a través de las críticas, sino releyendo mi novela".

¿Influencias & Admiraciones? *"La novela norteamericana (Hemingway, Carson McCullers, Salinger), que me parece la formidable ventana por la que entró aire fresco en todo el movimiento literario europeo.* El cazador oculto *es una novela que yo hubiera querido escribir"*. ¿Y el *nouveau roman*? *"Recuerdo que* La celosía*, de Robbe-Grillet, me irritó y me fascinó. Ahora me digo: ese ser que narra ¿qué es?, ¿sordo, ciego, paralítico, afásico, estúpido? En realidad, esta es mi duda frente al objetivismo. En cuanto a los novelistas españoles, nunca he podido (para mi vergüenza) concluir una novela de Juan Goytisolo. Las de Luis Goytisolo me interesan más"*.

¿Literatura argentina? *"El primero: Julio Cortázar. No solo es tan inteligente como Borges, sino que, además, le interesa el país. Tanto le interesa, que se fue, desesperado; su caso, esa fuga fue una manifestación de pasión. Luego Augusto Roa Bastos, a quien considero virtualmente argentino, y Olga Orozco, autora de un maravilloso libro de poesía,* Los juegos peligrosos*. También me interesó el periodo nacional de Mujica Láinez; la novela* Detrás del grito*, de Iverna Codina; Abelardo Castillo, más por sus cuentos. También Beatriz Guido, Enrique Molina"*. ¿Y Borges? *"Borges es una parte importante de la Argentina. Puede ser la parte que a uno no le gusta o que se ve avasallada por otras exigencias nacionales, pero es absurdo decir que Borges no es la Argentina. Por el contrario, es la Argentina que mira embelesada a Europa. Sucede que Borges tiene una tendencia a embanderarse con causas que no siempre coinciden con los mejores intereses del país, pero hay que reconocer que, desde el punto de vista literario está (en la mejor parte de su obra) a una distancia sideral de todos los demás"*.

Sobre el vapuleado tema del compromiso, Marta Lynch también tiene algo que decir. Cree que el escritor está comprometido desde el pique, porque el hecho de asumir el papel de testigo frente a su tiempo y frente a su semejante, ya es un compromiso:

"Claro que hoy el compromiso parece una palabra inventada para usar en las mesas redondas, generalmente con poco éxito para cualquiera de las partes en pugna. Ahora bien, si compromiso significa tomar partido en problemas de nuestro tiempo, bueno, entonces habría que decir que el escritor que no se compromete es un idiota, porque no se escribe para rinocerontes sino para seres humanos. Esto no significa que yo sea partidaria de incluir mensajes en las obras literarias. Creo que, más bien, hay que prestar modesto testimonio y dar la versión literaria de ese testimonio".

En su conferencia, Marta Lynch había hablado de las *barreras del yo* como un obstáculo a ser salvado por el novelista.

Le pido que amplíe ese concepto. *"Escribir es algo parecido a un autofusilamiento, un acto en que uno apunta a todos sus resortes espirituales, morales y aun físicos. Uno se escribe una y otra vez en muchos personajes, y son tremendas las barreras que hay que vencer para lograr esa emulación, porque la tendencia del novelista es a defenderse o a favorecerse. Al mencionar este aspecto, quise referirme al esfuerzo que significa objetivar con honestidad nuestro mundo, nuestras obsesiones, nuestros defectos, nuestras aguadas virtudes, y no colocar un biombo pudoroso que endulce las condiciones reales que nos asisten. A ese respecto siempre recuerdo una frase de Montaigne*: Me escribo yo, pero no soy solamente yo".

Dos últimas referencias sobre sus próximos libros. *Después del verano* trata un problema de adolescencia. *Al vencedor* significa un regreso a la temática social de su primera novela. *"En cierto sentido, trata de ser la expresión del desconcierto de los argentinos. Es deliberada y terriblemente local"*. Ambas aparecerán en los primeros meses de 1965. Será una buena ocasión para hacer tildes de verificación en este reportaje.

(*La Mañana*, Montevideo, 9 de octubre de 1964: 10).

Una antología que tiene su gracia

Ruego al lector que ponga especial atención en cada uno de los nombres que integran la siguiente lista de cuentistas hispanoamericanos: Ricardo Palma, Roberto Arlt, Rómulo Gallegos, Macedonio Fernández, José Santos González Vera, Ciro Alegría, Marta Brunet, Adolfo Bioy Casares, Alejo Carpentier, Augusto Céspedes, Juan Carlos Onetti, Julio Cortázar, Francisco Espínola, René Marques, Adalberto Ortiz, José Donoso, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Carlos Martínez Moreno, Mario Vargas Llosa. Aunque incompleta, esa nómina podría constituir una buena selección de cuentistas, y, con algunos pocos agregados, podría ser asimismo la base de una exigente antología. No deja de ser curioso que ninguno de esos escritores haya sido incluido en la reciente antología crítico-histórica (sic) de Seymour Menton: *El cuento hispanoamericano* (Colección Popular, Fondo de Cultura Económica, México, 1964, 2 vol. de 222 y 331 páginas respectivamente), que abarca la producción cuentística hispanoamericana desde Esteban Echeverría (nacido en 1805) a Enrique Congrains Martín (nacido en 1932).

Seymour Menton es un profesor de la Universidad de Kansas, nacido en 1927. No corresponde dudar de sus buenas intenciones; sí, en cambio, de su información y su sentido crítico. A primera vista, su antología provoca perplejidades en cadena. ¿Por qué el Fondo de Cultura Económica, editorial seria y responsable, no encargó este trabajo a uno de los tantos

excelentes especialistas hispanoamericanos? Hay una respuesta razonable: alguien ajeno a nuestros países podía ver con mayor objetividad el panorama total. Pues bien, en las universidades norteamericanas hay notables conocedores de la literatura que se produce al Sur del Río Grande. ¿Por qué no haber encomendado la Antología a uno de tales conocedores? En el último número de la revista argentina *Primera Plana* se dejan caer algunas fáciles ironías sobre la labor de Menton. Hay que reconocer que resulta difícil vencer la tentación y tomarse en serio la *Antología*, ya que en sí misma parece un chiste en dos volúmenes. Esa impresión se recoge desde la definición que figura en el prólogo: "*El cuento es una narración, fingida en todo o en parte, creada por un autor, que se puede leer en menos de una hora y cuyos elementos contribuyen a producir un solo efecto*". La definición tiene su singularidad, ya que, si bien se piensa, un mismo relato puede ser cuento para un lector, urgido o superficial, que lo asimile en 55 minutos, y novela para otro lector, lento o cuidadoso, que lo degluta en 63 minutos. De acuerdo a esta definición, es de presumir el "El combate de la tapera" de Acevedo Díaz, haya sido eliminado por razones de horario, y que en cambio no figuren algunos cuentos de Julio Cortázar o de Alejo Carpentier, por la simple razón de intentar producir dos efectos. Entre las terribles dudas que asaltan al lector figura esta: ¿En qué género incluir el relato que se lee en menos de una hora pero produce tres efectos, o el otro que produce un solo efecto pero que, aun quemando etapas, solo es posible leer en 72 minutos?

Si la definición no es el fuerte de Seymour Menton, tampoco parece serlo la coherencia. La Antología incluye 36 autores, de los cuales ocho son mexicanos, tan mexicanos como la Editorial. Viene a la memoria el conocido verso de Jorge Guillén: "*Amigos. Nadie más. El resto es selva*". En la selva restante hay algunas irregularidades. Por ejemplo, el único autor peruano que se incluye nació en 1932, pero de los dos uruguayos elegidos (Viana y Quiroga, ¿quién podría objetarlos?) el más joven nació en 1878 y murió en 1937; el único puertorriqueño incluido (Pedro Juan Soto) nació en 1928, pero el solo representante de Nicaragua (Rubén Darío) murió doce años antes de esa fecha. Por una parte, Menton destaca el carácter antipopular de la literatura argentina, ampliamente representado en los nombres de Mallea y Borges, pero por otro elimina a Roberto Arlt, que serviría para refutar aquella apresurada afirmación. Agréguese a ello que Menton tiene la obsesión pedagógica de encasillarlo todo (Horacio Quiroga es "*criollista*"; Juan Rulfo y Roa Bastos figuran en la misma zona de "*cosmopolitismo*" de Borges y Arreola) y que sus comentarios finales, acerca de cada cuento, tienen un inefable tono escolar. Habrá que concluir que la obra del profesor de Kansas está, en varios aspectos, muy por debajo de la agudeza crítica y la seriedad informativa que (para citar un solo caso) el crítico chileno Ricardo Latcham puso de manifiesto en su *Antología del cuento hispanoamericano contemporáneo* publicada por Zig Zag en 1958.

Es cierto que los dos volúmenes de Seymour Menton incluyen algunos cuentos de alta calidad, pero esa excelencia no representa el nivel general. Por otra parte, siempre los autores incluidos están representados por su mejor aporte. Este es, al menos, el caso de Arévalo Martínez, Bosch, Borges, Rulfo, Roa Bastos. Sin embargo, la más grave consecuencia de este esfuerzo editorial es que debido a la extraordinaria (y merecida) difusión que tiene la Colección Popular, la antología de Seymour Menton propagará en el Continente una desubicada y borrosa imagen de la narrativa hispanoamericana. La tan mentada incomunicación cultural entre nuestros países no se remedia con una comunicación espuria.

(*La Mañana*, Montevideo, 16 de octubre de 1964).

Autores nacionales de aquí y de allá[14]

En esta séptima entrega, *Teatro XX* (una de las mejores revistas teatrales en idioma español) trata editorialmente el tema: "Defensa al [*ilegible*] del autor argentino". El enfoque es lo suficientemente esclarecedor como para que, prescindiendo (arbitraria), injustamente del resto del valioso material, le sea consagrada la totalidad del presente comentario.

El articulista parte de una convicción: el mayor atractivo de la temporada 1964 fue sin duda la reaparición del autor nacional en el panorama del teatro argentino: *"Una reparación determinada por el cómo súbito descubrimiento de varios autores novelas y el retorno de otros menos noveles en un medio donde todo está siempre inclinándose, donde poco o nada adquiere el perfil de la veteranía, del hecho humano consagrado; en un medio proclive a la leyenda pero no al lúcido reconocimiento de sus valores"*. Habida cuenta del éxito de público generado por esas obras, el articulista advierte que esos autores noveles *"tuvieron la virtud de reponer en muchos la preocupación de una dramática particular, sin una filosofía de la expresión teatral, sin un* pathos *y un* eros *argentino, no habrá siquiera la posibilidad de interpretar al hombre contemporáneo, al argentino en sí mismo y al hombre total desde la interioridad argentina"*. En realidad, habría que transcribir íntegramente el editorial de *Teatro XX*; tantos y tan importantes son los alcances de su validez para esta margen del río.

Al igual que en la Argentina, en nuestro medio hay un buen número de directores, escenógrafos, vestuaristas, ambientadores, y, por supuestos, de intérpretes, que hacen teatro en un nivel dignos y en un ritmo sostenido. Los autores, en cambio (luego de un breve lapso en que aparecieron en las carteleras obras de Maggi, Larreta, Novás Terra, Peñasco, Denis Molina, Guarnero, Rosencof, Blanco, Rama, Langsner, Deugenio, Otermin, Patrón,

14 En la medida en que esta nota se ocupa de la escritura dramática —como la anterior y la subsiguiente sobre la misma revista— decidimos incluirla en este tomo y no en el tercero, que junta los textos sobre teatro en cuanto acontecimiento espectacular. [Nota del compilador].

Castillo, Conteris, Speranza) han decrecido notoriamente en su ritmo de producción. La circunstancia de que en la temporada que ahora termina se hayan estrenando obras de Legido, Rein, Castillo, Maciu, Seoane, no modifica esa comprobación. La verdad es que la producción dramática nacional ha disminuido sensiblemente, y el hecho de que los críticos teatrales se hayan visto obligados a declarar *desierto* en ese rubro los Florencios correspondientes a las dos últimas temporadas, parece confirmar que la declinación no solo se refiere al número de obras, sino también a la calidad.

¿Todas las culpas son del autor? Me parece que no. La verdad es que por lo menos han cesado algunos estímulos que eran importantes. La Comedia Nacional ya no llama a concurso; tampoco lo hacen los elencos independientes que antes tenían ese hábito; el TCM [Teatro de la Ciudad de Montevideo] ni siquiera probó; cesaron asimismo las Jornadas de Teatro Nacional. La tarea del autor no solo es la más delicada de toda esa sucesión de esfuerzos que conducen al espectáculo; también en el origen, la imprescindible base. No existe teatro nacional sin dramaturgos nacionales.

Quizá también a la crítica le corresponda una parte de esa culpa. Por supuesto que el artista nacional debe ser juzgado con la misma severidad que el artista extranjero, y creo sinceramente que esa pareja y equilibrada severidad en el juicio, en vez de llevar a una frustración del creador autóctono, en definitiva habría de conducirlo a una separación. Pero hay otro peligro (y no eludo la cuota parte de responsabilidad que, como cronista, pueda caberme) y es que el crítico le exija al autor nacional más que al autor extranjero. Esta sí puede ser una actitud frustránea, y está comprobado que varios autores nacionales han sido afectados por esa desproporción, por esa injusticia no deliberada. La verdad es que en este momento tan difícil para el teatro nacional, el problema del autor adquiere una urgencia y una importancia muy particulares, ya que es fácil conjeturar que la aparición, (o reaparición) de varios autores nacionales de real valía, podría significar una formidable contribución para la recuperación del público, ese esquivo. Algún elenco (pienso concretamente en El Galpón) ha vislumbrado la entidad de este problema ha creado un *seminario de autores*. Es quizá la única visible contribución para salir del presente atolladero, y el modesto (pero estimulante) resultado está a la vista. El año pasado un autor de ese seminario, Rolando Speranza, presentó uno de los más estimables títulos de 1963. En la presente temporada, y en el último tramo de la misma, Bolón, otro autor del mismo seminario, estrenó (precisamente en el Festival organizado por el Círculo de la Crítica) un breve sainete que fue evidentemente la mejor pieza de autor nacional representada en 1964. De modo que el estímulo, la creación de una posibilidad real, la colaboración entre autores, y también entre autor y elenco, pueden en definitiva dar sus frutos.

A esta altura de la nota, vale la pena transcribir uno de los párrafos finales del editorial de *Teatro XX*:

"Esto no quiere ser un canto nacionalista. Tampoco una oda patriótica. No es la defensa caprichosa o romántica o retórica de algo que debe ser defendido, sí, pero por razones diferentes a las que podrían estimular la bandera bicolor, el himno nacional, las fronteras, el tango y los próceres de la independencia. Se trata simplemente de señalar la perspectiva de un reencuentro o de un primer encuentro vital y definitivo —dentro de los márgenes que hay que conceder a la valoración crítica singularizada— con la certidumbre, y no con la eterna y vocacional búsqueda, del esencial impulso creador, y tal vez, del genio de un ser humano que no por casualidad ha nacido, se desarrolla y va a morir en estas latitudes".

Tal vez haya llegado el momento de pensar, con honestidad, buena voluntad y sobre todo, con realismo, cuáles pueden ser los medios, los rumbos y los recursos más adecuados para que nuestro ambiente teatral se vuelva propicio a la creación artística. No es el momento de pronunciarse sobre si el genio (o el simple dramaturgo de talento) nace o se hace. Pero la verdad inocultable es que todos debemos ayudarlo a nacer, ayudarlo a hacerse.

(*La Mañana*, Montevideo, 3 de enero de 1965: 15).

La revista *Teatro XX* otorgó sus premios 1964

Teatro XX, Año 1, n.º 9, entrega correspondiente a febrero 1965. Revista dedicada a temas teatrales, editada en Buenos Aires, bajo la dirección de Kive Staif.

Esta novena entrega de la excelente publicación argentina *Teatro XX* tiene un interés muy particular: por primera vez la revista otorga premios en seis rubros (actriz, actor, director, escenografía, autor nacional, autor extranjero) de la actividad teatral desarrollada durante la temporada. Es un breve editorial titulado *Nosotros*, se aclara que

"el Premio Teatro XX no es postura demagógica, ni complacencia, ni concesión graciable. Para comprobarlo, allí está el absoluto carácter restrictivo que se le ha conferido (seis categorías básicas; menciones a otorgarse por severa unanimidad). Porque estamos muy lejos del romántico idealismo finisecular, de la ensoñación arrebatada; porque creemos en el teatro como una tarea humana necesariamente atada al destino del hombre en su circunstancia, en la suya individual y en la que le suscitan los demás hombres; porque no estamos dispuestos a mezclarnos en las consagradas mistificaciones ni ser cómplices de las grandes mentiras hechas tradición; porque buscamos la verdad no como un fin sino como un medio de trasmitirle al lector las esencias sin intermedios anecdóticos, sin compromisos tomados de antemano, en la convicción de estar, también cumpliendo con un servicio público. El Premio Teatro XX es nosotros mismo, con la cuota de verdad que cabe en su otorgamiento, con el margen de error que acaso sea factible encontrar en él".

Esta vez los premios correspondieron a Myriam de Urquijo (mejor interpretación femenina, en *¿Quién le teme a Virginia Woolf?*, de Albee), Ignacio

Quirós (mejor interpretación masculina, por la misma obra), Yirair Mossian (mejor dirección, por *Nuestro fin de semana*, de Roberto Cossa), Luis Pedro Pedreira (mejor escenógrafo, por *El reñidero*, de Sergio de Cecco), Roberto Cossa (mejor autor nacional, por *Nuestro fin de semana*) y Edward Albee (mejor autor extranjero, por *¿Quién le teme a Virginia Woolf?*). En las páginas centrales consta una versión abreviada (*Seis jurados en pugna*) del debate que precedió a la adjudicación de premios, con opiniones (a veces tajantes y agresivas) de los jurados Kive Staif, Arnoldo Fischer, Jorge Andrés, Pedro Espinosa, Mirta Arlt y Ernesto Schoo. No deja de ser una buena práctica, ya que obliga a cada integrante del jurado a hacer públicos los fundamentos de su voto. Me parece una actitud por lo menos higiénica (quizá debería ser imitada por nuestro Círculo de la Crítica) ya que elimina de raíz las versiones de segunda mano, las deformaciones y la chismografía, tres hábitos que en los medios teatrales rioplatenses siempre encuentran un buen caldo de cultivo.

Quizá la mayor sorpresa de ese fallo sea el Premio al Mejor Autor Nacional. *Nuestro fin de semana*, de Roberto Cossa, fue conocida por el público uruguayo en ocasión del Festival de Atlántida, y allí fue posible comprobar que el autor argentino trataba de crear ese clima de falsa diversión, de comunicación espuria, de amistad en superficie, que suele caracterizar las horas muertas, y las agonizantes, de tanto *week-end* mesoclasístico. Para cumplir esa faena, Cossa apelaba a una transcripción costumbrista y servicial de las inercias, guaranguerías y baches coloquiales que le proporcionaban sus paradigmas. Hay que reconocer en Cossa cierto insólito coraje en amontonar diálogos sobre diálogos de un aburrimiento demasiado textual. Si es cierto que la realidad proporciona lotes de prójimos tan vacíos e ininteresantes como los personajes de *Nuestro fin de semana*, el error de Cossa tal vez consistió en no haber advertido que no alcanza con que una situación o un diálogo sean macizamente reales y verosímiles, para ser considerados, sin más trámite, como teatro propiamente dicho. Virtualmente el único atractivo de la pieza es la innegable habilidad que en ella revela su autor, para captar matices coloquiales y peculiares temperamentales de un vasto sector de clase media. Curiosamente, en el mismo número de *Teatro XX*, figura una nota sobre el Festival de Atlántida, firmada por el crítico uruguayo Ángel Rama, en la que atinadamente se verifican las trampas perjudiciales en que cae la obra de Cossa, así como el manejo de un diálogo trivial, *"carente de suficiente fuerza motivadora en el subtexto"*, y *"la disolución del conflicto central en un juego de pequeños conflictos parciales, que hacer perder unidad a la obra"*.

El resto de este número nueve incluye menos notas críticas que de costumbre (la época no es muy propicia a nuevos estrenos), pero como de costumbre es preciso destacar dos excelentes comentarios (sobre *Las alegres comadres de Windsor* y *Tartufo*) de Kive Staif, director de la revista, así como una entretenida reseña de Ricardo Halac, sobre recientes estrenos en Broadway. Por su parte, Luis Ordaz concluye en este número su agudo

análisis sobre el tema *Mito, realidad y trascendencia de la escena independiente*, y hay una curiosa carta (con mucho para leer entre líneas) del crítico Ernesto Schoo al autor Julio Mauricio, quien al parecer se había agraviado de un comentario escrito por Schoo acerca de la pieza *Motivos*, recientemente premiada en un concurso de la Comedia Nacional argentina.

(*La Mañana*, Montevideo, 24 de febrero de 1965: 8).

Peligros del genio y ventajas de la figura

La Editorial Universitaria de Buenos Aires (EUDEBA) y el Fondo de Cultura Económica, de México, son sin duda las dos empresas editoriales más importantes de América Latina y posiblemente del mundo de habla hispana. Poseen, como rasgo compartido, su composición mixta: capitales privados más capital del Estado o de la Universidad, y control decisivo a cargo de estos últimos. En ambos casos, la experiencia ha resultado particularmente exitosa, tanto en lo que atañe a la estabilidad económica como al óptimo nivel de sus numerosas colecciones. En el caso de EUDEBA, que es el más reciente, sin duda han sido bien aprovechadas las lecciones (suma de éxitos y fracasos) del Fondo, y que es un lapso considerablemente más breve que el de su similar mexicana, ha alcanzado un impresionante volumen de ediciones.

La última novedad de EUDEBA es la serie *Genio y figura* de la que han aparecido ahora cuatro títulos (*Rubén Darío*, por Roberto Ledesma; *Jorge Luis Borges*, por Alicia Jurado; *Pablo Neruda*, por Margarita Aguirre; *Alfonsina Storni*, por Conrado Nalé Roxlo). Es visible que la nueva colección está inspirada en la conocida serie *Ecrivains de Toujours* (*"X" par lui-meme*) que publican en Francia las Editions du Seuil. La intención de *Genio y figura* es ir dedicando sucesivos volúmenes a escritores latinoamericanos de indiscutible significación. Junto a las figuras desaparecidas y poco menos que clásicas (Sarmiento, Martí, Darío, Mansilla, Gabriela Mistral, Rodó, Quiroga, Alfonsina Storni, Reyles, Payró, etc.) la serie incluirá escritores vivos y en plena producción (como es el caso de Borges y Neruda) que tienen ya una obra asentada y considerable, a la vez que ampliamente juzgada por la crítica. La concepción de la serie es inobjetable y los primeros cuatro volúmenes (de un precio francamente módico y una presentación gráfica y tipográfica que invita a la lectura) que en Buenos Aires han sido virtualmente arrebatados por el público, aseguran a *Genio y Figura* una larga vida y una envidiable resonancia. Las instrucciones que EUDEBA da a los escritores de hoy que toman a su cargo la presentación de estos "clásicos latinoamericanos" ponen el acento en el desarrollo biográfico, siempre y cuando ese enfoque aparezca más o menos entrelazado y confirmado con la obra y la personalidad literarias. Un abundante material gráfico (el tomito sobre Alfonsina es el más escaso: 45 fotos, y el de Neruda es el más rico: 65) acrecienta el interés de estos volúmenes y en algún caso supera al de los textos de presentación. La

verdad es que aún en el menos logrado de los cuatro (sin duda, el *Rubén Darío* de Roberto Ledesma) el lector tiene la impresión de estar penetrando en un intimidad, de estar poco menos que espiando por el ojo de una cerradura. Un increíble Neruda de dos años que parece aguantar el llanto, un impresionante Darío en su lecho de muerte, la aislada mano de Alfonsina escribiendo, un premonitor tigre dibujado por Borges a los cuatro años, salen al encuentro del lector y en cierto modo lo hipnotizan. El programa, casi siempre cumplido, es presentar en imágenes las diversas etapas de la vida del escritor, pero también enfocar su medio, su época, su familia, sus amigos, su casa, su caligrafía, su diversión, su trabajo.

Pero *Genio y figura* no es solo imagen; también es texto. Un texto que a su vez llega en dos etapas: la del ensayista-biógrafo que presenta al *célebre* de turno, y luego una apretada selección de la obra del biografiado. No siempre existe una equivalencia en el número de páginas (cada tomito tiene casi doscientas páginas) entre una y otra zona. Ledesma, por ejemplo, solo escribe 50 páginas; el resto son poemas y prosas de Darío, juicios ajenos sobre el poeta, bibliografía, etc. Nalé Roxlo contribuye con 167, pero además de los que agrega en las últimas páginas, intercala muchos poemas de Alfonsina en su propio texto. Margarita Aguirre integra poemas y prosas de Neruda a su comentario, en tanto que el trabajo de Alicia Jurado ocupa 140 páginas y el resto son textos de Borges y opiniones ajenas sobre su obra.

Ya señalé que el trabajo de Ledesma me parecía el más flojo. En primer término, ha reducido la movida y accidentada vida de Darío a una descripción demasiado escueta y a la vez desordenada. Por otra parte, el estilo de Ledesma padece de hinchazones y vaguedades que no se corresponden con la clara intención didáctica (de alto nivel, claro) que anima la colección. Parece un trabajo de encargo, simplemente correcto, confeccionado con displicencia, nada más que para salir del paso.

Los tomos sobre Borges y Neruda tienen en común cierto halo hagiográfico. Tanto Alicia Jurado (colaboradora y antigua amiga de Borges) como Margarita Aguirre (exsecretaria de Neruda) no pueden sobreponerse a sus respectivas admiraciones y en consecuencia sus libros son demasiado visibles holocaustos [sic]. La vinculación de una y otra con los autores examinados, otorga a sus enfoques un atractivo indudable: ellas conocen anécdotas que los demás ignoran, han retenido (y puntualmente anotado) comentarios inteligentes, chistes eficaces, rasgos de ingenio, frases esclarecedoras. Pero esa misma cercanía y el previsible encandilamiento que ella provoca, hacen que el retrato parezca incompleto, mutilado.

Esto es menos grave en el caso de Margarita Aguirre, ya que esta buena narradora (autora de *El huésped*, premio Emecé 1953) ejerce a través de su libro una admiración serena, que incluye alguna cálida descripción sobre las varias casas del poeta (en páginas 158 a 164), y por supuesto no pretende el monopolio de la verdad total sobre Neruda. Margarita Aguirre admira al

poeta pero respeta a su lector y también a los críticos de su biografiado. Alicia Jurado, en cambio, encara su labor como una canonización. Pese a la relativamente tranquila imagen que difunde la contratapa, en el ejercicio de su misión crítico-biográfica Alicia Jurado aparece como una suerte de walkiria dispuesta a defender al autor de *Ficciones* de todas las objeciones formuladas y a formular. Ante el denuedo de semejante guardiana, toda crítica desfavorable es minuciosamente decapitada. Para Alicia Jurado, Borges es por supuesto infalible; en consecuencia, su retrato es de una seriedad casi religiosa, ni siquiera quebrada cuando relata que el primer trabajo que Borges y Bioy Casares realizaron en colaboración fue un folleto sobre leche cuajada, por encargo de *La Martona*. Aparte de algunos valiosísimos datos biográficos de primera mano, este libro no aparece destinado a beneficiar a Borges. La mirada que su biógrafa dedica al lector de la gleba es de un menosprecio casi feudal. Su comunicación es con Borges, y basta: *"Hemos caminado por los salones vacíos del Museo Histórico, mostrándonos uno al otro algún antepasado que colgaba de la pared. Y durante todas esas horas transcurridas en diez años de amistad hemos hablado, interminablemente, de literatura"*. Es con verdadera delectación que recoge una declaración de Borges (*"soy nieto y hasta bisnieto de estancieros"*) y el lector no-estanciero intuye que a la biógrafa se le cae la cara de vergüenza cuando debe consignar que Borges se vio obligado a emplearse *"por primera vez en su vida, a los treinta y nueve años de edad"*.

La autora de *La cárcel y los hierros* no se aviene a aceptar ni una sola de las críticas formuladas a Borges; más aun, suele reducirlas a términos tan pueriles que esa minimización solo sirve para poner de manifiesto su frívola intransigencia. Si un *"crítico joven"* ha expresado cautelosamente que Borges es un escritor para los escritores de su generación, Alicia Jurado, después de reconocer que eso puede negarse, escribe: *"Los escritores de la generación actual, en su mayoría, no se entusiasman con bizantinismos; están demasiado ocupados en dominar, con poco éxito, la ortografía. Sería injusto reclamar admiración por las sutilezas del estilo, a quienes aún sostienen una denodada y desigual batalla contra las dificultades del uso de la proposición*". Todo crítico que formule cargos, pertenece automáticamente a *"nuestras montoneras intelectuales"*, incapaces de comprender que Borges, aunque "condesciende *a escribir sobre Carriego y Almafuerte"*, no *"escribe, felizmente, para las masas, porque no se dedica al periodismo ni a la fotonovela"*. Por último, en un estilo casi maternal, reclama un alrededor de paz para su biografiado: *"Mirémosle, pues, jugar con sus juguetes preferidos sin intentar sustituirlos por otros"*. Afortunadamente, Borges es demasiado escritor como para sucumbir bajo este retrato que parece confeccionado por un antiborgiano infiltrado. En los fragmentos intercalados en el texto biográfico, en las narraciones y sobre todo en los poemas (este volumen me reafirma en mi vieja estima por la zona poética de su obra), Borges aparece como el ser patético y el notable escritor que efectivamente es, por cierto mucho más cerca de la vivaz opinión de Ernesto Sábato que figura en p. 182

(*"A usted, Borges, ante todo, lo veo como un Gran Poeta. Y luego: arbitrario, genial, tierno, relojero, débil, grande, triunfante, arriesgado, temeroso, fracasado, magnífico, infeliz, limitado, infantil, inmortal"*), que de la anémica santimonia a que lo reduce su marcial promotora.

He dejado para el final de esta nota el trabajo de Nalé Roxlo sobre Alfonsina Storni, porque me parece el mejor de los cuatro. Es probable que la poetisa suizo-argentina no llegue literariamente a la estatura de Darío, Borges o Neruda. Lo seguro, en cambio, es que Nalé es el mejor de los cuatro biógrafos. El poeta de *Claro desvelo* asume frente a la vida que constituye su tema, la actitud que me parece la más adecuada para los fines que persigue EUDEBA. Mira retrospectivamente a Alfonsina con simpatía y comprensión, pero sin beatería. Sabe que los escritores no son santos ni seres infalibles; más aun, que buena parte de sus creaciones nacen a partir de sus culpas, de sus pasiones, de sus vicios, o por lo menos de su fecundo caos. Por eso, a través del relato (casi tan interesante como una buena novela psicológica) Alfonsina, más que como una artista excelsa, irreprochable, consumada, va apareciendo como un ser humano, una mujer con malas y buenas épocas, con amores y odios, esperanzas y temores, ídolos y fantasmas. Nalé ha intuido que la escala doméstica, la del diálogo fresco, casero, la de la diversión verosímil y la angustia indefensa, era la que mejor podía encerrar la verdadera dimensión de Alfonsina, y también la que, sin paradoja, iba a sostener más infaliblemente la trama, menor pero legítima, de su poesía conmovedora, transparente, comunicativa. Como resultado, al emerger de este libro Alfonsina no es un ser lejano, inaccesible, sino alguien tan desamparado y tan ansioso como cualquiera de sus lectores. De los cuatro biógrafos, Nalé Roxlo es probablemente el único que no se ha encandilado con la palabra *genio*, y por eso es tal vez el que más logra aproximarse a la *figura*.

(*La Mañana*, Montevideo, 26 de febrero de 1965: 10).

Un protagonista llamado Edgard Poe

Israfel, por Abelardo Castillo. Drama en dos actos y dos tabernas, sobre la vida de Edgar Poe. Colección Teatro en el Teatro. Editorial Losada, Buenos Aires, 1964, 88 páginas. Prólogo de Edmundo Guibourg.

El escritor argentino Abelardo Castillo debe buena parte de su notoriedad al liderato que ha venido ejerciendo en el animoso equipo que edita la bienhumorada y combativa revista *El escarabajo de oro*, cuyo lema nietzscheano reza: *"Di tu palabra y rómpete"*. Para quien haya seguido la trayectoria de esa publicación (juvenil en el mejor sentido de la palabra, pero también en una acepción que importa travesura y chisporroteo) puede resultar algo inesperado encontrar en la obra de Castillo una seriedad artística y un impulso verdaderamente creador, que por cierto están bastante más allá de una iracundia ocasional.

De Abelardo Castillo he leído, además de editoriales y notas críticas, tres libros (no estoy seguro de que sea el total de su producción): *Las otras puertas*, cuentos (1961, actualmente en tercera edición), *El otro Judas*, tragedia en un acto (1961) y ahora *Israfel*, drama en dos actos y dos tabernas, con el que la Editorial Losada inicia su colección Teatro en el Teatro.

De toda esa labor, lo más importante me parece *Las otras puertas*, un libro que incluye algunos de los mejores cuentos que se hayan escrito en la Argentina durante estos últimos años. En los relatos de Castillo hay, por supuesto, claras influencias reconocibles, desde Borges (a través de Cortázar, a quien dedica "Volvedor", uno de sus cuentos más logrados) hasta Sábato, pero todo ello madurado, absorbido y transfigurado en un estilo de un color muy personal y un disfrute de narrar que, más que en ningún escritor argentino, entronca en Maupassant y también en Poe. Cuentos como "La madre de Ernesto", "El calendario de plata" y "Macabeo" poseen esa sorpresa funcional que distingue al cuentista de calidad; esa derrota de toda previsión que el lector primero sufre, pero luego agradece. Los relatos de Castillo tienen una particularidad: solo excepcionalmente se salen de lo verosímil y sin embargo tienen siempre un aura fantasmal; si de un modo marginal pertenecen a la literatura fantástica, es solo en la acepción de fantasía que el diccionario propone como *"grado superior de la imaginación"*. El estilo de este hombre joven (según datos incluidos en las solapas, debe tener unos treinta años) está más cerca de la confianzuda pero inexorable inteligencia de un Cortázar que de la distante y jeroglífica perfección de un Borges. La superficie es siempre fácil, desprovista de complicaciones, a lo sumo inscripta (pienso en cuentos como "Conejo", o "Erika de los pájaros") en un impulso poético; en realidad, la complejidad (y a veces, cierta perversidad narrativa) de Castillo, está sobre todo en el trasfondo del cuento. Por debajo de sus siempre inteligibles palabras, el autor cumple su tarea en profundidad.

Advierto una diferencia sustancial entre el Abelardo Castillo de los cuentos y el de las dos piezas teatrales. En esta, el dramaturgo trabaja sobre esquemas heredados, así sea (como en *El otro Judas*) para refutarlos. Por eso me parece más original el cuentista, que inventa, no recoge imaginativamente parcelas de realidad, y a partir de ellas narra. En su teatro, Castillo está más encadenado a la historia, y quizá (como Claudel, como Brecht, como Bolt), busque deliberadamente esas limitaciones. De todos modos, al necesitar la incitación histórica, o por lo menos legendaria, Castillo no contradice pero sí aplaca buena parte de su provocativa visión del mundo. Su originalidad se reduce entonces a detectar la posibilidad teatral, la chispa conflictiva que debate el drama,

En la primera de ambas piezas, ese enfrentamiento, más que verificarse entre Judas y los otros discípulos de Jesús, o entre este y Judas, se produce entre el Jesús que Judas (al menos, el Judas que Castillo propone) imagina, y el que proporciona la realidad (al menos, eso que podríamos llamar realidad

bíblica). Ya antes otros escritores habían visto esta veta dramática. Luis Ordaz, en el prólogo, cita el *Judas* de Valerio Rati; *Un tal Judas*, de Puget y Bost; *Proceso a Jesús*, de Diego Fabri, y el propio Castillo se ha referido a otras fuentes: Andreiev, Pagnol, Laza del Vasto, Petrucelli Della Gattina, De Quincey, Borges. Pero el enfoque de Castillo está a medio camino entre los tradicionales detractores del Iscariote y una versión casi blasfema como la de Petrucelli Della Gattina que propone una complicidad de la que participan no solo Judas y Pilatos sino también el propio Jesús, cuya crucifixión se convierte así en un mero infundio. Castillo hace de Judas un defensor del hombre, por lo tanto un hermano de Cristo si este actúa en esa dimensión humana, y capaz de entregar a Jesús cuando este tácitamente le ordena: *"Traicióname, Judas"*, y, mirándolo con aquella mirada triste que parecía hecha de la tristeza de todos los hombres, le dice: *"Lo que tienes que hacer, hazlo pronto"*. Pero Judas se siente a su vez traicionado por Cristo cuando se proclama Hijo de Dios. Hay que reconocer que Castillo, al convertir en algo conflictivo el tema de la traición, al desalojarlo de su monolítica irrevocabilidad, viene en definitiva a humanizarlo y dignificarlo, a hacerlo extensivo a todos los hombres y a sus grandes y pequeñas traiciones, a sus dudas tremendas o triviales.

Israfel es el nombre del ángel que tocará la trompeta para llamar a los muertos el día de la resurrección o del juicio Final. Con su célebre y publicitado *"Nunca más"*, el cuervo de Poe había sido así el precursor del ángel convocador. La pieza obtuvo en 1963 el Primer Premio Internacional de Dramaturgos Contemporáneos otorgado por el Instituto Internacional de Teatro (UNESCO).

En el jurado, junto a representantes de once países, estuvieron nada menos que Christopher Fry, Eugéne Ionesco, Alfonso Sastre, Diego Fabri. En *Israfel* el resorte dramático tiene una evidente carga simbólica. En el pórtico de uno de los cuentos (*Also sprach el señor Núñez*) incluidos en *Las otras puertas*, Castillo había recurrido a una cita de Poe: *"Tengo gran fe en los locos. Mis amigos le llamarían confianza en mí mismo"*.

En *Israfel*, al elegir la figura de Poe, Castillo parece manejar intencionadamente las dos acepciones de la palabra alienación. Frente al medio social que pretende enajenarlo (en la acepción marxista de *alienación*), Poe se defiende enajenándose en una segunda acepción, o sea perdiendo su capacidad de juicio y también, como dice el dramaturgo, precipitándose en un frenético apuro por morirse.

Castillo, después de una singularmente atenta y sensible lectura de Poe, ha construido su propia imagen del poeta norteamericano, y es a partir de esa imagen que extrae un símbolo y lo dramatiza. *"Drama en dos actos y dos tabernas"*, es el subtítulo de la pieza, el aparente sarcasmo ya empieza a justificar esa visión entre vapores (de alcohol, de rebeldía, de abismos varios) que es en esencia la empedernida y formidable, la tortura y estallante vida de

Poe. A través de sus cuatro etapas, la prosa de Castillo encuentra casi siempre el ritmo apropiado y sobre todo la nítida sobriedad para dar ese frenesí. Es quizá el texto mejor *escrito* de cuantos ha publicado Castillo. Aunque en cuanto obra de arte, y por motivos obvios (la mayoría de ellos, insoslayables) no está a la altura creadora de sus cuentos, hay que reconocer su innegable destreza para brindar el proceso de un personaje dado, cuyo calado histórico impide a la imaginación (que, después de todo, es el fuerte de este escritor) ir más allá de una inmóvil periferia. En *El otro Judas* Castillo arremetía contra lo establecido; es *Israfel* le encuentra a lo establecido un sentido nuevo, e invita tácitamente al lector-espectador a que vislumbre otras secuelas, quizá más removedoras que la aparente inocencia biográfica del inmediato y comprensible texto. No es poco mérito, después de todo.

(*La Mañana*, Montevideo, 1º de marzo de 1965: 10).

Siete espejismos y otras desilusiones ópticas

En *Cantar de ciegos* (Ed. Joaquín Mortiz, México, 1964, 209 páginas), último libro de Carlos Fuentes, tienen buen material quienes se inclinan a desentrañar símbolos, significados ocultos, claves secretas. Pese a que en cualquiera de sus novelas (*La región más transparente*, 1958; *Las buenas conciencias*, 1959; *La muerte de Artemio Cruz*, 1962) o en esa refinada mezcla de ensueño y pesadilla que es *Aura* (1962), los símbolos parecían trepar incansablemente por la complicada estructura, tal como si quisieran agotar al lector antes de revelar su último sentido, nunca como en los cuentos de este *Cantar de ciegos* el propósito trascendente quedó tan a la vista, propuso tantas claves. Alguna vez Fuentes declaró: *"Hay un gran signo barroco en el lenguaje latinoamericano, capaz de crear una atmósfera envolvente, un lenguaje que es ambiguo y por lo tanto artístico"*. Si eso fuera verdad (quizá sea imposible saberlo con absoluta precisión) jamás habría estado Fuentes tan cerca de lo artístico como en este ambiguo y trascendente *Cantar de ciegos*.

En la ficha editorial de la contratapa se menciona el término *espejismo*, y también el penúltimo de los cuentos termina con esa palabra. Dice además el epígrafe (extraído del *Libro de buen amor*): *"Non lo podemos ganar/ Con estos cuerpos lazrados,/ Ciegos, pobres é cuytados"*. Los siete cuentos, de temas tan diversos, de tan distinta materia humana, de tan variado contorno social, se unen sin embargo en esa fija concepción del narrador. Siempre hay algún personaje, no importa si joven o viejo, si ingenuo o fogueado, si hombre o mujer, que se enfrenta de pronto a un espejismo y se dirige porfiadamente hacia esa imagen que parece realidad; siempre ese alguien acaba por derrumbarse en la insatisfacción o en el cinismo, en el suicidio o en la corrupción.

En "Las dos Elenas", una de ellas, de ojos verdes y piel dorada, opina ante Víctor, su marido, que *"una mujer puede vivir con dos hombres para complementarse"* y enarbola tan ardorosamente su lema que acaba por convencerse

de otro axioma: *"tienen razón de ser misóginos"*. Un espejismo, claro; la *realidad* es la ignorada Elena número dos (un complemento ¿no?), de ojos negros y carne blanca, que espera a Víctor en su cama tibia. En "La muñeca reina", a partir de un garabato de Amilamia, niña deliciosa en un lejano parque, el narrador alimenta fervorosamente su evocación y concibe con deleite el cuadro de un reencuentro. El cuento (notable en sus grabaciones de estilo, en sus descripciones casi barrocas) ya fue publicado en Montevideo por el semanario *Marcha*, de modo que no traiciono ninguna expectativa si recuerdo la final y atroz comparecencia de la jorobadita pintarrajeada y fumadora, muequeante y desolada, ese *"engendro del demonio"* en que ha venido a parar la Amilamia del espejismo ingenuo. En *Fortuna lo que ha querido* (sin duda, el menos logrado siempre de mujeres estúpidas, o frívolas, o inconsistentes, que lo *"protegen del amor")*, llega a la conclusión de que *"el mundo exterior y el mundo de la obra de arte son iguales"* y *"la obra es la realidad, no su símbolo, su expresión o su significado"*. Pero aparece Joyce, una espléndida mujer ajena, a cuyo contacto él se transfigura y quizá vislumbra, paradójicamente, que su fanática inclinación a la realidad era un trampa conceptual, un espejismo en fin. Claro, no tiene valor para enfrentar el símbolo, la expresión, el significado, y se lanza tristemente (un crítico defenderá su pintura textualísima, denominándola *sacralización de lo baladí*) hacia esa falsa presencia de lo real.

En *Vieja moralidad*, Alberto, un muchachito de trece años, que es a la vez el narrador en primera persona, huérfano de padre y madre, es arrancado —por unas tías solteronas y beatas y mediante una orden judicial— de la pecaminosa cercanía de su abuelo, quien vive *"amancebado"* con una mujer joven. El chico pasa a vivir con la tía Benedicta. La inocencia de Alberto había sobrevivido a la vecindad del pecado ostensible, pero ahora sucumbe al espejismo llamado moralidad, o sea frente a los hipócritas pero urgentes manejos de la señorita Benedicta, para cuyas represiones sexuales será Alberto el adecuado instrumento de soltura. En "El costo de la vida", un maestro que consigue un trabajo extra como peón de taxi, cede blandamente al rumbo que le marcan las circunstancias (una muchacha que contonea sus caderas, el colega que va a una imprenta) y sucumbe sin gloria, sin razones heroicas, sin complicidades resueltas, sin consciente sacrificio. No hay martirio; solo la muerte estúpida. Es el espejismo de lo trivial, esa tentación de lo insustancial que a veces puede incluir, como en este caso, algo más trágico o más profundo. *"Un alma pura"* propone, a través del epígrafe de Raymond Radiguet, que *"las maniobras inconscientes de un alma pura son aún más singulares que las combinaciones del vicio"*. Este relato, probablemente el mejor de los siete (su *tempo* narrativo es de una perfección casi diabólica), es tal vez el más ambiguo, el que más campo deja al aporte imaginativo del lector. A medio camino entre la extrema pureza y el incesto, la atracción que une (y separa) a Juan Luis y Claudia, hace que el primero busque desesperadamente el espejismo, en este caso alguien que reemplace a su hermana, aunque la suplente esté de

antemano condenada. Juan Luis, que ha huido de México y también de algo más, se instala en Suiza, ve como el lago refleja los Alpes transformándolos en una vasta catedral sumergida, y le escribe a Claudia contándole cómo a veces se zambulle para bucear en busca de las montañas. Entonces aparece Claire, y Juan Luis cree reencontrar a Claudia, y se sumerge en Claire, bucea en ella en busca de su propia hermana. Pero detrás de la ilusión óptica está la desolación, está la muerte. Por último, en "A la víbora de la mar", una cuarentona, ya resignada a la soledad, cree de pronto descubrir el amor, un Amor con tierna correspondencia, con romántico impulso y con mayúscula, pero en verdad sucumbe a una doble, inesperada estafa.

¿Estará más cerca de lo *universal* este Fuentes de los cuentos que solo excepcionalmente pone el acento en algún rasgo inocultablemente mexicano, estará después de todo más cerca que aquel otro de las novelas, donde el país era algo así como una abierta herida, una obsesión candente? Es cierto que para un lector no mexicano ese lenguaje más depurado y menos regional, incluye también menos zonas esotéricas. Sin embargo, México sigue tan presente como siempre; casi me atrevería a decir que ha pasado de la superficie a la entraña misma del relato. Frente a los mejores de estos cuentos ("La muñeca reina", "Vieja Moralidad", "Un alma pura", "A la víbora de la mar"), uno descubre retroactivamente que en sus novelas (especialmente en *La región más transparente* y *La muerte de Artemio Cruz*) el narrador se había descargado tumultuosamente del pasado fardo de sus fervores, de sus rabias, de sus ímpetus. Ahora, después de aquel explicable turbión, la atmósfera está más limpia, la región quizá más transparente, y el convaleciente narrador parece aproximarse a su mejor esencia, a su verdad sufrida.

Conviene advertir que en este libro no hay concesiones, ni evasión, ni cómodo cinismo. Y, por supuesto, la nueva serenidad no es mansa. Tengo la impresión de que Fuentes llega a esto siete espejismos después de haber mirado largamente el estado, actual y anquilosado, de la Revolución de Madero, esa *fata Morgana* de su México de tremendos contrastes. Tanto el *leit motiv* como cada una de sus siete variantes, pueden ser *universales* en su actual expresión artística, pero es evidente que han sido dolorosamente aprendidos por Fuentes en su alrededor. La lección de la ingenuidad contrahecha, el tufo del falluto puritano político, la extraviante ruta de lo baladí, la consecuencia trágica del autoengaño, son las corrientes subterráneas que convierten en diagnosis mexicana esta verbena de la desilusión óptica. Que cada una de esas corrientes pueda ser seguramente refrenada por otras fieles memorias de este u otros continentes, no impide comprobar que el regusto de la amarga búsqueda sea legítimamente mexicano.

Cantar de ciegos, proclama el título. Pero el único ciego, Macario, que aparece en el libro allá por la página 102, es apenas un chistoso que sabe poner los ojos en blanco. O sea: no solo el espejismo es una imagen falsa; también es falsa la ceguera. Los que dicen no ver, solo simulan. Fuentes, que a lo largo del libro emplea su escalpelo en disecciones varias, desde el chispeante

esnobismo (dice la primera Elena: *"Ah, y el miércoles toca Miles Davies en Bellas Artes. Es un poco* passé*, pero de todos modos me alborota el hormonamen. Compra boletos. Chao, amor"*) hasta el viejo clasismo vernáculo (dice la veterana Isabel, candidata al desengaño: *"Una vez me puse mala y la criada que teníamos se atrevió a acariciarme la frente para ver si tenía fiebre. Sentí un asco horrible. Además tiene hijos sin saber quién fue el papá. Cosas así. Me enferman, de veras"*) tal vez quiera que su libro contenga siete alertas contra la hipocresía, contra lo espurio, contra la falsificación. Después de los formidables estallidos novelescos, quizá la calma actual venga de un progresivo, tenso desaliento, e incluya una honda preocupación del autor por el destino de su país, de su mundo, de su tiempo. Quizá esta colección de graves espejismos, sea en el fondo una nostalgia del verdadero oasis.

(*La Mañana*, Montevideo, 9 de abril de 1965: 10).

El uso y la persuasión de la palabra

"Yo busco y sé los límites de los que busco", dice el argentino Mario Trejo (nacido en la Patagonia, en 1926) en uno de los poemas de *El uso de la palabra* (Ediciones Casa de las Américas, La Habana, 1964, 93 páginas), libro que obtuviera el Premio de Poesía 1964 en el concurso internacional que organiza anualmente la institución que ahora edita. Sin embargo, a Trejo le ha costado tiempo y vida no solo la búsqueda, sino también la adquirida conciencia de sus límites. Vinculado en sus comienzos a las revistas *Poesía Buenos Aires*, *Arte concreto, Invención* y *Cinedrama,* ejerció la crítica de cine y de teatro, en 1946 publicó un libro de sonetos: *Celdas de la sangre*, y en 1957 obtuvo dos importantes premios de teatro con la tragedia cómica *No hay piedad para Hamlet*. Repetidas veces anunció la aparición de un segundo libro, *Labios libres* (el segundo poema del actual volumen lleva ese mismo título) que nunca apareció. El novelista Alberto Vanasco lo convirtió en personaje de su obra *Los muchos que no viven*. Según la revista *Primera Plana*, Vanasco ha pintado allí a su amigo con feroz precisión: *"es un Mario Trejo soterrado en su cama, que detesta la luz y yace en su fatiga, como una suerte de ángel caído en la Tierra sin saber por qué"*. Ya hace algunos años que el ángel caído se levantó, dejó pública constancia de su insatisfacción frente a su alrededor, y se marchó de Buenos Aires. Ese entusiasta del jazz y de Rimbaud, del cine y de Hart Crane, estuvo en Chile, Brasil ("São Paulo revisited" es uno de los buenos poemas del libro), Italia, España, y sobre todo París. Luego trabajo un tiempo en Cuba como crítico de cine y dirigió allí un filme documental sobre el pintor Lam. Tengo entendido que en el presente vive en las cercanías de Nápoles.

El reciente libro, que es una antología sobre quince años de creación, tiene cuatro partes: "El uso de la palabra", "El lado izquierdo de las cosas", "Los recursos se hacen de mujeres perdidas" y "Edipo huye". Aunque en

varias páginas afloran indicios dadaístas, surrealistas y creacionistas (reminiscencias todas que, antes de llegar al argentino, han hecho escala en Vallejo), la verdad es que esta poesía tiene un lenguaje propio, un modo vital de aproximar palabras que hasta ahora se habían mantenido a cautelosa distancia. Este poeta no le tiene miedo a la contradicción; la acosa, la castiga, la rodea, hasta dejarla convertida en una extraña y provocativa verdad poética. Sus procedimientos no son universalmente aplicables, su proceder técnico no formará seguramente escuela, pero "El uso de la palabra" incluye un asombro rebelde y contagioso, un poder de misteriosa alusión que desconcierta y a la vez atrae.

Aun si el libro no llevara como epígrafe la cita de Emily Dickinson (*"Me preguntó en voz baja por qué me consumí./—Por la belleza— contesté./ —Y yo por la verdad. Las dos son una./ Somos hermanos —dijo"*); aun si el poeta no hubiera declarado que su próximo libro "Ultimatum" compartirá *"la creencia de que la verdad y la belleza son una sola cosa"*, igual se haría evidente que semejante coalición representa para Trejo un desvelo mayor. Ni siquiera en la parte del libro ("El lado izquierdo de las cosas") en que toca sin equívocos el tema político, el poeta olvida que su obligación (de lo contrario escribiría ensayos o panfletos) es desde luego artística, y con ella cumple, logrando a veces formidables efectos de contraste y hasta de persuasión. En vez de rígidas consignas, hace flamear metáforas, y sin embargo (o quizá debido a eso mismo) su rebeldía golpea con una fuerza inesperada.

Claro que la zona más adulta, más lograda, es la parte primera; es asimismo la más original, la más incanjeablemente Trejo. También allí se instala en la contradicción, en el núcleo básico de su propio conflicto: *"Porque, ¿qué es entonces la poesía sino una/ fantástica consigna, una tensión entre los/ muertos y las profecías?"*. Quizá sea un modo de nombrar simultáneamente la destrucción (cambiemos por un instante la conjunción que publicitó Aleixandre) y el amor. Porque en Trejo puede haber rebeldía, desánimo y hasta higiénica hartura, pero hay también una conciencia muy clara de lo que quiere ser (*"yo busco y sé los límites de los que busco"*). Podrán desconocerlo los muertos que encuentra a su paso, pero esos cadáveres (literarios, políticos, sociales, vaya uno a saber) no le harán cambiar su propia profecía. *"Conciencia, malentendidos/ abrid los ojos y observad esta vigilancia fosforescente:/ la dialéctica duerme con los ojos abiertos"*. Toda esa primera parte (y también la tercera; "Los recuerdos se hacen de mujeres perdidas", colección de esotéricas constancias, peliaguda charada de la comarca sensual) tiene una cálida pericia de vida propia, pero también el tono confesional de quien busca un oído experto en soledades. *"Tus manotones célebres"*, escribió este argentino refiriéndose a Vallejo. Los suyos son por ahora solo manotones. Pero ya serán célebres. Sin quererlo, y hablando de otra cosa, él a su modo lo está profetizando: *"La noche puede durar y durará todavía/ El alba es oficio de sobrevivientes"*.

(*La Mañana*, Montevideo, 7 de mayo de 1965: 10).

Un narrador de tierras calientes

El primer contacto que el lector rioplatense tuvo con la obra de Agustín Yáñez (nacido en 1904, en Guadalajara, Jalisco, México; catedrático de historia y literatura; gobernador de su estado natal entre 1953 y 1959) fue un librito aparecido, hace casi veinte años, en la Colección Austral: *Melibea, Isolda y Alda en tierras cálidas* (en una edición anterior y más amplia había sido publicado en México con el título: *Archipiélago de mujeres*). Después vinieron en ediciones de Porrúa, del Fondo de Cultura Económica y de Joaquín Mortiz, la serie de novelas con el confesado propósito de componer un "retrato de México": *Al filo del agua* (1947), *La creación* (1959), *La tierra pródiga* (1960), *Las tierras flacas* (1962). Pero ahora que Joaquín Mortiz incluye en la Serie de Volador un breve volumen con *Tres cuentos* (México, 1964, 119 páginas; distribuye en Uruguay la Editorial Alfa) de Yáñez, ciertos rasgos del nuevo libro reclaman un nexo con aquel trío narrativo de hace dos décadas.

Nunca ha sido característica de Yáñez la sobriedad de lenguaje, ni siquiera en sus ensayos (recuérdese la exuberante prosa del estudio *Meditaciones sobre el alma indígena*, 1942), pero en las novelas, la explicable distensión de la trama sirve también para amortiguar el espontáneo propósito ornamental que parece rasgo inevitable de su estilo. En los cuentos, en cambio, al concentrarse la peripecia, se aprieta también la calidad barroca de este infatigable disfrutador verbal. Los tres cuentos son desbordantes, ya a partir de sus títulos. Si el trío de 1946 es aún más agresivamente feraz: "La niña Esperanza o el monumento derribado", "Las avispas o la mañana ceniza", "Gota serena o las glorias del campo". Para decirlo con la terminología propia del autor, son *"nombres ilusionados"* (así se titula uno de los capítulos de *La tierra pródiga*).

Creo que en la actual narrativa latinoamericana, solo el cubano Alejo Carpentier, con su deslumbrante sensualismo descriptivo, es capaz de superar el barroquismo ingénito de Yáñez. Pero hay una zona en la que el mexicano conserva su preeminencia. La exuberancia de Carpentier es sobre todo verbal y apunta más que nada a un acuerdo exterior entre adjetivación y paisaje, la de Yáñez, en cambio, viene más de adentro, está implícita en su concepción narrativa. Uno tiene la impresión de que, aun antes de escribir una sola palabra, ya el autor ha concebido la anécdota con la pertinente abundancia de volutas y roleos. Y aunque a veces esa profusión aplaste en cierto modo la fluidez del relato o empalidezca la verdadera imagen de los personajes, debe reconocerse que la opulencia conceptual de Yáñez no es un amaneramiento, sino una actitud en él inevitable. El crítico chileno Fernando Alegría, que al referirse a la obra de Yáñez, habla de *"retazos de almas en lírico desorden"*, ha señalado asimismo el hecho curioso de que aun siendo, para muchos críticos de su país, el novelista más importante del México actual, sea sin embargo apenas conocido en los demás países de América Latina. Ello podría tener una explicación. Es probable que, para

acercarse verdaderamente a esta obra narrativa, sea necesario convertirse (a la zaga de *Melibea, Isolda y Aldea*) en un *"lector de tierras cálidas"*.

Solo así será posible acusar el impacto de un párrafo como este:

"Tras la canícula mentaban el maldeojo, el chagüiste, los rayos y centellas, el carbón, el piojo, la garrapata, el maldeparto, el hervor de sangre, la puérpera, el tabardillo, el miserere, las andancias de todas clases, las criaturas y crías monstruos; toda especie de fenómenos; picazones de luna; locos mansos de repente furiosos; muchachas juidas; estropicios de coyotes, gavilanes y otras bestias dañeras, los granizales, alacranes y tarántulas, derriegues, desbarrancamientos, crecientes, mangas de langostas, aguas y frutas envenenadas, almasenpena, espíritus del mal, animales rabiosos, demonios con manos libres, toda clase de microbios, daños y enconos; agonías; agonizantes, desgracias a puños; caballos desbocados, enloquecidos repentinamente; aires cargados de cáncer; pestilencias, toda forma de muertes, por todas partes: repentinas o lentas, temendas o sosegadas, esperadas, inesperadas o desesperadas. La muerte. La muerte. La Pelona. Y la Mala Mujer". ("Gota serena").

En este punto advierto que aún no he informado al lector de qué tratan los cuentos. Lo que sucede es que el hipnotizado recuerdo que queda de su lectura tiene más que ver con la tupida selva de palabras y actitudes que con la delgada anécdota que la atraviesa. Digamos no obstante que "La niña esperanza", antes que la textual constancia de la agonía, la muerte y el funeral de una mujer casi mítica, es sobre todo el testimonio infantil de su alrededor que "Las avispas", a partir de la complicada borrachera de un puritano educador, se convierte en una inclemente antesala del manicomio; que "Gota serena" es una historia de la canícula, con un niño que vive el terror de una presencia monstruosa, y, simultáneamente, la no menos monstruosa injusticia de que los demás la hacen objeto. Dentro de cualquiera de estas tropicales mortificaciones: rostros, cielos, pesadillas. Y también la vieja e inmortal retórica, que se arrolla a los gerundios como una flexible, resistente liana.

(*La Mañana*, Montevideo, 14 de mayo de 1965: 10).

Mañana los guerreros/ El peso de la noche

Mañana los guerreros

Tal vez la mejor introducción a *Mañana los guerreros*, última novela de Fernando Alegría (nacido en Santiago, 1928), sea un párrafo extraído de un excelente ensayo (*Las fronteras del realismo*) del mismo autor:

"La promoción del 38 posee ciertos rasgos que la individualizan nítidamente por ejemplo, la importancia que asigna a la función social del escritor, su esfuerzo por caracterizar al chileno dentro de un complejo de circunstancias históricas que lo relacionan íntimamente con el destino del mundo contemporáneo, su preocupación por incorporar a la literatura zonas de nuestra sociedad hasta entonces

ignoradas por los escritores criollistas y, en fin, un interés, que a menudo asume caracteres de obsesión, por dar categoría literaria a las luchas de emancipación política y económica de las clases trabajadoras".

Fue en 1938 que en Chile llegó al poder el Frente Popular, y ese hecho tuvo una decisiva repercusión en la literatura de ese país, particularmente en los narradores. En *Mañana los guerreros*, Alegría recorre, con ánimo crítico y a la vez nostálgico, la etapa de desatada violencia que procedió a ese 1938 que marcó para siempre a su propia generación.

Además de esa comprensible búsqueda de raíces, hay otro factor importante en ese regreso al pasado. Hace ya muchos años que Fernando Alegría enseña y reside en Berkeley, Universidad de California, y aunque constantemente está viajando a Chile (durante un tiempo tuvo a su cargo el Taller de Escritores de la Universidad de Concepción) es visible en él, no ya solo en sus libros sino también en su trato personal, cierta angustia ante una posible pérdida de contacto vital con la cambiante realidad de su país. De ahí que *Caballo de copas* (1957), probablemente el mejor de sus libros, narre las peripecias de dos chilenos, pero residentes en San Francisco e interpolados en ese mundo casi aparte que los hispanoparlantes de orígenes varios forman en su medio, por lo general hostil, prejuicioso hasta la crueldad, que tiende defensivamente a enquistarlos, a segregarlos, a menospreciarlos. Alejado por largos periodos del Chile actual, Alegría busca sin embargo, como narrador, legítimos recursos para no soltarse el rasgo inconfundiblemente nacional. Imagina a partir de lo que conoce. En *Caballo de copas* son chilenos en el extranjero; en *Mañana los guerreros*, chilenos en el pasado.

A esta altura de su carrera literaria, Alegría ha adquirido una envidiable soltura narrativa, particularmente registrable en los diálogos, donde se las arregla para no perder ni la frescura coloquial ni la exigencia del estilo. La novela apoya su anécdota en un hecho clave: el insólito brote de nazismo chileno que precedió a las elecciones de 1938, y que posibilitó el triunfo de Aguirre Cerda. Alegría sortea hábilmente toda tentación panfletaria. Usa el deterioro de dos viejas familias, para hilar en la prehistoria de esa crisis, y aunque al lector no le queden dudas sobre la militancia (o, por lo menos, las simpatías) del novelista, este ha tenido el buen tino de no dividir a sus personajes en santos y herejes. En el fondo, todos son fuertes y a la vez débiles, todos son corajudos y a la vez temerosos; en consecuencia, muy humanos, y sobre todo muy chilenos. Entiéndase bien: no son antihéroes, sino módicos héroes vistos en la trastienda.

Habría que dar constancia de dos objeciones. A diferencia de *Caballo de copas*, en algunos pasajes esta nueva novela es enclaustradamente chilena: el autor se maneja con demasiados sobreentendidos y elude la franca mención de noticias obvias. El riesgo es que a veces el lector no chileno pierde matices, se queda afuera de la historia. Pero quizá eso sea algo inevitable y reconozco que puede contribuir a darle a la novela un aire de contraseña,

de nostalgia cifrada, que después de todo no le sienta mal. Más importante me parece señalar cierta debilidad en la unión del pretexto anecdótico (la relación entre Elisa y Juan Luis) con el trasfondo histórico. En realidad, esos dos elementos solo aparecen idealmente unidos en el excelente capítulo en casa de la señora Inés, en donde Elisa y Juan Luis encuentran al líder nazista, un vulnerable señor que canta sus Gardeles. No obstante, y pese a la anotada y transitoria desconexión, el buen oficio del autor alcanza y sobra para rescatar la novela de esos hechos menores y elevarla al nivel de encendido, casi poético testimonio, que en definitiva no solo esclarece el pasado sino que también ayuda a comprender las dudas y las certezas de veintisiete años después.

Mañana los guerreros de Fernando Alegría,
Editorial Zig-Zag, Santiago, 1964.

El peso de la noche

En el Concurso Biblioteca Breve, 1963, organizado por la Editorial Seix Barral, de Barcelona, Jorge Edwards (nació en Santiago, 1931) obtuvo con esta novela, que entonces llevaba el título *La selva gris*, la tercera colocación entre 74 obras de autores españoles y latinoamericanos. El año pasado, en un reportaje para *La Mañana*, Edwards explicó que *El peso de la noche* arrancaba de *Gente en la ciudad*, libro de cuentos que publicara en 1961.[15] *"Es casi la organización de varios elementos que estaban diseminados en aquel libro. Después que publiqué* Gente en la ciudad*, tuve la sensación de que ahí estaba el material en bruto de una novela"*. Examinando ahora aquel libro de cuentos, es posible verificar esas correspondencias (el cuento "El funcionario", por ejemplo, es una suerte de borrador de la relación entre Joaquín y María Inés) pero también sirve para comprobar cuánto más seguro de su estilo está Edwards en esta novela que en aquellos cuentos.

Al igual que en el libro de Jorge Valdivieso y en el Fernando Alegría, aquí también se trata de la historia de una familia. La señora Cristina, o sea la abuela, es en este caso la figura clave; el tiempo presente del relato abarca apenas dos jornadas, que incluyen la agonía, la muerte y el entierro de la señora. Para el clan familiar, tomado en su conjunto, no ha llegado todavía el derrumbe económico: hay integrantes que aún gozan de bienestar, e incluso hay miembros que prosperan. Pero Edwards, a través de dos personajes (Joaquín, el hijo, y Francisco, el nieto), sugiere dos posibilidades de absición: el desglose moral de Joaquín, alcohólico y sin voluntad, y la rebeldía todavía borrosa, llena de perplejidad, del adolescente Francisco.

El estilo de Edwards es de una sobriedad y una contención indeclinables. Es probable que, en ese sentido, sea el narrador latinoamericano que más se acerca a la actual promoción de narradores españoles. Pero tal vez, en el caso de Edwards, haya otros condicionantes para esa austeridad

15 Véase ese reportaje en este mismo volumen. [Nota del compilador].

expresiva. El novelista chileno, en *El peso de la noche* (el título proviene de una cita de Diego Portales: *"El orden social en Chile se mantiene por el peso de la noche"*), está hundiendo el escalpelo en su propia clase, y esa operación, aunque la critica no siempre alcance a comprenderlo, es algo que también duele al vivisector, al menos cuando se trata, como en este caso, de alguien sensible. De modo que no es razonable pedir alegría en el procedimiento, gestos de fruición en el novelista. Ya es bastante con el creador, como su protagonista Francisco, indague valerosamente en sus adhesiones y rechazos; ya es bastante con que arribe con dolor a la lucidez social. En la novela hay una aparente sequedad, pero esto solo rige para el lector de superficie. Quizás sea más aproximado decir que es una novela taciturna, todavía insegura en su esperanza. Lo importante es que esta, a través de una vacilante rendija, haya empezado a iluminar el explicable estupor de una conciencia.

El peso de la noche, de Jorge Edwards, Colección Formentor, Editorial Seix Barral, Barcelona, 1965.

(*La Mañana*, Montevideo, 4 de junio de 1965: 10).

El mito como esperanza de salvación

"*Los mitos son un producto necesario de la mentalidad infantil, al igual que la de los pueblos primitivos. Se originan como una evasión hacia el campo de lo mágico como una explicación aparentemente aceptable, como una esperanza de salvación*". Esta cita de Arturo Castiglioni figura como epígrafe de *En Chimá nace un santo* (Biblioteca Formentor, Seix Barral, Barcelona, 1964, 160 páginas, distribuye en Uruguay la Editorial Alfa), novela del colombiano Manuel Zapata Olivella, y es evidentemente un sostén muy verosímil de la curiosa historia que allí se narra. Domingo Vidal ha vivido treinta y tres años sin crecer más de una yarda; solo mueve dos dedos de la mano derecha y está cada vez más encogido. Ni los médicos (que han diagnosticado *"microcefalia"*, *"artritis juvenil anquilosante"*, *"enfermedad de Still"*, etc.) ni los curanderos, han podido solucionar su existencia de tullido. En su pueblo, Chimá, han aprendido a marginarlo; el bullicio de las carreras de caballo de las *"corralejas de toros"*, de las riñas de gallos, de la pesca en la ciénaga, o del culto local a San Emigio, todo ocurre sin él, confinado de por vida en su lecho de madera.

La vida de Domingo está, sin embargo, destinada a cambiar a partir de un día de difuntos. Todos han ido al cementerio (por ejemplo su madre, precisamente a rogar por él en la tumba de su marido: "*Ruega allá en el Cielo para que Dios se apiade de él, porque los médicos dicen que no tiene cura y los yerbaderos que está embrujado. Tú averígualo*") y él queda, como siempre solo e inmóvil. Entonces el rancho familiar se incendia, y el padre Berrocal arriesga su vida para rescatarlo. Pero a Domingo no se le ha quemado la ropa, y en ese instante queda consumado su milagro. A partir de esa página, Zapata Olivella comienza la serena descripción de un gran grotesco. Le ponen al lisiado un

lápiz en los dos únicos dedos que mueve, y él garabatea cualquier cosa, pero todos creen reconocer que ha dibujado a la Virgen María. Jeremías, un sacristán calculador y demagogo, echa a andar, en ausencia del padre Berrocal, la leyenda del *"santo"* Domingo. Desde entonces, la simple presencia o cercanía del tullido servirá para salvar náufragos, otorgar la fertilidad a mujeres estériles, exorcizar duendes satánicos, restituir la razón a algún demente y devolver la potencia a un caduco hacendado. Cuando Domingo muere, en realidad *"comienza a vivir jubilosamente"*. Jeremías olfatea el negocio e imprime oraciones, que primero bendice y luego vende como talismanes. La autoridad eclesiástica y la autoridad civil se escandalizan ante el inesperado fenómeno, y arremeten (la primera, con sus sermones, la segunda con sus rifles) contra el "*profeta*" Jeremías y sus acólitos. El cadáver de "*santo*" Domingo es primero extraído de su tumba y entronizado en el altar de la iglesia; luego descuartizado por el sacerdote, un sacristán y un policía, y devuelto al cementerio. Mueren los rivales (Berrocal, de un ataque; Jeremías, de un tiro en el ojo) y el campesinado queda desorientado y furioso. El alcalde y los suyos se van, porque "*comprenden que el pueblo tiene necesidad de un pretexto para luchar y con aquellos machetes y escopetas serían capaces de realizar mayores portentos que todos los atribuidos a Domingo Vidal*".

Manuel Zapata Olivella (de raza negra), nació en 1920, en Lorica (población colombiana, varias veces citada en la novela), es médico y ejerce su profesión. Anteriormente ha sido changador, periodista, director de danzas folklóricas. Entre sus obras publicadas figuran varias novelas y relatos: *Tierra mojada* (1947), *Pasión vagabunda* (1948), *He visto la noche* (1954), *La calle 10* (1960), *Cuentos de muerte y libertad* (1961), *El cirujano de la selva* (1962), y también piezas de teatro: *Hotel de vagabundo* (1954), *Los pasos del indio* (1960) y *Caronte liberado*.

De obra tan vasta, nada ha llegado a las librerías montevideanas; como adecuado símbolo de la incomunicación cultural entre los países de América Latina, es un editorial española la que por primera vez pone un libro de este narrador colombiano el alcance del lector uruguayo. El crítico, incluso, al emitir un juicio sobre esta novela aislada, inevitablemente escindida de un contexto artístico que acaso le otorgara otro sentido, arriesga un margen de error mayor que el habitual. Pero se trata de un riesgo que, por ahora, no tiene remedio.

En Chimá nace un santo (hay versión cinematográfica, con el título *Santo en rebelión*) obtuvo en 1962 la tercera colocación (detrás de *La ciudad y los perros*, de Mario Vargas Llosa, y *Ritmo lento*, de Carmen Martín Gaite) en el Concurso Biblioteca Breve, de la Editorial Seix Barral que ahora lo publica. (Anteriormente había obtenido un Premio Nacional de Colombia y en 1961 había sido finalista del Concurso Internacional de Literatura que organiza Casa de las Américas, de La Habana).

La novela es la historia de un proceso: el que lleva a la construcción de un mito local, casi doméstico, en el que la superchería (a cargo del *profeta* Jeremías) va sufriendo una transformación hasta convertirse en verdadero fanatismo. Ese desarrollo es quizá el mejor hallazgo de la novela, que va mostrando, de manera implacable, cómo la ola milagrosa se nutre de hechos mínimos, ingenuos, vulgares, pero también cómo esa arrolladora leyenda es sobre todo un escape, un desnorteado intento de alcanzar la salvación. Y no la salvación eterna que promete el padre Berrocal, sino la terrestre (que incluye fertilidad, cordura, salud, bienestar), ese candente tema del que pocos quieren hablar. En realidad, no es Domingo el protagonista; desde un punto de vista artístico, quien se roba la novela es Jeremías. Es él quien concibe el engaño, quien ve primero la posibilidad de medrar gracias a la superstición campesina, pero es también él quien resulta finalmente contagiado del fervor religioso, al punto que se juega la vida por la superchería que él mismo creó.

Para dar forma a esa sacralización de la indigencia moral y la invalidez física (no es casual que el "*santo*" sea precisamente un tullido), Zapata Olivella apela a un estilo objetivo, de indeclinable sobriedad. Rara vez se introduce en los pensamientos o las emociones de sus personajes; su cardinal preocupación es propalar movimientos y palabras. Es así que el relato suele seguir una difícil línea fronteriza, que a duras penas separa, en cada suceso, la posibilidad milagrera de la explicación racional. Comparándola con los relatos de Juan Rulfo (que a veces ha tratado temas muy cercanos a los de este autor), la novela de Zapata Olivella aparece indudablemente como menos osada e imaginativa, y las ventajas son por supuesto para el mexicano. En Rulfo hay siempre un hálito trágico, una visión alucinante, una hondura de lenguaje, que faltan en Zapata Olivella. Quizá la única posibilidad para extraer de este tema el máximo rendimiento artístico, fuera que, tal como Jeremías es arrastrado por el drama que desata, así también el novelista se sintiese impelido y enfervorizado, contagiado en fin, por la creciente del oscuro fenómeno religioso que él tan aséptico registra. Es posible comprender, sin embargo, la resistencia intelectual que seguramente habrá encontrado en sí mismo el novelista para semejante tratamiento del tema, sobre todo si se tiene en cuenta que es evidente su propósito de que los hechos hablen por sí mismos. Hablan, claro, y su lenguaje tiene la fuerza, pero también la textual y plena superficie de toda realidad que no ha sido suficientemente reelaborada por el arte. Habrá que esperar al conocimiento de otro título de Zapata Olivella, para saber a ciencia cierta hasta qué punto esta novela es, dentro de su obra, una excepción deliberada, o si forma parte de una concepción de lo narrativo que emparentaría al novelista colombiano con los cultores del *nouveau roman*.

(*La Mañana*, Montevideo, 3 de setiembre de 1965: 10).

Evocación de engañosa inocencia

"Cuando vine al mundo, mi madre yacía en una enorme cama blanca, bajo el techo adornado con dos alegres cupidos, algunas flores y diversas escenas pastoriles que hacían del cielorraso una obra de arte de aquel tiempo. Creo que no hace falta agregar que nací cuando terminaba el siglo XIX y que mi primer vagido coincidió con la muerte de una época que, según mis mayores, fue feliz. Dicen que cuando la comadrona me levantó en sus brazos, estallaban afuera los fuegos de artificio, que toda la habitación se llenó de esa luz artificial aunque no por eso menos jubilosa con que los porteños del 1900 saludaban el nuevo calendario, y dicen también que un tío aficionado al tango y la guitarra, compuso, para aquella ocasión, algunos versos memorables que, pese a todo, se ha llevado el olvido".

En ese primer párrafo de *Memorias de un hombre de bien* (Ed. Falbo, Buenos Aires, 1965, 151 páginas, 2ª edición) de Pedro Orgambide, están presentes acaso todos los elementos que han convertido esta novela en un disfrute ineludible para todo porteño: un pasado digno de ser evocado con soltura y con gracia, una capacidad descriptiva que no tiene problemas en establecer contactos con el lector, y una ineludible habilidad para convertir lo pintoresco en bienvenido símbolo. No es fácil hacerle admitir al lector que el primer vagido del protagonista deba necesariamente coincidir con la muerte del siglo XIX. No obstante, con esa inicial osadía, Orgambide no solo le gana de mano a la objeción del lector, sino que además echa a andar su intención y pone allí la primera marca de estilo.

Pedro Orgambide nació en Argentina en 1929, y ha producido una decena de títulos en diversos géneros: ensayo (*Horacio Quiroga, el hombre y su obra*), teatro (*La vida prestada*, *La buena familia*, *Concierto para caballero solo*) y novela (*El encuentro*, *Las hermanas*, *Memorias de un hombre de bien*, *El páramo*). Fue director de la revista *Gaceta Literaria*, y en los últimos tiempos ha desempeñado una intensa actividad gremial dentro de la Sociedad Argentina de Escritores, orientando (con el poeta y novelista Alberto Vanasco) el Movimiento Gente Nueva.

Si bien los méritos de Orgambide no son exclusivamente los de reciente data, es solo a partir de *Memorias de un hombre de bien* que su nombre traspasa el relativo enclaustramiento de las elites y llega a imprevistos sectores de público. La primera edición se agotó en tres meses y la reciente aparición de la segunda ha servido para confirmar que el interés de los lectores se mantiene intacto. Si se tiene en cuenta la ascendente carrera que viene cumpliendo Orgambide, no es aventurado vaticinar que a corto plazo habrá de superar a indudable eficacia de esta novela. Sin embargo, hay otra profecía que es aún menos riesgosa: sea cual fuere el valor de lo que Orgambide publique en el futuro, para la historia de las letras argentinas (que acaso sea la historia del gusto de los lectores argentinos) será siempre el autor de *Memorias de un hombre de bien*. Es por otra parte el inevitable precio que ha de pagar todo

escritor que, con legítimos recursos, alguna vez haya hecho reír (o mejor aún: sonreír) a su público. La gratitud es buena fijadora.

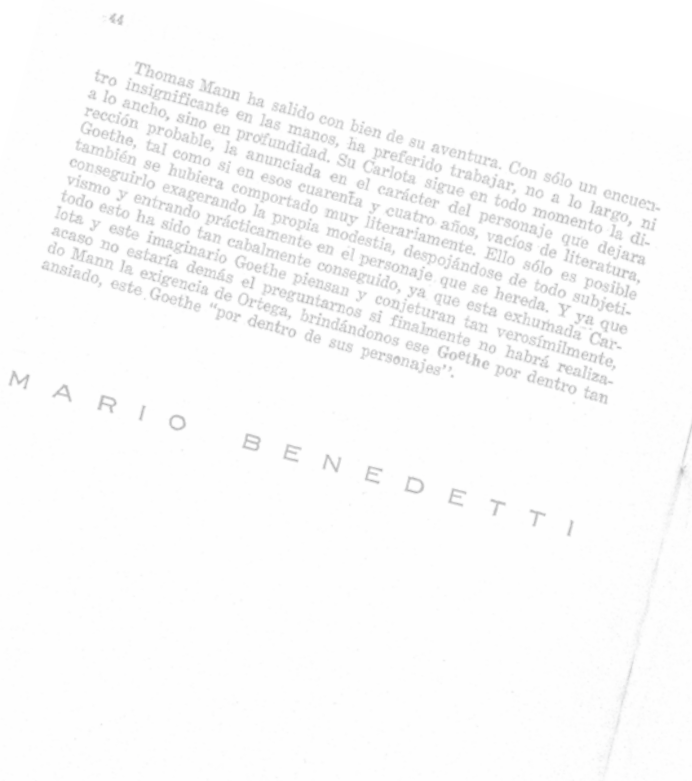
Lo mejor de todo, es que el libro merece su popularidad. Orgambide no necesita recurrir a la temible brocha gorda para ordenar las bienhumoradas secuencias de un largo periodo que arranca con el siglo y culmina con la llamada Revolución Libertadora. El libro está dedicado *"in memorian, a Roberto J. Payró, a Fray Mocho, a todos los que nos hicieron sonreír en este país enfermo de solemnidad"*. Con respecto a ese achacoso ritual, y a pesar del carácter aparentemente liviano de la novela, el humor de Orgambide es en definitiva una terapéutica etiológica. Raras veces recurre al chiste frontal, demasiado obvio, pero la técnica del moroso rodeo, además de significar un elemento ironista de primera agua, contribuye a descubrir, así sea en tren de discreta burla, las causas determinantes de muchos males de hoy.

El libro es la historia de un pícaro, y admite cómodamente el legado de Eduardo Wilde, Fray Mocho y Roberto J. Payró. Sin embargo, Orgambide no es un repentinista como Wilde, ni un costumbrista dialectal como Fray Mocho; quizá esté más cerca de las intenciones sociales de Payró, pero tengo la impresión de que las disimula mejor que el creador de *Laucha*. Con todo, es evidente que, por sobre el pasado que narra, el autor está mirando la hoja actual del almanaque. Su mejor habilidad consiste en engolosinar al lector con las peripecias donjuanescas y las maniobras camanduleras del personaje, en tanto presenta (a veces subliminalmente) un paisaje social que, de modo casi insensible, va colonizando la atención y la memoria del lector.

La sutileza invade, asimismo, la franja de humorismo, y consigue a menudo que una modesta frase entre paréntesis haga estallar la solitaria carcajada: *"Seré franco: al observar la ignorancia (no desprovista de buen gusto) de nuestros círculos sociales, pensé en ofrecer auténticos cuadros que, en verdad, no lo eran"*. Otras veces, la imprevista, y discretísima, aparición de un término de inocente prosapia (*"En París yo alquilaba una habitación en casa de una señora anciana, muy culta, bachiller"*) logra una gracia retroactiva que contamina instantáneamente toda la situación. Con su tono capciosamente añorante, con su jovialidad casi melancólica, Orgambide no desaprovecha empero ninguna ocasión para ridiculizar a militares y políticos, a los profesionales de la caridad, a los pioneros de la hipocresía. Todo esto, incrustado en un innegable conocimiento de época, y, sobre todo, sostenido por un verdadero talento de escritor. Comprobación esta que permite cerrar este círculo de justicia: hay sin duda motivos extraliterarios en el éxito de venta de *Memorias de un hombre de bien*, pero la intuición del público tiene a veces su recompensa, ya que, por otras razones (que también pueden ser extra literarias) acaso sea este el más logrado de los libros de Orgambide, el que mejor cumple su función de obra de arte.

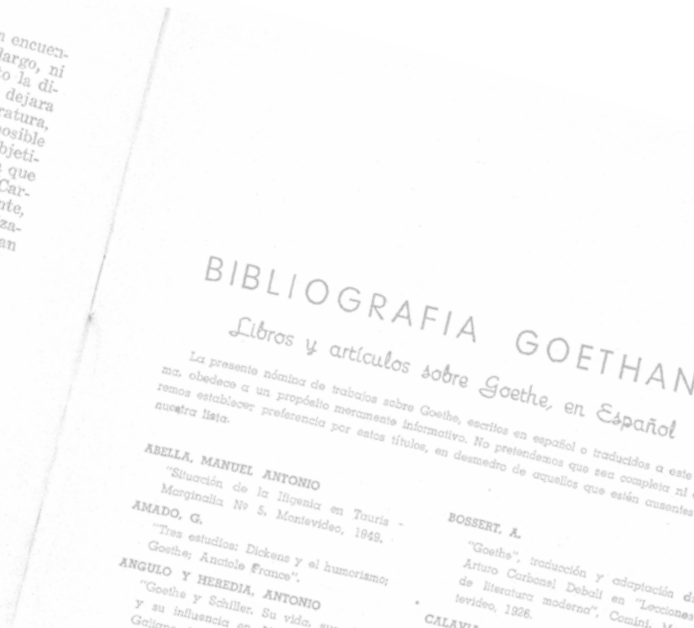
(*La Mañana*, Montevideo, 15 de noviembre de 1965: 8).

Literaturas europea y norteamericana


44

Thomas Mann ha salido con bien de su aventura. Con sólo un encuentro insignificante en las manos, ha preferido trabajar, no a lo largo, ni a lo ancho, sino en profundidad. Su Carlota sigue en todo momento la dirección probable, la anunciada en el carácter del personaje que dejara Goethe, tal como si en esos cuarenta y cuatro años, vacíos de literatura, también se hubiera comportado muy literariamente. Ello sólo es posible conseguirlo exagerando la propia modestia, despojándose de todo subjetivismo y entrando prácticamente en el personaje que se hereda. Y ya que todo esto ha sido tan cabalmente conseguido, ya que esta exhumada Carlota y este imaginario Goethe piensan y conjeturan tan verosímilmente, acaso no estaría demás el preguntarnos si finalmente no habrá realizado Mann la exigencia de Ortega, brindándonos ese Goethe por dentro tan ansiado, este Goethe "por dentro de sus personajes".

MARIO BENEDETTI


BIBLIOGRAFIA GOETHAN

Libros y artículos sobre Goethe, en Español

La presente nómina de trabajos sobre Goethe, escritos en español o traducidos a este
ma, obedece a un propósito meramente informativo. No pretendemos que sea completa ni
remos establecer preferencia por estos títulos, en desmedro de aquellos que están ausentes
nuestra lista.

ABELLA, MANUEL ANTONIO
"Situación de la Ilíada en Tauris -
Marginalia Nº 5, Montevideo, 1949.

AMADO, G.
"Tres estudios: Dickens y el humorismo;
Goethe; Anatole France".

ANGULO Y HEREDIA, ANTONIO
"Goethe y Schiller. Su vida,
y su influencia en

BOSSERT, A.
"Goethe", traducción y adaptación d
Arturo Cerbonsi Deball en "Lecciones
de literatura moderna", Comibi, M
tevideo, 1926.

CALAVI

Hermann Hesse. *Narciso y Golmundo*
(Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1948)

Para quienes no conocemos aún *Das Glasperlenspiel*, anunciada desde ya como la obra capital de Hermann Hesse, adquiere especial interés la lectura de *Narciso y Goldmundo*. Sin apartarse totalmente del mundo cargado de símbolos del que nacieran *Demian*, *Siddharta* y *El lobo estepario* y del que irremediablemente parece obligarse Hesse a extraer las virtudes y los defectos de sus temas, esta novela tiene sin embargo un contenido humano independiente y es, en rigor, la representación de dos intimidades potentes, de diferenciada calidad, en las que el símbolo solo se refugia como una inevitable derivación de sus respectivos modos de existir y nunca —como acontece, especialmente, en *El lobo estepario*— forzando el retrato de los personajes, subordinándolos a la intención simbólica.

En todo caso, Hesse ha conseguido ahora hacernos olvidar sus intenciones. Si en *Demian* la Eva-símbolo triunfa sobre la madre-realidad, si en *El lobo estepario* tendemos conscientemente desde el principio hacia el torbellino final y, en ambas novelas, lo predeterminado malogra la peripecia, en *Narciso y Goldmundo*, en cambio, el pozo de dudas no ha sido agotado y queda por lo tanto mucho de indefenso y de osado en cada uno de los contendientes. Identificamos lo dionisíaco como lo materno, lo apolíneo como lo paterno, pero no sentimos su cargazón esotérica, porque ni el místico ni el gozador pierden aquí su libertad de autoformarse. De ahí que Goldmundo, el lascivo curioso, con todo su sexo rebosante y toda su capacidad para el placer, tiene fuerzas sin embargo para renunciar a una mujer determinada. "*Tanto la amaba que incluso renunciaba por amor a su plena posesión*". El donjuanismo de Goldmundo es, por eso mismo, tan solo aparente. En el subsuelo de su vida amorosa, queda latente una insatisfacción y un ansia de afincamiento, pues los rasgos que más lo separan de Don Juan son su ganada salud sexual y la franqueza de sus emociones.

Para Hesse el arte es una conjunción del mundo paterno y del materno, de espíritu y sangre. Esa *"sustancia masculina-femenina y la pura espiritualidad"*, que aparece componiendo el doble personaje de Armanda en *El lobo estepario*, aquí se bifurca. Narciso y Golmundo son extremos. Uno sueña con mancebos y el otro con muchachas. Uno desarrolla su parcela de ciencia, el otro su pedazo de arte. Uno y otro se influyen recíprocamente y Narciso intenta a veces tratar su ciencia como arte y Goldmundo su arte como ciencia. Pero finalmente el apolíneo vuelve al equilibrio y el dionisíaco a la constante variación.

El triunfo final es, naturalmente, de Goldmundo, que tiene "*la esperanza de que la muerte será una inmensa dicha, una dicha tan grande como el primer abrazo amoroso*". "*No puedo apartar de mí el pensamiento de que, en lugar de la muerte con su guadaña, será mi madre la que me llevará de nuevo hacia sí,*

reintegrándome al no ser y a la inocencia". Para Goldmundo no es posible *morir sin madre*, y mientras que para Narciso morir será no ser, para Golmundo el *no ser* resulta, en último rigor, desaparecer en la madre universal.

Es así comprensible, pese al enmarañamiento de su obra total, que Hesse haya impresionado vivamente a las sucesivas juventudes que lo recibieron. Desde *Demian* en adelante, ha señalado un mundo a deshacer, un mundo que es el de las evidencias, de los lugares comunes, de la derruida tradición, y ha intentado fundar otra tradición sobre símbolos tan universales como indefinidos, tan insustanciales como seductores.

No obstante, su esfuerzo por alcanzar la anhelada conciencia de sí mismo, es, en la mayor parte de sus novelas, demasiado literario, exageradamente intelectual; por fortuna, en *Narciso y Goldmundo* retrocede a tiempo hacia más humanos nutrimentos, y realiza por fin, acaso cuando menos lo pretende, su misión de quebrar las evidencias.

(*Marginalia*, *Cuaderno de Arte y Literatura*, Montevideo, n.º 2, enero 1949: 30-31).

Julien Benda

El triunfo de la literatura pura o la Francia bizantina (Buenos Aires, Editorial Argos, 1948)

No es por cierto Julien Benda el primero que halla síntomas de decadencia en la literatura de este siglo ni tampoco el primero en exhibir atendibles razones para armar su tesis. Algunas de ellas compartidas por quienes no juzgan a las letras actuales con empedernido fanatismo o consigna de clan, precisamente porque el arte nuevo constituye su diario nutrimento y preferirían no verlo extraer sus valores de su incertidumbre, sus mejores fuerzas de su debilidad.

Este libro de Benda resulta deprimente por dos razones: primero, porque el aprovechable planteo que de las letras actuales efectúa el autor confirma el carácter decadente de las mismas, y segundo, porque Benda fracasa irremediablemente en sus ataques a esa literatura. Y esto no porque el autor carezca de talento —que lo tiene y copioso— sino porque estas letras de hoy, preciosistas, inmorales, destructoras, se han refugiado en una singular y inexpugnable concepción del arte y de la vida. En realidad, esa concepción es su mejor conquista y su mayor peligro, desde que tales creaciones son, desde el punto de vista literario, inatacables.

Por eso malogra su esfuerzo Roger Caillois cuando, como en "Babel", vapulea la nueva sensibilidad en términos demasiado generales, y por eso Wladimir Weidlé, tanto más hábil y equilibrado, la combate elogiándola y termina por ofrecerle la vieja receta de la fe. Como ética dislocada, como anarquía irracional, como indestino de místicas imbricadas, la literatura nueva es vulnerable. Mas no como literatura. Como tal, es inventora, ágil,

ilimitada; como tal, ha decidido empezar de nuevo y se ha lanzado a originalizar, ha absorbido el disparate y le ha dado sentido, ha irrumpido en el sueño y en el pasado, ha dado vuelta al hombre como a una bolsa y lo ha colgado al aire, a fin de que destile su romanticismo. Acaso una solución demasiado perfecta para el hombre imperfecto. Este ha utilizado la insólita y desacostumbrada libertad para recrearse con lo execrable, para justificar las inversiones sexuales, para formular una estética del estiércol.

Es legítimo el *Corydon* de Gide, no los corydonistas; es artística la *Sodoma* de Proust, no los sodomitas. Los entusiastas más sospechosos confunden temas y literatura y si un novelista relata bellamente un homicidio, ellos concluyen que el homicidio es algo bello.

El libro de Benda es singularmente feliz en la síntesis expositiva de las características primordiales de esta literatura. Y es particularmente desgraciado en la manera de intentar su abatimiento. La violencia le ha quitado lucidez. Benda pierde un tiempo precioso en designar repetidamente a Valéry, a Gide, a Proust, a Claudel, a Giraudoux, con los epítetos semirónicos, semibrutales, de "*hierofantes*", "*nuevos papas*", "*príncipes tronados*", "*elegidos*", "*chef de ballet*", y se deja lamentablemente en el tintero lo realmente fructífero. Este es su fracaso. Como el planteo inicial es inteligente y hábil, el lector se entera de que la nueva literatura ha hecho de la originalidad una religión, que tiene sed de lo total y a la vez necesidad de conocer lo individual, que coloca la forma por encima del fondo, que rechaza la idea neta pues "*lo que está fijado está muerto*" (Gide), que su "*claridad cesa a algunos codos de la superficie*" (Valéry), que es precioso reconocer que en la nueva sensibilidad poética hay una evolución y un progreso, que "*el arte es la realidad vista a través de un temperamento*". Todo ello no puede dejar de seducir al lector, sobre todo al lector de otra literatura, ya que expresa una realidad desacostumbrada, una visión poética de la existencia, un sistema de imágenes contrapuestas y puras. Pero lo otro, la arremetida del propio autor contra ese mismo panorama, de tan limitado resultado ingenuo [sic].

Benda cita de Bergson —naturalmente para execrarlo— aquello de que "*el hombre debe filosofar con toda su alma, es decir, no solo con su razón, sino con sus pasiones, sus instintos, su deseo de vivir*" y lo compara con aquello otro —tan romo— de Poincaré: "*La razón solo constituye una parte del hombre, pero la única dotada de valor*". Cree además que la nueva literatura debe al aporte bergsoniano su amor por lo repugnante, cuando lo que Bergson recomienda es en realidad una filosofía integral, en donde los instintos —y no precisamente los instintos desviados— son solo una de las tantas zonas anímicas. Por otra parte, Benda, encandilado por Valéry, se olvida de Claudel, y atribuye a las nuevas letras "*un sensualismo que ignora toda preocupación religiosa*". Asimismo —y esto sí parece inexplicable— extrae falsas conclusiones de citas que tiene a mano. Cuando Ramón Fernández dice de Alain que su frase "*lo oculta a él mismo a las miradas de nuestro espíritu*", Benda

concluye de ahí que "*la nitidez del escrito es considerada por este crítico como una tara literaria*" (sic). Un tema que reza: "*La inteligencia es la facultad de nuestra alma de no comprender nada de nuestro cuerpo*", para Benda "*equivale a decir que la biología no existe*" (sic).

En realidad, el autor se muestra a lo largo de todo el libro de una inflexibilidad abrumadora. Se ha plantado en la racionalidad absoluta tan irracionalmente, se ha vuelto tan exigente en sus reclamaciones de lo neto, de lo fijo, de lo estable, que con su sola actitud justifica la situación de sus detractados; cuando pudo, de habérselo propuesto, de haber dejado en el umbral algunos de sus rencores, conciliar su ética racionalista con la libertad del literato moderno. ¿A qué mejor ideal puede este aspirar actualmente que a una libertad racional? La soltura, la independencia, la osadía de las letras actuales se beneficiarán siempre con la vecindad de la razón (demás está decir que esta, por su parte, ganaría el doble al perder su embarazo científico), siempre que la razón supiese dónde comenzar a ser osada, y la osadía retroceder a la razón.

Para Benda predominan en la literatura actual el antiintelectualismo y el irracionalismo. Esto muestra algo de verdad en una sola de sus partes, ya que puede decirse que hoy predomina un irracionalismo intelectual. Pero un tal irracionalismo, ¿no será aproximadamente un racionalismo? ¿Acaso piensa Benda que los sueños escritos por Robert Desnos —para solo citar un conocido extremo— no denotan el más leve aporte intelectual? Aparentemente esos sueños escritos son irracionales, pero aunque no hubieran sido provocados artificialmente (que, en este caso, equivale a decir racionalmente), su planteamiento y su utilización es francamente racional. El triunfo del surrealismo consistió en contaminar la literatura tradicional con sus búsquedas místicas, con sus automatismos, con su juego verbal; pero ese triunfo significó asimismo su derrota doctrinaria. Desde que inficionó de fórmulas racionales su tan cantado antiintelectualismo.

La verdad es que todo —géneros, escuelas, intenciones— tiende a confundirse, y si hoy les agrada a los racionalistas haber tenido en un pasado una etapa irracionalista que necesitan para repudiar, lo cierto es que a los irracionalistas no les supo nunca demasiado mal cierto gustillo a razón.

Sostiene Benda que el peligro de la literatura moderna no reside en lo que ella tiene de específicamente literario, sino más bien en lo que ella tiene de doctrinario. Sin embargo, el peligro no reside ni en lo uno ni en lo otro. Reside un poco en la sociedad que no prepara hombres suficientemente inzarandeables como para que prefieran pasar esa literatura —y toda literatura y todo arte— por el cedazo de su propia estética, y reside asimismo en la existencia de críticos a lo Benda, tan irracionalmente racionalistas como para estrellarse contra un muro de arte, que puede estar, como este de que se trata, lleno de grietas y hasta de falsas decoraciones, pero que ellos, por su parte, ni pretenden comprender ni merecen abominar.

(*Marginalia*, *Cuaderno de Arte y Literatura*, Montevideo, n.º 3, marzo 1949: 29-31).

James Cain, satírico

Aparentemente, *El simulacro del amor* (*Love's Lovely Counterfeit*) de James Cain, es tan solo una novela policial sin enigma, es decir, vista desde el delincuente y hacia el crimen, no desde el detective y a partir del crimen. Sin duda es eso, pero también algo más valioso. Esta novela de Cain es una formidable sátira política. Sátira sin humor, aunque no por eso menos penetrante. El humor ha sido reservado para una sola demostración: que la política de una ciudad cualquiera de los Estados Unidos es un mero argumento de novela policial, pero de una novela policial singularísima, en la que todos —delincuentes e investigadores— son delincuentes, o, mejor aun, que son una y otra cosa alternativamente, pues hasta cuando investigan lo hacen sin ninguna preocupación ética, ni siquiera curiosa, sino simplemente para conseguir.

Está particularmente logrado el retrato de una ciudad que cambia de gobierno, saliendo de unos vicios para caer en otros, escapando de unos rufianes gracias a salvadores que son nuevos rufianes.

La política está simbolizada por los juegos de *pinball* (autorizados por el gobierno anterior para el negocio de unos pocos) desplazados luego por el nuevo gobierno y admitidos nuevamente por este tras una reforma notable en apariencia y en realidad insignificante.

La moraleja pesimista de este libro es que todo hombre que llega al poder (y en especial, al poder político), o es un imbécil (tipo Jansen), carente de fuerzas para ser otra cosa que medianamente honrado y fácilmente dirigible, o es un cretino mayor (tipo Caspar) que utiliza la parte miserable de los imbéciles y la parte inteligente de los cretinos menores. Entre ellos fluctúa un tercer tipo, el que a sabiendas juega con su futuro y con su existencia, que puede ser el jugador obligado (June Lyons), obligado por su debilidad o por su amor, o el fullero de vocación (Ben Grace), lo bastante desalmado como para no reconocerse sentimental e imponer su juego a los demás.

De ambos, el último es, pese a todo, el más sincero, el menos dudoso, el más completo como ejemplar humano, pues aun en el final —ya cara a cara con la muerte—, no traiciona ni su condición de traidor, ni su asco por la ternura, ni su predilección por la buena escenografía. Hasta su boda *in extremis* tiene un sabor áspero y contrario a cualquier mandamiento del novelista rosa. Se casa para que ni su declaración contra Dorotea, ni la de Dorotea contra él mismo, tengan validez, es decir, para seguir hasta el fin su "juego". Pero además se casa así para esconder el verdadero motivo sentimental, que es la salvación de Dorotea.

June Lyons, en cambio, padece los inconvenientes y las lágrimas de una honradez inestable y tiene por lo mismo pudores e indecisiones que Grace desconoce. Sin embargo, carece de la fuerza de aquel y desparrama su amor en palabras, en lágrimas y en reproches. Uno se pregunta cuál de los dos

amores es menos simulacro: si el de June por Grace (en el que ella se pierde y pierde a otros, en el que se queja y no sabe desgarrarse ni quedarse con o sin pudor, con o sin honestidad, pero no a medias con ambos o el de Grace por Dorotea, duro, violento, sensual, casi sin palabras, pero con un solo hecho salvador, precisamente el último, del que no se confiesa su raíz, a fin de entregarlo como mero eslabón del juego.

Enigma sin apuros

En *Una larga sombra* (*The Long Shadow*), Anthony Gilbert plantea un enigma aparentemente de inhallable solución. Su mejor habilidad reside en ir pasando lentamente de un hallazgo al otro, significando cada uno con respecto al anterior un progreso casi imperceptible en las pesquisas. Tan es así, que el lector, ya mediado el libro, sigue bajo la impresión de que aún no se le ha dado ningún indicio importante y llega a sospechar que la solución sea literariamente deshonesta. No obstante, el autor llega al medido final sin violentar ninguna de las reglas del buen acertijo policial recogiendo uno a uno los varios indicios —casi insignificantes— entregados al lector desde el comienzo.

En el curso de la novela solo aparecen dos culpables posibles. En la generalidad de los enigmas policiales, ninguno de los probables asesinos lleva la culpa final. El triunfo del novelista consiste allí en desalentar al lector con falsas pistas y señalar al culpable cuando menos se espera. Gilbert sigue el procedimiento contrario: como el lector tiene elementos para sospechar, en la segunda parte de la obra, que Morell es el asesino, por eso mismo aparta de él su atención y entonces es sorprendido —y hasta un poco defraudado— cuando se entera de que, efectivamente, Morell es el culpable. El usufructo de este recurso literario es aquí impecable. Además, el estilo es tan calmoso como la misma pesquisa y da lugar a que el autor inserte allí sus conceptos originales e indulgentes sobre la vida misma y asimismo para que entregue sus retratos sin descuidar ningún detalle accesorio.

(*Marcha*, Montevideo, n.º 486, 15 de julio de 1949: 15).

Un novelista de la culpa

En *Brighton Rock*, Graham Greene es personal, pero no subjetivo. Esto último es casi excepcional en nuestra literatura de diarios íntimos. En Greene todos los personajes tienen tanto y tan poco del autor, que nadie podría señalar la indiscreta señal con que reconstruir la consabida "*vida del artista*". Aunque, en lo que me es personal, no tengo prejuicios contra la novela agobiada por el yo, creo sin embargo que el novelista objetivo es siempre más y mejor creador. El uso y el abuso del sujeto vale, por lo general, como una confesión de importancia. Como no se puede crear realmente, se crea artificialmente sobre el recuerdo.

Aunque menos claramente que en *The Power and the Glory*, en *Brighton Rock* aparece también el sentido de la culpa. La culpa acosa al protagonista. Este ensaya huir de la culpa primera para solo precipitarse en otra, y de esta en otra, y así sucesivamente, dando forma así a una tesis católica de Greene: la culpa se multiplicará por sí misma indefinidamente mientras no sobrevenga el otro sentido, el más difícil, el del arrepentimiento. Por no haberse arrepentido, el *pecado* de Chico continúa viviendo, aun después de la muerte del pecador (su voz hiriente, insultante, ha quedado grabada en un disco) y continúa matando (mata al hombre de amor que Rosa había construido, es decir sigue suicidándose). El final estremecedor de la novela no es en realidad un final. Es una mera indicación de que la culpa sobrevive sin solución de continuidad. Pero esto Greene lo sugiere con su anécdota nunca lo predica; y por ello consigue, mucho mejor que Waugh, la conclusión religiosa.

(*Marcha*, Montevideo, n.º 487, 22 de julio de 1949: 14).

El contador de cuentos

Leyendo *El mayorazgo de Ballantrae*, de Stevenson, se tiene la impresión de que su anécdota es inagotable. Cuéntase que en Samoa los indígenas llamaban a Stevenson con el nombre de Tusitala (*"el contador de cuentos"*) y en realidad esta es la mejor definición de su temperamento literario. Las variaciones nada retorcidas que da a su argumento, nutren a este de una sorpresa tan natural que uno se siente atraído sin violencia. Stevenson usa sin abuso de la peripecia: un acontecimiento (por ejemplo: cualquiera de las dos muertes falsas del Mayorazgo) puede tener un anverso y un reverso, es decir, una apariencia y una realidad que se contradicen. Más tarde, ante un nuevo suceso, el lector estará a la espera de ese doble carácter, y siempre será una nueva sorpresa confirmar qué es lo cierto: lo que pareció acontecer o lo que aconteció realmente, más allá de la evidencia.

Claro que si Stevenson abusara del procedimiento, este perdería eficacia, pero solo lo utiliza en puntos verdaderamente estratégicos de la trama. Además, el diálogo siempre tiene interés literario y es un elemento importante para el retrato psicológico de los personajes. A su vez, para este retrato, Stevenson acude a una deliberada exageración, cargando las tintas donde quiere destacar el rasgo singular de una figura. De ahí que algunas de estas parezcan lindar a veces con lo caricaturesco (por ejemplo: Mr. Mackellar, el relator), pero siempre aparecen como representaciones realistas de tipos caricaturescos y no como caricaturas de tipos normales. El realismo irreal que vio Marcel Schwob en las novelas de Stevenson sería más aproximadamente un irrealismo real, es decir, que si sus personajes se destacan por rasgos inverosímiles, se trata allí de una inverosimilitud no legendaria, no simplemente imaginativa, sino fiel y posible. En la vida común tropezamos

a veces con tipos inverosímiles; no obstante, sin ellos la realidad total no sería verosímil. La realidad precisa de tipos irreales, y Stevenson también. Pero no se trata de duendes ni de aparecidos (es decir, de irrealidades que padecen de realidad, desde que imitan a los seres reales), sino de aspectos imprevisibles e infrecuentes dentro de la persona real.

(*Marcha*, Montevideo, n.º 487, 22 de julio de 1949: 14).

La mascarilla de Goethe[16]

La conmemoración de este bicentenario ha traído a alguna exposición, a algún escaparate, una copia de la mascarilla de Goethe que en 1818 ejecutó Johann Gottfried Schadow.

No está demás provocar en nosotros mismos la experiencia de contemplar ese rostro, y preguntarnos si realmente coincide con el de nuestro Goethe, el que venimos formando desde la adolescencia y que acaso nunca terminamos de abarcar.

Tal vez recién entonces descubramos que nuestra imagen de Goethe no se resignaba a ser tan asequible, tan verosímil, tan humana.

Ya que no siempre podemos desprendernos de nuestro infantil concepto de lo clásico, resulta en cierto modo sorpresivo que, junto a un legendario e impersonal Homero, cuyo nombre se forma de sus cantos; junto a un Shakespeare casi totalmente oculto bajo su mundo de ficción; junto a un Cervantes que se reparte en dos caracteres inconciliables, hallemos también en nuestra galería un rostro que procede de la estricta realidad.

Habíamos olvidado que Goethe es el primer clásico de carne y hueso, acaso el primero que conquista su clasicismo a guisa de romántico. Habíamos olvidado que Goethe miró el mundo desde su exacta condición de hombre, e introdujo de tal modo su visión subjetiva en la zona del arte, que su mito humano se ha mezclado para siempre al mito sobrehumano y tradicional.

Tenemos de Goethe una imagen crecida a fuerza de impresiones, ya que, además de su obra, hemos heredado el prestigio de su prestigio. Goethe nos agobia con su arte viviente y con su vida artística, con su tiempo extendido y la eclosión constante que lo colma.

Nunca dejará de parecernos algo insólito este hombre tan fiel a sus metamorfosis que no vacila en contradecirse; este feliz, que extrae su felicidad de sus deseos incumplidos; este incansable, que no se deja derrotar por la veneración.

16 Nota editorial sin firma. Benedetti figuraba como el director responsable de la revista y Manuel Antonio Abella, Mario Delgado Robaina y Salvador Miquel eran los secretarios de redacción. Todo indica que el autor de esta nota es Benedetti, por su estilo, por su conocimiento del alemán y su afición a esta cultura literaria. [Nota del compilador].

Goethe lo tiene todo: genio, poder, renuncias y lagunas. La misma posteridad que lo admira, sigue castigando sus defectos, sin consentir en olvidarlos, acaso porque esos mismos defectos son también inmortales.

Todos hemos penetrado alguna vez —no importa por qué nombre o qué deseos— en el mundo goethiano, en sus regiones de sueño y realidad, y hemos vuelto relatando nuestra impresión de su paisaje humano.

Al preparar este número de *Marginalia*, sabíamos de antemano que no podía resultar un aporte erudito, ya que un propósito semejante sencillamente nos hubiera impedido la empresa.

De ahí que hayamos preferido relatar nuestras respectivas visitas a esa obra, nuestras respectivas visiones de este hombre. Algo así como nuestra propia mascarilla de Goethe.

(*Marginalia*, *Cuaderno de Arte y Literatura*, Montevideo, n.º 5, julio-setiembre 1949: 7-8).

Las dos edades de un personaje goethiano

Si, como ha señalado Gundolf, la posteridad recoge del creador de *Fausto* una doble imagen —el *joven* y el *viejo* Goethe— también Carlota Buff, una de las figuras más queridas del Strum und Drang, sobrevivirá en una imagen doble, merced a dos enfoques geniales: la joven Lotta del *Werther* goethiano y la sexagenaria de *Lotte in Weimar* de Thomas Mann. Hasta ese punto puede extenderse la concesión de eternidad otorgada a un artista.

El constante flujo de lectores permite a sus personajes la obtención de una vida verosímil y propia. Así como el teatro moderno no deja de recurrir a los prototipos literarios de la grecidad, y los Ulises, las Electras y los Prometeos se multiplican en constante glosa y hasta se ensaya insuflarles la paz o la angustia de cada nuevo siglo, también los personajes goethianos, que ostentan la formidable nitidez de los modelos clásicos, saltan de uno a otro escritor, de una a otra novela, al punto de simplificar la labor no muy concienzuda de algún crítico que, al encararse con el protagonista de una narración cualquiera, sale del paso definiendo su carácter como *bastante fáustico* o *demasiado wertheriano*.

Lo cierto es, sin embargo, que las figuras de Goethe tienen siempre grandeza, pero una grandeza en la que no se pierde la conciencia de los valores. El primer Goethe exagera románticamente la vida emocional de sus personajes; el segundo Goethe, sin perder nada de su actitud lírica esencial, rehinche de imágenes ideales la vida intelectual de los mismos. Pero siempre la exaltación de una zona particular, va acompañada de una pareja exaltación de sus aledaños. Es a esta recíproca conformidad entre pensamientos y emociones, entre protagonistas y comparsas, que debe el *Werther* su innegable equilibrio, del que carecen, por otra parte, algunas de las más destacadas obras del romanticismo francés. La inferioridad de *Adolphe*, por ejemplo, con respecto al *Werther*, radica principalmente en la exaltación

parcial que padece el protagonista de Constant, en tanto que el de Goethe, pese a representar una verdadera hipérbole romántica, no avanza a saltos hacia su extrema solución de angustia.

Lo insólito de *Werther* es que su historia siga pareciendo posible a los lectores actuales; naturalmente, no tan posible en un sentido extraliterario —es decir, estrictamente real— como dentro de la situación creada en la novela. Somos conscientes del artificio y sin embargo admitimos el traslado de nuestra imaginación en el rumbo del protagonista. Sería necio afirmar que el interés de nuestras generaciones —de estas generaciones tan calculadoras y razonables— por la desolada historia de Wetzlar, se limita a una curiosidad histórica, al problemático atractivo de una pieza de museo. No, Werther y su deleite de morir viven aún, y es preciso confesar que su fuerza romántica no nos convence pero nos conquista, no nos arrastra pero nos conmueve.

Todavía hoy *Werther* es leído como novela de entretenimiento, antes que como clásico, y ese prestigio popular es el tácito anuncio de que nuestro mundo de lectores estará para siempre herido de romanticismo, aunque lo oculte y se defienda de él, aunque románticamente lo niegue y lo denueste.

Lotte in Wetzlar

De cada experiencia extrajo Goethe una nueva sabiduría, y si una vez consideró que *"nada agudiza más la perspicacia del hombre que las restricciones que se le imponen"* (Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten), es lícito suponer que el *Werther* es la consecuencia de una restricción. No precisamente la restricción visible, es decir, la que implicaba amar a una mujer ajena, sino otra que para el resentido Goethe consistía en la falta de ironía por parte de Carlota. *"Las mujeres no tienen el don de la ironía* —dice a Riemer en 1808—, *no pueden desprenderse de sí mismas. De ahí su llamada mayor lealtad, que es motivada por su incapacidad de sobreponerse a sí mismas. No lo pueden porque son más necesitadas, más dependientes que los hombres"*. Y en 1820 agrega: *"Las mujeres tienen la ventaja de no ser empujadas hacia fuera ni estar sujetas a restricciones externas"*.

De las figuras femeninas que asistieron, en diversos estadios, a la vida de Goethe, sin duda es a Carlota Buff, a quien más probablemente cabe aplicar esos agraviados comentarios. La circunstancia de que la novia, y luego esposa de Kestner, no estuviera sujeta a restricción externa, es decir, que no se sintiera empujada de adentro hacia fuera —de Kestner a Goethe— significaba para este una restricción. Es precisamente debido al estímulo de esa restricción, que podemos asistir a la formación de otra criatura: ese Goethe-Werther que se siente atraído, transportado, feliz, pero que a poco de verse desgraciado y sin ánimo, se transforma en Werther-Jerusalem.

Werther es el libro de Carlota. A ella tienden los pensamientos y las sensaciones de ese amante no muy normal, pero también los del otro, el amante normal, ordenado, juicioso. El drama de Carlota consiste en su doble naturaleza: en poseer una parte que responda a Werther y otra que

responda a Albert; en ser alocada, patética, extraña, a la vez que sensata, tranquila y vulgar. Acaso el acierto mayor de Goethe resida en la exactitud con que trasmite las características femeninas del personaje. Un realismo tal lo convierte en prototipo. La tensa expectativa, la embrujada atracción de lo posible, de lo conjetural, y la preferencia final por lo seguro, por lo normal, por lo más cuerdo, sobrepasan así la talla particular de Carlota y alcanzan a representar lo femenino, es decir, la generalidad, el símbolo. Carlota simboliza la mujer-cordura; Werther, el hombre en constante aberración de sí mismo, lo cual, después de todo, es el lado riesgoso de los ideales.

La Carlota real y la irreal se corresponden exactamente, ya que la cordura tiene solo un camino y ambas Carlotas transitan por él. Difieren, en cambio, los caminos del Werther imaginario y el de carne y hueso. El primero opta por suprimirse, el segundo por construir su destino y realizarse. Que son, a fin de cuentas, las dos únicas salidas para el hombre agobiado de ideales. El resignarse a la estricta cordura, con su inevitable porción de vulgaridad, para el idealista equivale a un suicidio. Por eso, la elegida por Werther es una increíble solución de cordura.

Carlota, que representa la sensatez, le aconseja (para ella, inconscientemente; para él, en forma tácita) ese único escape. Para Carlota lo razonable, lo normal, es la separación. Werther reconoce el peso lógico de esa exhortación, y evidentemente la cumple, con el agregado, imprevisto por Carlota, de las pistolas, en lo cual se unen la lógica de ella, que pide el alejamiento, y la de él, que a ese alejamiento une inevitablemente su suicidio. Es que la de Werther es una cordura patológica, anormal, de enajenado, y la de Carlota es utilitarista, cordura normal, corriente, la que se acepta en todos los mercados del mundo, pues no hace peligrar la economía de las emociones ni el equilibrio de los hogares.

Lotte in Weimar

Goethe sufre su *Werther*, pero una vez sufrido, se desprende de él. No obstante, así como él había construido una Carlota imaginaria con sus heridas de la Carlota real, el público —los sucesivos públicos que atraviesa— iba a extraer una Carlota real de su Carlota imaginaria.

Si la Lotte in Wetzlar de su *Werther* tenía visos de realidad, la Lotte in Weimar que siglo y medio más tarde recrea Thomas Mann, tiene visos de novela. Es, en rigor, una novela. Goethe mismo asiste a ella como personaje (personaje casi fantasmal —como conviene a su sitial genio—, cuando aporta su presencia o las presencias de su semisueño; personaje más reducido y más probable, cuando llena el comentario de sus coetáneos, desde la admirativa e incondicional simpatía hasta la objeción respetuosamente irónica).

Y otra vez es en Carlota donde rebota constantemente la trama; es en ella, sexagenaria ya, donde se refleja el Goethe de Weimar como antes se había reflejado el de Wetzlar. Pero ambos han cambiado. Ella, libre de Kestner, cumplida ya su irreprochable vida de sensatez, recupera su lado

wertheriano y confirma el viejo reproche de que la mujer recurre a los ideales solo cuando declina. Él, libre de la Vulpius, pero también de Werther, se ha vuelto prudente, conservador, y hace de su cordura la misma ostentación que de la medalla, obsequio de Napoleón, por la que se ha convertido en legionario de honor. Todavía faltan trece años para que le confiese a Eckermann que llama *"clásico a lo sano y romántico a lo enfermo"*, pero indudablemente ya se siente clásico, tanto en la veneración que le brinda su época como en la disposición de su propio ánimo.

Esta Carlota de Weimar, que concurre a la casa de Goethe vestida de alusiones wertherianas, esta vieja simpática y no muy cuerda que emprende un *"viaje hacia el país de la juventud"*, en realidad no ha sabido —¿o no ha podido?— sobreponerse a su pasado. Por lo menos lo ha hecho en menor grado que el mismo Goethe. Para ella, el idilio de Wetzlar ha sido el gran episodio de su vida, porque fue lo prohibido, lo que pudo ser. (Sus largas charlas están llenas de alusiones a *eso* que pudo ser: *pudo ser* la madre de Augusto von Goethe, *podría ser* la de Otilia von Pogwisch). Mientras que para Goethe-Werther, la amistad prohibitiva que profesaba a Albert-Kestner influía grandemente en su personal atribución de virtudes a Carlota, y esta se veía asediada por la posibilidad —cerrada posibilidad— que entreveía Goethe, una vez que él admite su renuncia, pasa automáticamente a ocupar ese sitial de lo vedado, de la posibilidad cerrada, inalcanzable. La misma atracción que experimentaba Goethe al proyectar la imposible Carlota hacia el futuro, la siente luego Carlota al recoger el imposible Goethe del pasado.

Al haber alcanzado, gracias a una inmoderada exaltación de la vida, el colmo de su tensión emocional, y al haberse sobrepuesto a su necesidad de aniquilamiento, Goethe-Werther se libera de Carlota como de una pesadilla.

A este Goethe liberado es al que encuentra ella en su estada en Weimar. Su liberación se le alcanza en una serie de visitas que llenan más de 200 páginas del libro de Mann. Mager, Miss Cuzzle, Riemer, Adela Schopenhauer y Augusto von Goethe representan otras tantas reacciones ante la vecindad del genio. Mager especula con su admiración incondicional; Miss Cuzzle persigue a Goethe infructuosamente a fin de incluirlo en un álbum de retratos; el doctor Riemer oscila entre su razonada devoción y su horror a crecer a la sombra del Maestro; Adela se rebela ante la absorbente genialidad, y Augusto confiesa tácitamente su propia despersonalización.

De modo implícito se le hace comprender a Carlota que la libertad actual de Goethe llega al increíble punto de restringir la libertad de quienes lo rodean, acaparándolos, manteniéndolos apresados en su órbita. Imposible reconocer en este amo absoluto, que admira a Napoleón y odia las revoluciones, al desesperado amante de hace cuarenta y cuatro años. Imposible reconocerlo aún, días después, en su papel de dueño de casa, cuando ella descubre en su actitud algo de vacilante, incómodo, embarazado.

Debe esperar el verdadero encuentro, el diálogo del coche, para encontrar al Goethe verdadero. El cual, por otra parte, no coincide de inmediato con lo esperado. Goethe se limita a justificar la aparición de Carlota, es decir, que *"venga también a visitarnos el pasado no rejuvenecido ofreciendo alusiones ajadas y revelando en modo emocionante su vinculación al tiempo mediante el temblor de su cabeza"*. Pero luego de herirla, luego de tomarse esa venganza insignificante y cordial, Goethe pronuncia las palabras clave:

"Vieja alma, querida, infantil, yo soy un sacrificio al comienzo y al final y soy aquél al que se sacrifica. En un tiempo me quemé por ti y ardo siempre en ti haciéndome espíritu y luz. Sabe: la metamorfosis es para tu amigo lo más querido y lo más íntimo".

Nos quedamos a la espera de que Carlota comprenda: que él se quemó y arde siempre en ella haciéndose espíritu y luz. Pero, ¿en qué Carlota? ¿En esta del temblor en la cabeza o en las sucesivas Carlotas que han acompañado su metamorfosis? Antes de que ella llegase, mucho antes, Goethe ya había creado su Lotte in Weimar y la había sometido a sus propias mudanzas.

Sí, quedamos a la espera de que ella comprenda. Pero tan solo susurra: *"¡Paz a tu vejez!"* Y nada se contradice, puesto que Goethe la abandona a la atención obsequiosa de Mager, el camarero, es decir, un pontífice de lo vulgar.

Thomas Mann ha salido con bien de su aventura. Con solo un encuentro insignificante en las manos, ha preferido trabajar, no a lo largo, ni a lo ancho, sino en profundidad. Su Carlota sigue en todo momento la dirección probable, la anunciada en el carácter del personaje que dejara Goethe, tal como si en esos cuarenta y cuatro años, vacíos de literatura, también se hubiera comportado muy literariamente. Ello solo es posible conseguirlo exagerando la propia modestia, despojándose de todo subjetivismo y entrando prácticamente en el personaje que se hereda. Y ya que todo esto ha sido tan cabalmente conseguido, ya que esta exhumada Carlota y este imaginario Goethe piensan y conjeturan tan verosímilmente, acaso no estaría demás el preguntarnos si finalmente no habrá realizado Mann la exigencia de Ortega, brindándonos ese Goethe por dentro tan ansiado, este Goethe *"por dentro de sus personajes"*.

(*Marginalia*, *Cuaderno de Arte y Literatura*, Montevideo, n.º 5, julio-setiembre 1949: 40-44).

Los caminos de Sartre

Si la gloria era para Rilke "solo la suma de incomprensiones que se acumulan alrededor de un hombre nuevo", la popularidad —que no es la gloria pero sí uno de sus remedos más confundibles—, está resultando para Jean Paul Sartre de parecida significación.

Hasta ahora, y pese a la copiosa bibliografía sobre esta rama del existencialismo, Sartre ha conseguido dirigir la atención de la mayor parte de

sus críticos hacia los aspectos sensacionalistas de su obra: su lenguaje sin trabas, sus escenas de sexo, el desafío inocuo de alguno de sus títulos. Ello le ha proporcionado, además, lectores de todo color y de todo pelo, críticas superficiales y, por añadidura, el secuestro de alguna traducción de *Le mur* y su inclusión en el Index romano.

Es fácil que entre tanto alboroto, quede inadvertido aquello que justamente vale más advertir en la obra de este inquieto e inquietante francés.

Mientras que en *La Nausée* el protagonista aparece violentado por la tesitura filosófica que soporta, a tal punto que pierde verosimilitud y, por ende, la mejor porción de su fuerza aproximativa, en *Les Chemins de la Liberté* la intención ha sido manejada con tal maestría, con tal envidiable objetividad, que se ha logrado que los actos del personaje segreguen naturalmente lo que constituyen el derrotero conceptual del autor.

En *La Nausée*, el tema se ilustra convenientemente con las endebles experiencias de Roquentin. El autor necesita frecuentemente especular con el acto para darle jerarquía intelectual, buscando a esta, por otra parte, demasiado ostensiblemente. En *Les Chemins de la Liberté*, la náusea tiene un color particular en cada individuo y apenas si al autor le resulta necesario nombrarla. Lo agobiante de la novela no reside ni en su lenguaje duro ni en la vida opaca de sus figuras; reside sí en la desesperanza, en la impavidez con que estas asen su libertad. "*Seguiré siendo libre*", dice al final Mateo, pero el propósito ha perdido todo énfasis; ha sido menester que se decidiera por la indecisión, por la penosa situación de que otro decida por él, por que sus deseos permanezcan sorprendidos e inconclusos; todo ello para ser libre, apáticamente libre. Pero aun así, sin estar en absoluto entusiasmado con su libertad, Mateo no la cambiaría por ningún otro mal.

Sería improcedente aventurar otro comentario sobre un personaje todavía inacabado. Pero desde ya presentimos que en él hallará cabida la más fiel, y hasta diríamos la menos abrupta expresión del discurrir existencialista.

En cuanto a su estructura formal, aparecen —en especial en *Le Sursis*— claras reminiscencias de Jules Romains y de John Dos Passos. El procedimiento de Sartre es una síntesis audaz de lo que es unánime en Romains y simultáneo en Dos Passos. El novelista maneja sincrónicamente varios hilos argumentales, pero al entrelazarlos no procede, como Romains, ubicando cada trozo particular en capítulo aparte, sino que a menudo separa con un simple punto y seguido o una coma, y la acción de un personaje de la de otro que vive su momento —el mismo momento— a la distancia. Este procedimiento le permite notables aciertos, como el del final, donde un nada forzado simbolismo contrapone la entrega sexual de Ivich a la violación de Checoeslovaquia.

Cabe elogiar finalmente la certera elección de los temas. *L'Age de Raison* brinda, desde el título, el riguroso malhumor ya característico en Sartre. *Le Sursis*, que corresponde a los días de Munich, cuando la conferencia de

los cuatro y el correspondiente sacrificio de Checoeslovaquia permitieron suspirar nerviosamente y aplazar por un tiempo esa guerra que ya estaba en las manos de todos, presenta, en cuadros independientes, las diversas reacciones de los hombres ante el fantasma cercano, y luego, la dislocada, la incómoda alegría de una paz que se sabe amenazada.

(*Marcha*, Montevideo, n.º 489, 5 de agosto de 1949: 14).

Hermann Hesse. *Peter Camenzind*
Ed. Argonauta, Buenos Aires, 1948, 192 páginas

Aunque no sea esta una obra tan sustanciosa como la mayoría de las novelas de Hesse, tiene sin embargo importancia capital en la trayectoria del autor de *Demian*, no solamente por ser su primer libro significativo (*Peter Camenzind* fue publicado en 1904, es decir, cuando Hesse tenía 27 años), sino porque en él están ya anunciados algunos de los caminos que más adelante soportarían a duras penas su carga de símbolos y trasposiciones.

La novela no relata la vida íntegra del protagonista sino simplemente su ida hacia la complejidad del mundo exterior y su regreso a la saludable sencillez de la naturaleza.

Peter Camenzind nace en las tierras altas, en una aldea suiza encerrada entre las montañas y las orillas de un lago. Sus habitantes tienen poca o ninguna comunicación con el resto del mundo y la vida traza allí un simple círculo de costumbres, de creencias y de nombres. Siendo un niño aún, Peter sube a la cumbre del Sennalpatock. Por vez primera contempla el cielo abierto sobre su cabeza y abarca con la mirada todo el horizonte. Allí comienza a presentir la inmensidad del mundo desconocido y tiene la intuición de que allá lejos, detrás de las montañas, existen grandes cosas de las que él aún no tiene idea. "*Y al solo pensamiento noté que temblaba en mi interior algo semejante a la aguja de una brújula y me sentí atraído por la nostalgia de la lejanía*".

Aunque solo realizado varios años después es, en verdad, desde aquel preciso instante que comienza el viaje de este huraño soñador. Peter conoce luego las decadentes vidas artísticas de las grandes ciudades. Aquí y allá concreta una amistad o inaugura un amor, pero en ninguna parte echa raíces verdaderas. Su culto franciscano del Hermano Vino es como el cordón umbilical que le liga a su pueblo, en cuya taberna le había instruido el padre acerca del mejor modo de beber el vino vaudés y el tinto de Valtelina. Las borracheras de Peter no son únicamente un escape de sus épocas de desazón; son también un regreso a su tierra, al distante Nimikon donde las tres cuartas partes de los habitantes llevan el apellido Camenzind. Además, el vino —primer símbolo que aparece en la obra de Hesse— representa aquí el mundo sensitivo en reacción frente al mundo metafísico que llega a Peter por medio de lecturas y amistades, sin lograr empero afincarse en su arisca

sensibilidad. Son sus sentidos los que le conducen a sus lares verdaderos y le hacen sentir el poderoso arraigo de la naturaleza en su propio espíritu. Irrumpen entonces, en el reconciliado sosiego campesino, los ángeles de su aventura, el ahogado Richard, la rubia Agi, el pequeño y contrahecho Boppi, todos los que le enseñaron a querer el regreso.

Tal vez no sea posible encontrar en la obra de Hesse un personaje de valor tan aproximadamente subjetivo como Peter Camenzind. Baste recordar las palabras que figuran en el *Pequeño retrato biográfico* y que podrían aplicarse literalmente al protagonista de la novela que comentamos: "*Y aunque más tarde haya sucumbido a las tentaciones de la metafísica y aun mortificado mis sentidos, siempre he conservado una dulce sensualidad auditiva y visual. Ella se expresa en mi pensamiento aun cuando este pueda parecer abstracto.*" (H. Hesse, "Petit portrait biographique", *Fontaine*, n.º 57, p. 709).

La mayoría de los grandes temas de Hesse (la amistad, la raíz maternal, la infancia) se encuentran insinuados en *Peter Camenzind*. Es decir, se insinúan los símiles, no los símbolos. La obra es excepcionalmente fresca, siendo aquí contadas las cargazones simbólicas que tanto afearían luego algunas de las más trascendentes novelas de Hesse (*Demian*, *El lobo estepario*). En realidad, *Peter Camenzind* se halla en la línea de *Narciso y Golmundo*, obra en la que la misión de quebrar las evidencias se halla disimulada inteligentemente bajo la hondura temperamental de los personajes.

Peter Camenzind se tortura intensamente. No obstante, su lucha se apaga bajo la sencillez del estilo, ya que Hesse —en esta novela, al menos— escribe en el tipo menos corriente de hermetismo, es decir aquel en que el autor, empleando una dicción de fácil alcance, relata sin embargo hondas y vitales transformaciones.

Por eso mismo, la novela es menos accesible de lo que a simple vista puede parecer, y su trama no adolece en ningún momento de levedad o intrascendencia. Por el contrario, el lector lleva la impresión (como pasa, por otra parte, con la mayoría de las narraciones de Hesse) de haber presenciado realmente un ciclo de una vida, y, además, de que esa vida pesa en la conciencia.

(*Marcha*, Montevideo, n.º 489, 5 de agosto de 1949: 14).

El hombre absurdo en las novelas de Camus

Las dos novelas de Albert Camus (*L'étranger* y *La peste*, aparecidas en 1942 y 1947 respectivamente, o sea, en orden inverso a las traducciones) se hallan separadas por cinco años de singular conmoción en la vida europea. Aplicado a la obra de un novelista cuyo mensaje es no solo literario, sino —y principalmente— conceptual, ha tenido este lapso una apreciable repercusión.

No sé hasta dónde será el *Meursault* de Camus la representación del hombre de nuestro tiempo. Acaso resulte más adecuado atribuirle la representación de un estado de ánimo y no de una existencia cabal. Unos más que otros, todos vivimos nuestra etapa de extranjeros en la tierra, en la que se piensa que no hay escapatoria e incluso se tiene la impresión de estar de más. Pero justamente en el instante de considerarnos partícipes de una exclusión decretada, de que estamos condenados sin remedio y sin tregua a la absurdidad de un destino gratuito, precisamente en ese punto comienza la búsqueda. Es preciso hallar la mínima endeblez de ese absurdo, porque el espíritu humano tiende ineluctablemente al equilibrio y no puede tolerar una tácita admisión de la injusticia. La que juzga al *extranjero* es sin duda una justicia falsa. Aunque Meursault lo ignore, Camus y sus lectores sabemos que la abominación que aquel siente por la justicia, es en verdad amor a la misma, porque la recta sanción está en el pensamiento de Meursault y no en el de los jueces. Estos le juzgan por lo que ha sido, Meursault se juzga por lo que es. La flagrante injusticia reside en que ellos apuntan a otro Meursault, mientras que él se apunta a sí mismo, al Meursault presente, al Meursault sin pasado y sin porvenir. ¿Es posible, sin embargo, que el hombre se aísle de este modo, que de este modo se sienta ajeno al tiempo? Es posible, ciertamente, en el único y absurdo caso de que el mundo carezca por completo de sentido.

Esta es justamente la teoría de Camus. Cuando el hombre, consciente del absurdo destino que le aguarda (que consiste en la falta de sentido del mundo), admite su posibilidad, es decir, su absurdidad, extrae de esa paradójica certidumbre un optimismo desesperado, una oprimente alegría, ya que el destino le pertenece. Puede pensarse, empero, que tan gratuito es, en último rigor, aferrarse a la idea de supervivencia del hombre cristiano, como sumirse en la indiferencia del hombre absurdo. La actitud que la mente humana arroja hacia el futuro, siempre e inevitablemente tendrá un carácter gratuito; tanto la creencia como la no creencia, tanto la fe como la no-fe. Una u otra están subordinadas a cierta dirección temperamental, pero el hombre no podrá jamás hallar suficientes garantías mentales, de estricta razón, que le aseguren su acabamiento o su perpetuación. Se dirá que podría encontrar para lo mismo garantías emocionales o intuitivas. Pero en ese caso la demostración ya no interesa —claro que por motivos opuestos— ni al espectador ni al poseedor de una tal caución emotiva.

A este extraño Sísifo que es Meursault, no parece interesarle tan excluyentemente la absurdidad de su destino ni el haberse apropiado de su futuro gracias a la injusticia de los hombres. A este Sísifo le interesa "*una posibilidad de evasión, un salto fuera del rito implacable*" (p. 140) y no puede evitar que *"una ola de alegría envenenada"* le suba al corazón al imaginarse por un instante como uno de los espectadores que presenciaran la ejecución. *"Lo esencial es dar una posibilidad al condenado"* (p. 142). Pero es recién en la

última frase de la novela donde aparece esa posibilidad: *"Para que todo sea consumado, para que me sienta menos solo, me quedaba esperar que el día de mi ejecución haya muchos espectadores y que me reciban con gritos de odio"* (p. 156). El Sísifo humano necesita, para apropiarse de su destino, un asidero. Para Meursault este asidero es el odio. Espera encontrar el odio, para que la tierra que deja se le haga menos querida, para que la vida que se le escapa se vuelva indeseable. Así ese pesimismo angustioso no pasa de ser una confesión de derrota. El júbilo del Sísifo mítico, no bien se traslada a la tierra, muestra una raigambre de dolor, y es, al fin de cuentas, una reacción espuria o, lo que viene a ser lo mismo, una actitud exclusivamente literaria.

Menos fiel a su destino de novela, aunque más abundante en personajes y peripecias, *La peste* ha perdido, con relación a la novela anterior, cierta porción de absurdidad *camusiana*, y ha adquirido, en cambio, una recatada cordialidad hacia el mundo y sus habitantes. Resulta explicable que en momentos como el presente, en que una literatura coprológica y antiliteraria goza de enorme prestigio, un autor de tendencia avanzada encuentre en sí mismo dificultades neopudorosas para trasmitir un mensaje moral, y lo revista por ello de un lenguaje escueto y sin brillo. El autor de *La peste* es sin duda un moralista y aunque su lección llegue frecuentemente *"du second bond"*, no por ello el rebote deja de agraviar a los tradicionales enemigos del alma.

A pesar de su ateísmo, Camus siente como pocos el problema religioso. En sus novelas siempre figura un personaje (el capellán el *L'étranger*, Paneloux en *La peste*) que dice, en su lenguaje peculiar, su posición religiosa ante el conflicto de la absurdidad. Camus no puede hacerse eco de esas voces. Mas, como para su finalidad moral precisa un poder, decide inventar un dios negativo. Ese dios negativo es la peste.

"Oyendo los gritos de alegría que subían de la ciudad, Rieux tenía presente que esta alegría está siempre amenazada. Pues él sabía que esta muchedumbre dichosa ignoraba, lo que se puede leer en los libros, que el bacilo de la peste no muere ni desaparece jamás [...] Y que puede llegar un día en que la peste, para desgracia y enseñanza de los hombres, despierte a sus ratas y las mande a morir en una ciudad dichosa" (p. 296).

Fíjese el lector que esta peste, sucedánea de Dios, esta peste que en vez de ángeles envía ratas, en realidad enseña a los hombres. La peste de Camus y el Dios cristiano tienen pues la misma finalidad moral. Como bien ha señalado la traductora Rosa Chacel, "La peste *no es un libro disolvente, sino todo lo contrario: solidarizante, su propósito no es la revolución sino la conmoción*" ("Breve exégesis de *La peste*", *Sur*, n.º 169, p. 75). Tarrou comprende que no se debe impedir que duerman las buenas gentes, pero no halla otra solución que desvelarlas. Aunque por lo general se ha atribuido a la guerra la rerrepresentación simbólica de la peste camusiana, es posible conjeturar que la guerra es solo una de las tantas pestes posibles y que el hombre tiene a mano otros mil modos de extermino. Son las pequeñas pestes de la codicia,

de la desconfianza, de la mezquindad, las que van creando en su conjunto la gran peste del crimen.

El mensaje de Tarrou coincide con esta conjetura, ya que nos hace responsables de cada muerte, así como cada ciudadano es, en cierto modo, responsable de la extensión de la peste. La muerte es, simplemente, un defecto de la vida. El callejón, sin salida aparente, de *El extranjero*, tenía pues un escondido acceso a una relativa felicidad. Este acceso consistiría en reducir al mínimo las sucesivas muertes que la vida padece. Pero para ello es preciso no distraerse. *"Hay que vigilarse a sí mismo sin cesar para no ser arrastrado en un minuto de distracción a respirar junto a la cara de otro y pegarle la infección. [...] "¡Y hace falta tal voluntad y tal tensión para no distraerse jamás!"* (p. 243). No distraerse jamás. Exactamente la lección opuesta a la de Meursault, quien finalmente se sumerge *"en la tierna indiferencia del mundo"*.

Los cinco años de enorme convulsión que separan *El extranjero* de *La peste* sin duda no podían pasarse por alto. La distancia entre los conceptos es aproximadamente la misma que separa *Le mythe de Sisyphe* de *Lettres a un ami allemand*. Ciertamente, ya no parece ser la voz de Sísifo la que dice, en la última de las obras citadas: *"He elegido la justicia para continuar siendo fiel a la tierra. Continúo creyendo que este mundo no tiene sentido. Pero sé que algo en él tiene sentido y ese algo es el hombre, único ser que exige del mundo un sentido"*.

Camus ha reingresado pues en la mejor tradición francesa, cuyos más destacados hombres de pensamiento ha hecho aproximadamente eso: exigir un sentido del mundo, estrellarse contra su absurdidad, y reponerse de nuevo y de veras hasta exigirle otra vez un sentido.

(*Marcha*, Montevideo, n.º 490, 12 de agosto de 1949:14-15).

Una moneda falsa de André Gide

I

Decía Guyau que *"las épocas de decadencia saben más y pueden menos"*. Pocas veces será dable reconocer tan ajustada esta afirmación, como aplicándola a la obra del notable decadente que es André Gide. Su trayectoria literaria resulta aproximadamente un saber mucho y un poder poco.

He vacilado algo al escribir esto, y aún ahora —vencido ya el autorreproche de traición al interés que la obra de Gide me despierta— no dejo de sentirme un poco irreverente. Debo decir en mi descargo (y en descargo del Gide que comprendo) que es precisamente su incansable denuedo por aminorar la distancia que separa su posibilidad precaria de su ingente sabiduría, lo que ha provocado siempre, sino mi admiración incondicional, por lo menos mi respeto por su sostenido problematismo, por su constante fuga.

Gide ha sabido siempre, con la mayor lucidez posible, en qué consiste la clave de cada género, de cada literatura, de cada corriente espiritual. Pero

nunca ha podido ubicarse definidamente en un rumbo, como no sea el de su zarandeada libertad. Sus obras oscilan entre la poesía y la parábola, entre el relato y los *soties*, entre la confidencia y la novela. Acaso debido al exceso de autoexigencias, al abuso introspectivo o a la desenfrenada libertad que propugna, su pensamiento opta por huir de sí mismo y encuentra cerradas las normales vías de acceso a su expresión cabal.

Empero, ya que no es posible concebir a Gide sin tales vacilaciones, ambigüedades o equívocos, si todo ello es precisamente lo que da a su obra un carácter único y sin duda a ese carácter deberá su supervivencia, es lícito conjeturar que el soterraño equilibrio de ese mensaje en el cual *los extremos se tocan*, tenga alguna indiscernible razón de arraigo que garantice su continuidad. ¿No podría estribar el tal arraigo en una interpenetración con su época? Si Gide es equívoco, no lo es menos el tiempo en que vive. Si ha intentado, con valentía digna de mejor causa, justificar la inversión sexual, si ha traído —en la ruta del célebre Lafcadio— sus escrúpulos de libertad hasta los bordes mismos del libertinaje, si ha proclamado la preeminencia del acto gratuito aunque este conduzca hasta el crimen, es porque el mundo que le ha formado, los mismos ambientes que se espeluznan ante la proclividad gideana y se regodean con el episodio de Argel, no tienen en los actos que son de su pertenencia y que desaforadamente rectifican a sus palabras, nada mejor para ofrecer.

Cada época ha tenido un poeta para encomiar sus glorias. Como la nuestra no conoce glorias, no precisa glorificadores y se conforma con un testigo, con alguien que diga artísticamente su testimonio.

La obra total de Gide bien podría figurar, en un próximo futuro, como la crónica de nuestra destrucción, de nuestro desmantelamiento espiritual.

II

El único trabajo de Gide que ha merecido de su autor la imputación explícita de *novela* es, como bien se sabe, *Los monederos falsos*, publicado originariamente en 1926, cuando ya habían aparecido *L'Inmoraliste*, *La Porte Étroite, Les Caves du Vatican* y *La Symphonie Pastorale*, obras estas que si bien adolecen de la forzosa imprecisión gideana, están más próximas a la novela que a ningún otro género. [17]

Les Faux Monnayeurs resulta, por muchos conceptos, una de las obras más representativas de André Gide. Este, por una vez novelista, crea un personaje —Eduardo—que prepara también una novela, la cual se llamará a su vez *Los monederos falsos* y tendrá asimismo un novelista como figura central. Tal disposición recuerda, como ha señalado Guillermo de Torre: *"a esas muñecas rusas que tienen dentro diversos ejemplares en escala descendente de tamaños"*, pero, en realidad, y aunque a primera vista pueda parecer inexplicable, semejante multiplicación de posibilidades paraliza en cierto

17 *Los monederos falsos*. Buenos Aires, Editorial Poseidón, 1949, 390 páginas

modo el trámite novelesco. De antemano se sabe que toda peripecia nueva sufrirá una reducción, proporcional a la talla de cada *novelista-personaje-de-novelista*. Esta detención, necesaria para actualizar los argumentos en escala, perjudica a la novela, pues lo que esta gana en profundidad, lo pierde evidentemente en amplitud.

De ahí que cuando la acción sigue su curso, lo haga un poco a los saltos, sin equilibrio, dejando demasiado al descubierto los ardides del novelador. (Ardides legítimos, por otra parte, ya que no se le pide al escritor que prescinda de ellos, sino que se dé maña para ocultarlos).

Lo que sorprende desagradablemente en *Los monederos falsos* es la abrumadora serie de coincidencias, a las que inexplicablemente recurre Gide, tal como si se tratara de un novato en el arte de novelar y no del autor de *La Porte Étroite*, y no hallara, debido a esa falsa bisoñería, otra salida que el azar para relacionar a sus personajes. Las sucesivas casualidades recuerdan bastante a las ingenuas soluciones utilizadas frecuentemente por el cine norteamericano cuando la trama se complica demasiado.

Pese al mismo Gide, es preciso anotar que tanto *La Porte Étroite* como *Les Caves du Vatican* pertenecen sin duda con mayor propiedad al género novela que esta obra explícitamente denominada como tal por el autor. Es posible, sin embargo, acertar con una interpretación que aclare, por lo menos en parte, el procedimiento empleado en *Los monederos falsos*. Evidentemente, a Gide no le importa otra cosa que las ideas. *"Las ideas,* —dice Eduardo— *me interesan más que los hombres; me interesan por encima de todo. Viven, combaten, agonizan como los hombres"* (p. 192). Para relatar sea vida, ese combate, esa agonía de las ideas, Gide debe vincularse entre sí por medio de acciones. Pero esas acciones podrán quitarse luego fácilmente, cual si fueran hilvanes, y cada idea recobrará así su autonomía. De ahí la escasa entidad novelística de la obra. El personaje es, en el fondo, solo una idea, y sus actos, cuando no reafirman esa misma idea, son insinceros. Cada figura constituye pues un *monedero falso*, porque acuña una acción que solo remeda la idea matriz. Es decir, reproduce su envase exterior, mas lleva en sí un material anímico totalmente dispar.

Pero Gide se aleja más aún de las exigencias del género. Tengamos en cuenta que esta novela no es enteramente subjetiva ni objetiva; en realidad, el autor pretende llevar al colmo el objetivismo al hacer penetrar al lector en la intimidad, no de uno, sino de varios personajes. Las figuras gideanas siempre están dispuestas a mostrarnos sus adentros; hasta se diría que se impacientan mientras no se ofrece la coyuntura para hacerlo. Sin embargo, tal actitud objetiva de parte del autor es solo aparente, pues cada intimidad representa, en último rigor, una parcela del propio interior gideano. Bernardo más Eduardo más Passavant más Oliverio, dan, en suma, un André Gide bastante aproximado. De ahí que todos sean insinceros, en realidad *monederos falsos*, porque no son otra cosa que entes incompletos, descabalados.

Esta novela, si así puede llamársele, nos alecciona definitivamente sobre el significado de la constante lección gideana. Su palabra clave no es *libertad* ni siquiera *sinceridad*. Gide huye constantemente de sí mismo. Para ello no necesita contradecirse; simplemente, se transforma. Por eso puede ser siempre fiel a sí mismo, sincero *á outrance*: porque constantemente deviene otro. Mas, ¿en qué difiere esta problemática franqueza de la común insinceridad?

Gide se convierte de este modo en el más hábil *monedero falso* y su novela no pasa de ser una falsa moneda. Naturalmente, el rótulo de *novela* garantiza aparentemente su ley, y como novela ha circulado siempre. Pero basta comparar su sonido, y mejor aún sus ecos, con los que una novela legítima (*The Wild Palms, Point Counter Point* o *L'etranger*) deja en nuestro ánimo, para admitir la trasposición.

El mismo Gide reconoce en su diario, que al escribir *Los monederos falsos "no sabía hacia dónde iba"* (*Journal*, Pleiade, p. 703) y atribuye a esta obra valor de "*encrucijada en la que se dan cita los problemas"* (id., p. 760). *"En el material que contemplo, amontonado frente a mí, hay para media docena de novelas"* (id., p. 709). Sin duda el material es lo que abunda. Pero esas varias tramas, al encontrarse dentro de una sola narración, se estorban recíprocamente, se ahogan unas a otras. Existe una desproporción apreciable entre el interior y el exterior de los personajes. Las ideas, al tumefacer la intimidad del personaje, no dejan a los actos el menor espacio disponible. De ahí que las únicas peripecias sorpresivas del relato (el frustrado suicidio de Oliverio, el asesinato de Lady Griffith por Vicente y la muerte de Boris), pese a su importancia dramática y hasta melodramática, no se granjean la emoción ni el asombro del lector, debido precisamente a la falta de amplitud de que adolece la novela. Entre tanta nube de ideas, el acto, por más dramático que quiera ser, carece de la imprescindible perspectiva para que el asombro se produzca.

III

Naturalmente que estas consideraciones se limitan al aspecto novelístico de la obra. Examinada *hors la loi*, presenta sin duda los mismos poderosos atractivos de toda producción gideana.

El estilo, en particular, es de una excepcional diafanidad. Gide posee innegablemente el secreto de la sencillez. Resulta asombroso que un espíritu tan complicado como el suyo, con tantos vericuetos en su moral desmoralizadora y tanto cinismo en su proteica evolución, logre no obstante una transparencia estilística de tal grado, que acaso no se halle, en la literatura francesa contemporánea, escritor que empareje su línea de pureza. El relato que hace Lady Griffith a Vicente, del naufragio del *Borgoña* (p. 65), o la declaración amorosa de Bernardo a Laura (p. 200), son muestras suficientes de ese dominio del lenguaje, de esa increíble sencillez del estilo.

Al margen de su vida novelística, el retrato de los personajes resulta excelente. Con impaciencia aguardan a que su creador los lance en el

vértice de ideas que justifican sus existencias. Y una vez lanzados, una vez decididos a participar en el juego de palabras y de conceptos, agobien al lector con la variedad de sus matices, con la imprevisible gradación de sus sentimientos. Y aunque estos resulten a menudo equívocos, cuando no diabólicamente tortuosos, el magnífico envase literario que los contiene nos exime de recordar los cargos que inevitablemente acosan el juicio del lector normal ante la lectura de una obra de Gide.

Sin duda aquí se trata, como ha señalado de Torre, de "*un removedor de apetitos, no de conciencias"* pero ello no obsta para que —sin reservas ahora— suscribamos el culto indeclinable que siempre ha demostrado Gide por el *ser* en particular (*"un individuo es más interesante que la humanidad",* ha dicho) y que si hemos puesto en duda la universalidad de su famosa máxima: *"Con los buenos sentimientos se hace mala literatura"*, podemos no obstante afirmar que André Gide ha hecho buena literatura con los malos sentimientos.

(*Marcha,* Montevideo, n.º 491, 19 de agosto de 1949: 14-15).

Una evaluación social de la novela[18]

Este pequeño libro está destinado, sin duda, a producir gran revuelo.

Ignoro la obra poética, narrativa y dramática de Alex Comfort y de antemano me reconozco culpable de las limitaciones en que esa ignorancia puede hacer incurrir a mi juicio sobre su obra de pensamiento.

Considerándolo, pues, solo en su aspecto de ensayista, creo posible situar a Comfort entre la especie, cada vez más extraña, de los verdaderos removedores. Es indudable que este joven escritor inglés, pese a todas las interrogantes sin respuestas que abandona a la preocupación del lector, pese a las frecuentes restricciones con que a veces se bate en retirada, pese a la aparente frialdad con que contradice, en puntos vitales, a contemporáneos de válido prestigio, posee una admirable intuición para descubrir los lados flacos de la novela actual y para vincularse a otras flaquezas de nuestro tiempo.

Al encararse con este libro, de inmediato acuden a la memoria del lector los ensayos de George Orwell. El estilo de Orwell es el más ameno que se puede esperar, tratándose —como se trata— de un ensayista serio. Sus trabajos sobre Kipling, Dickens y Dalí, son versiones sorprendentemente originales y sinceras acerca de temas más que transitados. Comfort tiene no pocas de las virtudes de Orwell. Aunque marre a veces al imitarle la ironía (que el autor de *Critical Essays* posee en un difícil grado de equilibrio, ya que siempre evita, como decía Machado, *"confundir la crítica con las malas tripas"*), demuestra en cambio una lucidez semejante a la de Orwell para asumir una posición personal, y pareja valentía para mantenerse fiel a ella en todo el transcurso de su libro.

18 Alex Comfort. *La novela y nuestro tiempo*. Buenos Aires, Editorial Realidad, 1949, 132 páginas (Trad. de Francisco Ayala).

Más de un crítico contemporáneo ha logrado salir medianamente a flote merced a la simple enumeración de interpretaciones ajenas, sin advertir en ningún momento que su obligada y previa misión es descubrir su línea personal, es decir, asegurar los términos de su moral estética o de su carencia de moral, de sus afinidades y sus repugnancias, de sus afirmaciones, de sus negaciones y hasta de sus dudas. Fijar una duda en términos palmarios es ciertamente preferible a basar una afirmación en especulaciones nebulosas.

Este tipo de crítico, o bien acompaña cualquier novedad, o bien la niega de plano y de antemano. Sucede sin embargo que si la novedad incluye, como es corriente, lo bueno, lo malo y lo mediocre, la misión del crítico sería actuar a modo de cedazo. Mas, para no sentirse arrastrado por el mismo material que tamiza (y perdón si esto suena a cosa archisabida, a curso elemental) es preciso saber cómo se es, qué se quiere, qué se busca; es necesario, en otras palabras, tener un patrón estético (que puede sin duda evolucionar radicalmente, pero que siempre debe existir), para someter al mismo la creación ajena, es decir, el patrón estético de otra individualidad.

La comunicación vergonzosa

Es en este sentido, sobre todo, que *La novela y nuestro tiempo* me parece una obra ejemplar. En ningún momento Comfort se embarulla con conceptos ajenos; menos aún con los propios. Suficientemente libre de prejuicios y compromisos de escuelas, se halla en condiciones de confesar que su propia posición es la del romanticismo y expresa que para él

"el romanticismo implica una fe en que la humanidad, por virtud del desarrollo de la mente autónoma, está en un estado de constante conflicto con el universo externo; un conflicto —en vista del instinto humano de supervivencia— con la muerte y con aquellos miembros de la raza humana que han perdido su nervio y se han puesto al lado de la muerte contra el hombre: los abogados del poder" (p. 11).

De acuerdo con esta postura, Comfort es optimista en cuanto a las posibilidades del hombre y, por ende, del novelista. Pero reconoce que este escribe para una sociedad asocial, es decir, totalmente fragmentada, "*una sociedad de espectadores, congestiva pero solitaria*".

La importancia crítica de este concepto reside principalmente en su dirección individualista. La novela se dirige al individuo, no a la comunidad. El intermediario entre escritor y lector ha desaparecido. La novela une directamente sus respectivas soledades, y nada estorba ya lo que llamaríamos nosotros la *comunicación vergonzosa*. El novelador no enfrenta, como el autor dramático, un veredicto colectivo —el aplauso o la rechifla, de estricto valor social— sino que aspira a una reacción de silencio. Ya que el silencio es individual, allí es posible dominar el pudor y que el lector, a su vez, domine el suyo. En esta *comunicación vergonzosa* entre novelista y lector —la cual está al borde de la confidencia— mientras el primero dice lo que pudo haber sido y no fue, o lo que en realidad es y no se atreve a decir de otro modo, el segundo

se entera de lo que la sociedad le prohíbe alcanzar o de lo que él mismo se prohíbe a sí mismo, por responsabilidad evasiva o timidez.

Si pensamos que es la novela la que pone en contacto esas zonas vedadas, resulta fácil que deduzcamos de ello su importancia social, tanto en su cariz moralizante como en su aspecto desmoralizador. A fuerza de influir separadamente en cada conciencia, la novela adquiere así un valor social diseminado, imposible de vigilar, a menos que se vigile la propia fuente, es decir, el novelista.

En novelista y la libertad

Aunque Comfort soslaye estas deducciones, llega también, aunque por diversos caminos, a la libertad del novelista. Para Comfort el novelista es totalmente responsable. Esta posición, en cierto sentido afín al existencialismo *sartriano*, es altamente moral, desde que elimina, por fútiles, los perdones y arrepentimientos, las disculpas y las contramarchas. Se es responsable, simplemente, sin escapatoria. Mas, para ser responsable, el artista precisa libertad. De lo contrario, la responsabilidad se traslada a quien se la restringe (Está asimismo el caso del novelista aquiescente, dispuesto siempre a *colaborar* con alguien, aun antes de enterarse de lo que este persigue).

No obstante, la concesión de libertad al novelista implica un peligro: que el escritor la usufructúe indebidamente, o lo que es igual, que la use para dedicarse al cretinismo o a la pornografía. Estamos pues en un callejón sin salida. Para que exista la posibilidad de un gran artista, debe existir parejamente la posibilidad de un gran cretino. Para Comfort, *"el único daño realmente serio que la literatura de ficción puede hacer, desde el punto de vista social, se produce cuando un novelista antes progresivo, o que se reputaba tal, se vende"*, es decir, cuando abdica su libertad. En ejercicio de ella, puede, en cambio, elegir la contemplación de la pura forma, el despropósito o la responsabilidad.

Realismo y fantasía

Acaso signifique este último derrotero, que el escritor se lance a la interpretación personal de su mundo, sin preocuparse de ser optimista o pesimista, sino simplemente sincero. En un mundo de barbarie, la sinceridad puede tomar el aspecto de una transmisión pasiva, documental y conformista, o también el de una reacción. Evidentemente, Comfort no se aviene con su mundo, y por eso anuncia sus simpatías por los reaccionarios, por los desobedientes racionales.

Que la reacción tome el camino del realismo o de la fantasía, tiene indudablemente alguna importancia. Pese a sus múltiples variantes, el realismo posee en verdad un solo lenguaje para afectar la mente humana. Los lenguajes de la fantasía, en cambio, son incontables. Para Comfort: *"la fantasía de especie sana es una respuesta natural de indignación o disgusto cuando la protesta no puede hacer más"* (p. 95). No obstante, es posible conjeturar que haya otros

tipos de fantasía ajenos a la reacción. Comfort solo admite una fantasía reaccionaria, cuando en rigor existen sobradas muestras de una fantasía avenida con la realidad (no exactamente conformista, sino conforme) y de las cuales no deja de ser un buen ejemplo de célebre libro de Lewis Carroll.

Evidentemente, Comfort se inclina por la solución realista como único medio de evitar la desintegración, y en tal sentido es preciso reconocer eficacia a su empecinamiento. No olvidemos que enfoca el problema de la novela contemporánea desde un punto de vista social, y con honda preocupación por sus proyecciones en la vida humana. De ahí que premeditadamente no deje sitio para la consideración de la forma pura, es decir, de la fantasía en su forma pura. Comprensiblemente, ello no le interesa a los efectos de levantar su tesis.

No se tome esta observación con un sentido irónico que no posee. Al contrario, nos parece oportuno esta deliberada limitación de Comfort. Enfrentamos un periodo de decadencia, no solo en lo literario sino en todos los planos del espíritu. Tal como dijo recientemente Camus, nos avergonzamos de la felicidad y hasta se nos reclama una justificación de las acciones buenas. No es lícito, por lo tanto (aunque lo haya sido en cualquier otra época), esquivar la realidad, dejarse arrastrar al sueño o al ensueño y crear turriebúrneamente consagrando a la forma y a la palabra pura, el tiempo que debemos al hombre impuro.

La mejor lección de Alex Comfort me parece su llamado hacia una humanidad esencial, a *"encontrar el nivel de toda humanidad entre sus paroxismos"*.

Más que un estudio crítico acerca de la novela actual, este libro es una crítica de nuestro tiempo a través de sus novelistas. Estamos habituados a que censuras de este tipo partan de la literatura proletaria, que mira al mundo desde sus millones de ojos. Pero esas miradas adolecen de una ausencia importante: falta la conciencia personal que las respalde. La crítica individualista de Alex Comfort carece irremediablemente de la extensión, del poder de contagio, del empuje social de aquellas, pero posee en cambio la fuerza intransferible de una conciencia prevenida, la cual, pese al rigor casi científico con que encara los temas, mira sin embargo a sus semejantes con esperanza y con franqueza.

(*Marcha,* Montevideo, n.º 492, 26 de agosto de 1949: 14).

Virtudes de Dashiell Hammett

En *El halcón maltés*, de Dashiell Hammett, la búsqueda del probable asesino no interesa mayormente. Durante el relato, la mayor atracción la ejerce el *"pájaro negro"*. Al final, sin embargo, resulta una burla, y la incógnita del asesino se concentra en un capítulo, recogiendo fresco el interés del lector, ya que se le han ahorrado las miliuna búsquedas corrientes.

Pero el verdadero interés de la obra reside en su sostenido ritmo de novela de aventuras. En realidad, Hammett se mantiene en perfecto equilibrio entre dos géneros y logra su mejor efecto de esa combinación de recursos.

Casi todos los personajes gozan de una doble o triple personalidad y allí necesariamente nadie se fía de nadie. Por eso mismo, el diálogo resulta siempre chispeante, pues hay mínimas combinaciones, momentáneas alianzas entre los participantes, y ellas provocan constantemente desvíos de las intenciones y choques inesperados.

El detective (¿qué pensaría Chesterton de esta novela?) no es un personaje estrictamente moral. Tiene, en todo caso, una moral *sui generis*. Contempla antes que nada sus conveniencias, actúa para su beneficio, y solo se resigna a su ética profesional cuando sus intereses hacen agua. Su explicación final de por qué entrega a Brigid a la policía es una obra maestra del descaro antisentimental, y en ella expone claramente cuál es su lucha y de dónde extrae las frías pero insobornables razones en que reposa su decisión. Además, es un tipo verdaderamente humano —es decir, no sobrehumano— y cae en violencias e imprevisiones que por lo común esquiva todo detective literario que se aprecie. De ahí que en ningún momento la trama aparezca violentada por los preparativos que frecuentemente el autor policial deja como al descuido para provocar el próximo y sensacional hallazgo de su héroe.

Existe en la obra un personaje (Effie Perine) que representa la mentalidad del lector corriente. E. P. goza de la amistad del lector, porque encuentra simpáticos o antipáticos a quienes merecen respectivamente, la simpatía o la antipatía del lector. Al final E. P. y el lector se desilusionan juntos: el asesino era su personaje preferido.

Hammett presta la debida atención al sexo y a lo pasional. Investigador e investigado no son tipos neutros. Llevan su sexo a cuestas. De esta zona casi virgen para el novelista policial, Hammett extrae considerable beneficio y hace tanto más atractiva la porfía de San Spade, desde que este debe entenderse con los sospechosos, con su propio sexo y con las celadas que los otros tienden a sus instintos.

El desarrollo de la novela es casi cinematográfico. Sin duda, el autor tiene un sentido literario que falla en muchos novelistas, y es el sentido del espectáculo. La representación literaria es siempre tan viva que llega a adquirir importancia visual. La acción sale de las páginas, el lector ve el ademán rápido del personaje y casi esquiva con él el golpe imprevisto.

(*Marcha,* Montevideo, n.º 492, 26 de agosto de 1949: 14).

Metáforas y semimetáforas en la obra de Proust[19]

El estilo, que existe en Proust como algo subterráneo e inmaterial, viene necesariamente a representarse en la metáfora. El mismo Proust ha asegurado que *"solo la metáfora puede dar una especie de eternidad al estilo"*. Al parecer, él se ha encargado de eternizar el suyo, con un modo peculiarísimo de metaforizar.

Proust ha recorrido el camino que lleva de la simple comparación a la imagen sutil y compleja. En las páginas casi olvidadas de *Pastiches et Mélanges* recurre frecuentemente a la comparación de raíz homérica, en la que se adjudican al término comparado varios caracteres paralelos. Cuando más adelante, en su obra mayor, desemboca Proust en la metáfora, en la imagen pura, otorga a ambas un atractivo singular. De su magnífica cultura, de su visión del arte, extrae las imágenes con la misma facilidad, con la misma limpieza con que un prestidigitador extrae las palomas de su galera mágica. Proust metaforiza con elementos geográficos, microscópicos, zoológicos, fotográficos, pero aun con tales materiales empíricos logra crear imágenes aéreas que perdonan o dulcifican el mundo de la experiencia física, el cual sirve al creador justamente para enriquecer con artificios su prosa de amplias volutas y cabrileo de sinónimos.

Los sentidos proporcionan a Proust pretextos sucesivos para que su intención psicológica tenga temas que rodear y agotar hasta en sus últimas raíces. Cuando nos dice: *"Muchas veces, por el cielo de la tarde cruzaba la luna, blanca como una nube, furtiva, sin brillo, igual que una actriz cuya hora de trabajar no llegó aún, y que en traje de calle mira desde la sala a sus compañeras, sin llamar la atención, deseando que nadie se fije en ella"*, no sabemos qué admirar más, si la exacta descripción del instante, si la adecuada imagen que se adjudica a la luna o si la excelente observación del carácter *"furtivo, sin brillo"* de esa actriz imaginaria que acaso solo concurra allí como promedio psicológico de un ambiente cuyos dramas pequeños y ocultos ha asimilado el autor. Nos parece que la metáfora se anexa al concepto *luna* para darle carácter y significación. Pero sucede que esta es una metáfora recíproca. Y la luna sin brillo, cruzando el cielo de la tarde, da a su vez significado y vida al concepto *actriz*, independiente del periodo gramatical, pero más permanente, más ligado al autor que el propio momento crepuscular descrito.

Otras veces, generalmente en medio de varios periodos extraordinariamente dilatados, aparece una imagen traviesa. La atención del lector, algo agobiada por las exigencias de una prosa cerrada y por momentos monótona, llega a ese remanso en el grado máximo de tensión y fatiga mental.

19 Un largo ensayo sobre Marcel Proust, que no incluye estas notas ni las que aparecen en el siguiente artículo reunido en esta compilación ("Un mundo"), fue publicado en el volumen de 1951 *Marcel Proust y otros ensayos*. Montevideo, Ediciones Número. [Nota del compilador].

Por eso mismo aprovecha mejor el hallazgo. *"Por el cielo feriado se paseaba lentamente una nube ociosa"*. Esta greguería que bien pudiera firmar Ramón, pertenece a *Du coté de chez Swann*.

Proust emplea los recursos más diáfanos de su arte cuando se refiere al paisaje, aun en los casos en que no es su propósito referirse directamente a él. No es común entre novelistas psicólogos ese *endiosamiento del paisaje*. Stendhal y Dostoievsky lo olvidan casi totalmente para sumergirse en los flujos y reflujos del personaje. Ello significa que este estará un poco aislado, algo desprendido de la naturaleza y por ello viciado de cierta irrealidad.

Proust, en cambio, no olvida que el paisaje llega de uno u otro modo al personaje que imagina o retrata. Unas veces llega a este absorbiéndolo, inspirando sus actos; otras, interviniendo simplemente en su vida anímica y sensorial. Para legitimar, si no la autenticidad, al menos la verosimilitud de la figura que crea, Proust trasmite su reacción (la del personaje) ante el paisaje que enfrenta o por el cual es sorprendido. Quizás se deba principalmente a esta precaución el hecho de que las figuras proustianas, por más extrañas que se muestren en sus procederes, jamás adolezcan de inverosimilitud ni queden aisladas en un ambiente (como las de Hermann Broch en *Los sonámbulos*). El cuidado de Proust por el paisaje tiene aspectos de ternura y dedicación que llegan a veces a conmover su prosa. La bien conocida página que dedica a *los tres árboles* es un ejemplo que corrobora esta afirmación.

Los mejores aciertos, sin embargo, que logra Proust en el juego de imágenes, podrían reunirse en una categoría en cierto modo independiente y a la que llamaremos *semimetáfora*.

En la semimetáfora el sentido no se transporta de un vocablo a otro a través de una comparación que coordina la inteligencia, como acontece en la metáfora común, sino que la traslación es menos directa y más sutil. Acaso se comprenda mejor este aspecto, si recurrimos a otra muestra del vasto catálogo de Proust. Marcelo, contra su costumbre, accede a tomar una taza de té. Manda a la madre por uno de esos bollos cortos y abultados que llaman magdalenas, *"que parece que tienen por molde una valva de concha de peregrino"*. Muy pronto, abrumado por el triste día que ha pasado y por la perspectiva de otro tan melancólico por venir, se lleva a los labios una cucharada de té en el que había echado un trozo de magdalena. Pero en el mismo instante en que aquel trago, con las migas del bollo, toca su paladar, se estremece, fija su atención en algo extraordinario que ocurre en su interior. ¿De dónde puede venirle aquella alegría tan fuerte? Se da cuenta de que va unida al sabor del té y del bollo, pero le excede en mucho, y no debe ser de la misma naturaleza. ¿Llegará desde la superficie de su conciencia clara este recuerdo, ese instante antiguo que la atracción de un instante idéntico ha ido a solicitar tan lejos, a conmover y alzar en el fondo de su ser? De pronto el recuerdo surge. Ese sabor es el que tenía el pedazo de magdalena que la tía Leoncia le ofrecía, después de mojado en su infusión de té,

los domingos de mañana en Combray cuando iba a darle los buenos días a su cuarto. En cuanto reconoce el sabor del pedazo de magdalena mojado en té que la tía le daba (y aunque todavía no ha descubierto y tardará acaso mucho en averiguar porqué ese recuerdo le da tanta dicha), la vieja casa gris con fachada a la calle, donde estaba su cuarto, viene como una decoración de teatro a ajustarse al pabelloncito del jardín, y en donde estaba ese truncado lienzo de casa que únicamente recordaba hasta entonces; y con la casa viene el pueblo, desde la hora matinal hasta la vespertina y en todo tiempo, la plaza, adonde le mandaban antes de almorzar, y las calles por donde iba a hacer recado y los caminos que seguía cuando hacía buen tiempo.

Como fácilmente puede apreciarse, el bollo de magdalena no tiene inicialmente un significado metafórico. La metáfora, que siempre se basa en la semejanza, aún no tiene lugar cuando Marcelo se siente invadido por una extraña alegría al probar el primer bocado. Tampoco se trata de lo que en jerga preceptiva suele llamarse metáfora encadenada, pues si bien llegaremos finalmente a una semejanza indirecta, esta no se realiza a través de otras semejanzas previas, sino simplemente a través del esfuerzo memórico[sic]. El bollo de magdalena es una metáfora a medias, pues a pesar de haberse construido el ambiente que conviene a una metáfora común, la semejanza se convierte en autosemejanza, desde que el bollo de magdalena solo es semejante a sí mismo, es decir, a su antepasado en la memoria de Proust.

Lo que llamamos *semimetáfora* constituye una de las zonas más problemática de lo proustiano. La semimetáfora tiene en realidad dos caras: una implica la pura semejanza, otra el recuerdo puro. Hallamos por la primera abierto el camino a la metáfora total: por la segunda, a la memoria. El ejemplo del bollo de magdalena puede tomarse unilateralmente como metáfora, pero también es recuerdo. Podríamos decir acaso que la parte de la semimetáfora que no es metáfora, es recuerdo. De la aleación de dos elementos puros, el imaginativo y el memórico, surge pues el tropo impuro y novedoso, condicional y discutible, que balanceándose dubitativamente, sin nunca decidirse, entre la imagen abstracta y la tangible, nos ofrece mientras tanto el milagro de una convivencia paradójica.

Con todo, es interesante observar que justamente es en la semimetáfora donde parecería sintetizarse el concepto proustiano de lo temporal. La vida tiene en su devenir dos etapas de transcurso. La primera lleva en sí una derrota del Hombre por el Tiempo. Aquel va dejando una vida en manos de este, sin obtener otra recompensa que una indeliberada experiencia, las más de las veces desprovista de aprendizaje sustancial, aunque por lo común adornada de añoranzas y argumentos de una empirismo fácil y atrayente. Todo parecería depender entonces del momento en que el ser comprende la maniobra del Tiempo. Si no es ya demasiado tarde (hay quienes solo comprenden el Tiempo, cuando este se les retira en su hora última), puede consagrarse a recobrarlo. Es en esa recuperación donde la metáfora, en su

contenido más humano y sutil, entra a jugar su rol. Partiendo de las semejanzas que el buscador posee a partir de su presente, la metáfora —y mejor aun, la semimetáfora— sugiere las pistas posibles, hila los diversos acontecceres, hasta encontrar los tímidos reductos en que la vida se ha refugiado, e instalarse con ella en la re-infancia consciente o inviolable que reconcilia al alma consigo misma.

"Las metáforas son en Proust —dice Curtius— *un medio de alcanzar una visión completa, [...] son instrumentos de conocimiento*". Este rasgo común a todo el andamiaje metafórico de Proust revela sin embargo preferencias por algunas de las fuentes clásicas de la metáfora. Agregar, por ejemplo, algo de personal a lo impersonal es juego de niño para Proust: *"Entonces las olas dan unas tenues respuestas que se oyen muy bien, porque todas las demás cosas no se pueden mover"*.

Acaso el segundo en importancia de los procedimientos metafóricos de Proust consista en dar vida a lo inanimado con otro elemento inanimado, produciéndose paradójicamente en este contacto inestable y circunstancial una indudable satisfacción de estilo.

Cuando Proust entona su descripción de un balcón, diciéndonos que *"estaba pálido y reverberante como un agua matinal, y mil reflejos de los herrajes de su rejería habían llegado a posarse sobre él"*, nos reintegra, recuperándola para nosotros en el tiempo, la sensación que él mismo gustara en su primaria plenitud.

En la página que se refiere a los campanarios de Martinville, hallamos otra muestra: *"Los minutos pasaban: íbamos a prisa, y, sin embargo, los tres campanarios estaban allá lejos, delante de nosotros, como tres pájaros al sol, inmóviles, en la llanura"*. Más adelante agrega: *"Cuando estábamos cerca de Combray, y ya puesto el sol, los vi por última vez desde muy lejos, ya no eran más que tres flores pintadas en el cielo, encima de la línea de los campos"*.

Si llamamos A a la primera cita y B a la segunda, la razón A/B nos dará el color del espacio transcurrido entre ambos momentos, y las comparaciones a que son sometidos los campanarios (la primera, tres pájaros inmóviles al sol; la segunda, tres flores pintadas en el cielo) adquieren así un significado ajeno a la simple categoría de la metáfora, puesto que mediante ellas se ha realizado una triple traslación: dos son traslaciones de sentido (campanarios a pájaros, a flores), y una, traslación temporal (desde el sol aún alto, al sol ya puesto).

Observemos finalmente que si bien la metáfora es en Proust un instrumento de conocimiento, un medio de alcanzar una visión completa, además de ese significado tangente al pretexto, posee también sentido aislado, por sí misma, el cual es su justificación artística y el porqué de su fuerza literaria.

(*Marcha*, Montevideo, n.º 949, 9 de setiembre de 1949: 1).

Un mundo

No cabe duda de que más que el instante vivo, nos interesa en Proust el instante exánime, la mariposa de museo. Al desarrollarlo y explicarlo, este excelente conocedor de la minucia humana nos lo hace aparecer milagrosamente redivivo. Su tendencia al refinamiento lo lleva a especular intelectualmente con los más variados temas, que partiendo del sufrimiento y de la dicha (esta es para él, en el amor, un estado anormal), lo sumergen en las capas anímicas menos frecuentadas por el arte. El hecho de que este sobreviva al experimento significa, para Proust y para nosotros, la confirmación de su alta jerarquía y la justificación de su placer intelectual, más potente y más lúcido que su vida de encierro y de soledad, que solo hoy ve un poco de luz gracias a las reverberaciones de su obra.

Proust no podría figurar —como Stendhal, como Balzac, como Flaubert— cual espécimen de la raza intelectual francesa. Tiene de ella, empero, el rasgo individualizador que le hace sobresalir en la base que sigue a la acción, cuando a los hechos les queda la posibilidad única de transformarse en ideas. Que Proust logre, gracias a su memoria casi extrahumana, a su desahogada posición económica, y puede que también a su dolencia incómoda y confinadora, realizar plenamente ese objeto, en manera alguna excluye la advertencia que formula Weidlé: *"Eso mismo en otro autor no podrá sino perjudicar a la obra así como a la vida"*. De ahí se explica que Proust, pese a haber ejercido gran influencia en la novela contemporánea, no haya formado escuela propiamente dicha. Su obra lleva implícita una defensa contra la posteridad imitadora. Quien lo imite, se elimina.

No es sin embargo una de esas *"mentalidades que se admiran a sí mismas"*, como le califica Lady Chatterley en la novela de D. H. Lawrence. Al contrario, la humildad aristocrática de Proust, presente en cada una de sus páginas, no se tiene en cuenta a sí misma para la admiración; más bien está buscando infatigablemente qué admirar en los otros, en la vida recóndita y tierna de las cosas.

Proust constituye un hecho aislado en la literatura. (Los únicos puentes que tendió desde su isla —Ruskin, Bergson, etc.— van camino de ser destruidos por el buceo de los críticos). Como tal debe medírsele y juzgársele.

Su obra presenta resistencia hasta para el más paciente y animoso de los lectores. Es como si efectuara, por su cuenta, una previa selección de su público. Tal como el autor lo ha hecho con el Tiempo, esperando de este el mojón revelador y sutil para recuperarlo, debe quien pretenda apreciar a Proust aguardar la página, el párrafo, la imagen reveladora (que, por otra parte, no se harán esperar mucho), donde se descubre al verdadero escritor, y verá así compensado con creces lo poco que haya padecido en sus otras páginas, las de muchedumbres de palabras y estirado asunto.

Conforme al testimonio de Charles Du Bos, *"diríase que en la larga curva sinuosa que traza su pensamiento, hay como la recompensa de una última frase que trae la sensación a la superficie. Sobre esta frase juega la sonrisa de una luz moderada"*.

Una vez penetrados en su mundo, y ya atrapados por la simpatía o el interés que despiertan sus criaturas, es difícil abandonarlas y resignarse a no saber ya más del *faubourg* Saint Germain, de las intermitencias de Marcelo, del paisaje de Combray o Venecia. Sufrimos, en verdad, su ausencia, y cuando, ya convalecientes, penetramos desganadamente en otro libro, recibimos con cierto recelo a las figuras desconocidas, que el nuevo autor ofrece a nuestra amistad y que inexplicablemente nada saben de Oriana ni de Balbec ni de Elstir.

(*Marcha*, Montevideo, n.º 949, 9 de setiembre de 1949: 14-15).

George Moore. *Memorias de mi vida muerta* (*Memoirs of my Bead Life*).
Traducción de María Martínez Sierra. Buenos Aires, Emecé Editores, 1949, 356 páginas

Las novelas de evocación llegadas a nuestra lengua, con posterioridad al descubrimiento de Proust, consienten por lo general una imitación recíproca que solo ha servido para desperdigar sus cualidades y consumir su prestigio. Sin embargo, el libro de George Moore que ahora publica Emecé ha conservado milagrosamente intactas las virtudes primarias del género.

El autor relaciona varios episodios semi independientes que solo tienen en común la posición entre regocijada y melancólica del protagonista ante las peripecias del amor. El afrancesamiento del que —con más o menos razón— se suele acusar a Moore, sirve para dotar a su inventario galante de ciertas condiciones de flexibilidad y mejor acomodamiento, pero no alcanza a sofocar el peculiar humorismo que de continuo adhiere a la aventura, cual si tendiese a reducir el lado patético del recuerdo.

Estas memorias noveladas tienen si duda algo de común con el casanovismo del Marqués de Bradomín o la patológica morosidad de Proust. Aunque el relato no intenta transmitir una cabal *recuperación* del pasado, existe en Moore cierta nostalgia retrospectiva que aparentemente autoriza la comparación con el creador de Swann. En Proust, sin embargo, la memoria actúa a modo de rescate; sobre lo que ella recupera, el creador deduce la enseñanza del Tiempo. En Moore, por el contrario, la memoria oficia de actualizador; la elección —que es, por otra parte, menos trascendental y más amable— ha sido extraída en su oportunidad y es evocada como anexo del hecho. La enseñanza de Moore, pues, forma parte de la evocación, mientras que la de Proust sobreviene a partir de lo evocado.

Existe en la mayoría de estos relatos, una chispeante filosofía del amor, una irónica comprensión de la vida, tan personales una como otra y paradójicamente vinculadas entre sí. De ahí que pueda tomarse por liviandad lo que es solo ironía, por picardía demasiado simple lo que es saludable ingenuidad.

Son aleccionadores en este sentido los capítulos: "Los amantes de Orelay" y "Euforión en Tejas". Evocación —el primero— de un idilio circunstancial en que el proceso de las situaciones no precisa otra descripción que la que normalmente va entregando el diálogo en delicioso estilo; realmente notable el segundo, tanto por el provecho que extrae Moore de una situación de positiva comicidad como por la decoración que agrega a la aventura. Ambos resultan las muestras mejores de este libro ágil y equilibrado, bien pensado y magníficamente escrito, en el que todo recuerdo se vuelve actual, gracias al inteligente rigor con que el autor maneja su capacidad de imaginación, de ternura y de gracia.

(*Número*, Montevideo, n.º 9, julio-agosto de 1950: 449-450)

Rex Warner. *El aeródromo* (*The Aerodrome*)
Traducción de Aurora Bernárdez. Buenos Aires, Editorial Losada, 1949, 251 páginas

El clima de asfixia que singulariza esta novela arrastra consigo inevitables reminiscencias. *El aeródromo* surge, a primera lectura, como una actualizada versión de *El Castillo* kafkiano. Abonan ese efecto, el deliberado simbolismo que evidencia la novela de Warner, el modo impersonal en que se ejercen la ley y el poder del Aeródromo, su fuerza, sin compasión y sin razones así como la dependencia de esa misma fuerza. (La figura máxima es el Vicemariscal, es decir, una vicefigura, después de todo secundaria y dependiente de alguien, como el *Big Brother* de Orwell, superior e innombrable). Sin embargo, esta alegoría tiene solución; es, en el fondo, una crítica de nuestra época y no, como en Kafka, la interrogante proyectada hacia el infinito que se convierte paulatinamente en una crítica de la divinidad.

Warner ha demostrado en esta obra que puede hacerse uso, con suficiente éxito, de los recursos del novelista moderno y la habilidad narrativa tradicional. Ha hecho depender el asunto de una proposición lo suficientemente explícita como para que el lector la atribuya a alguna de las actuales fuerzas políticas; mas, por otra parte, ha recurrido a una trama casi folletinesca que incluye, entre otros excesos, un idilio entre probables hermanos, un amante presuntamente asesinado que resurge después de veinte años, una retahíla de crímenes interfamiliares y un accidente tan espantoso como afortunado que desbarata una amenaza de muerte colectiva. A pesar de este copioso excedente, a pesa del carácter elemental, casi didáctico, de la

alegoría, la novela tiene un enorme interés. Acaso este se despierte en el lector en función de la cuidada estructura en que se apoya el relato (que es, debido a la riqueza de anécdotas, bastante complicado), pero el atractivo real lo constituye la fluidez de la narración, su espontaneidad casi apasionada, que permite disimular un hacinamiento de peripecias que de otro modo resultaría insoportable.

Puede decirse aún que esta obra de Warner pertenece al género fantástico. Sin embargo —aunque algunos de sus personajes podrían aparecer como antecesores de la última fábula política de Orwell— por lo corriente sus figuras son normales, o por lo menos exageraciones creíbles de tipos admitidos como normales. Lo fantástico está en las relaciones entre Aeródromo y el Pueblo, entre lo mecánico y lo natural; está asimismo en el agrupamiento deliberado de características que solo existen separadamente; está, por último, en *"el arte de arrojar una luz fuerte sobre aspectos del mundo que habitualmente se desatienden, o de colocar lo que es familiar en una atmósfera que revelará algo inesperado y desconocido en los sitios más inverosímiles"*.[20]

(*Número*, Montevideo, n.º 9, julio-agosto de 1950: 450-451).

Virgil Gheorghiu. *La hora veinticinco*
Traducción de Jesús Ruiz y Ruiz. Buenos Aires, Emecé Editores, 1950, 414 páginas

Este libro de Gheorghiu, que ha merecido el elogio entusiasta de Gabriel Marcel y la atención desaforada del gran público, tiende a hacernos comprender que el actual drama del hombre europeo depende de un equívoco: la civilización occidental ignora que el hombre existe como individuo. Ha creado una sociedad semejante a una máquina "*y cuando arresta o mata a alguno, no arresta o mata algo viviente sino una noción. En buena lógica no se le puede imputar ese crimen, pues ninguna máquina puede ser acusada por un crimen*". Todo el relato mantiene esta actitud crítica hacia la tecnocracia moderna. No precisamente debido al libro de Gheorghiu, sino más bien teniendo en cuenta otros testimonios paralelos, es posible conjeturar que en los últimos diez años se ha acentuado en el ruedo europeo ese propósito de ignorar al hombre como sustancia individual. De modo que el tema y la indocilidad del autor aparecen como legítimos y hasta oportunos.

Pero Gheorghiu, tan afecto a incluir equívocos en su relato, también ha malentendido su misión y, por ende, su mensaje. Evidentemente no alcanza con que una realidad rompa los ojos, para que, llevada a la literatura, resulte verosímil.

El clima de opresión que describe el escritor rumano ha sido, seguramente, mucho más asfixiante de lo que aparece en su novela. Sin embargo,

20 Warner, Rex. "El método alegórico", en *Sur*, Buenos Aires, n.º 153-156: 153.

figura allí como fingido, artificial. Gabriel Marcel, acaso sin proponérselo, lo reconoce en el prólogo, al comparar —aunque luego rechace el paralelo— *La hora veinticinco* con *Erewhon*, la novela utópica de Butler. Si Gheorghiu no hubiera situado su ficción en nuestro tiempo, si no nos lo advirtiera de continuo con sus inevitables alusiones a lo contemporáneo, creeríamos asistir a una nueva utopía, es decir, a un futuro imposible. Y esto no deja de ser excesivo para un libro que pretende ser el testimonio de un presente no solo posible sino estrictamente veraz.

La causa fundamental de la endeblez de esta obra, considerada como atestación, radica seguramente en su escaso valor novelístico. Quizá pueda explicarse la flojedad del estilo, la pobreza verbal de este libro, si se tiene en cuenta que aún no ha sido publicado en su lengua original, siendo de presumir que esta traducción se base en la versión francesa. Pero el manejo particularmente torpe de la trama, ya no es cosa imputable a ese doble traslado. Carlos Ramela ha señalado (en *Marcha*, n.º 548) que "*el fin a que se propone llegar, arrastra de tal manera al autor, que lo lleva a inventar las casualidades más groseras, más trivialmente falsas*". Las primeras páginas, sin embargo, pintan un ambiente rural semejante al de *Fontamara*, de Silone, y muestran un tono pueril que conviene a la novela y en el que Gheorghiu se desenvuelve con aceptable soltura. Ese comienzo constituye, en realidad, el único asidero para el interés del lector.

No obstante, cuando irrumpe el protagonista, Traian Koruga, y dice: "*Soy poeta, George. Poseo un sentido que los demás no tienen y que me permite entrever el porvenir. El poeta es un profeta. Lamento ser el primero en predecir cosas tan tristes. Pero me obliga mi misión de poeta*", irrumpe también lo falso en la novela. Todos los actos y pensamientos de Koruga, que Gheorghiu registra minuciosamente, están contaminados de esa falsedad; finalmente, el personaje no puede soportar el peso de esa condición de poeta que tan enfáticamente anuncia y sucumbe ante su propia ironía, casi totalmente desprovista de ingenio.

En su mayor parte, *La hora veinticinco* es una lamentable confusión de prisioneros que declaman sus penurias respectivas en el más hinchado estilo, de personajes que injertan retahílas de aforismos en sus monólogos interiores, de diálogos que prácticamente no son tales, pues las breves interrupciones de un interlocutor solo sirven de imprescindible respiro entre las largas parrafadas del otro.

Acaso el único personaje que se corresponde con sus actitudes y con el clima de la obra, sea el campesino Iohann Moritz, que en vez de hacer el amor en el impropio lenguaje salomónico de Traian Koruga ("*Eres demasiado hermosa. Debe haber cervatillos en tu árbol genealógico. Tus ojos tienen la mirada asustada de las ardillas… Debes tener también algas entre tus antepasados. Tu cuerpo guarda la armonía de las hierbas acuáticas*", etc., etc.), se limita en sus actos a una pasión primaria y en sus palabras a una ternura creíble y elemental.

Lo más sorprendente de esta novela es, quizá, su éxito rotundo. Un solo merecimiento ha aportado Gheorghiu y es su valiente sinceridad para exponer una posición —¿tercera? ¿cuarta?— que poca gracia ha de causar a soviéticos y occidentales. La actitud política del autor acaso represente el mejor valor de esta novela, pero lamentablmeente la obra literaria no alcanza a sostenerse sobre la tesis que propone. Puede decirse, pues, que *La hora veinticinco* es una obra bien inspirada, concebida tal vez como el osado testimonio de una Europa indecisa, malparada y quejosa, pero que ha sido llevado a la ficción con tanta torpeza como escaso rigor literario.

(*Número*, Montevideo, n.º 10-11, setiembre-diciembre de 1950: 623-625).

Truman Capote. *Otras voces, otros ámbitos* (*Other Voices, other Rooms*)
Traducción de Floreal Mazía. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1959, 260 páginas

Jacques Fernand Cahen descubre en esta obra un retorno a la novela de atmósfera; Jean Simón la encuentra netamente separada del realismo y detenida, en cambio, en los sueños poéticos y dolorosos; se la compara con *Le Grand Meaulnes* y Marcel Brion no vacila en augurar, a partir de *Other Voices, other Rooms*, una nueva etapa de la novela norteamericana, "*tournant le dos au réel, s'adonnant a la poésie*".

Es probable que el súbito renombre de Capote se deba, en partes iguales, a su juventud —nació en 1924—, al hecho de romper con los temas realistas de los más destacados narradores de su país y, naturalmente, también a su talento. Es probable asimismo que Capote posea este último en grado suficiente como para sobrellevar las exageraciones a que inevitablemente han de exponerlo sus demás razones de prestigio.

Esta novela no guarda un equilibrio constante. A veces parece un argumento de Julien Green desaprovechado por Saroyan; en ciertos pasajes el misterio poético se cubre de ostentación, en otros el autor titubea en lanzarse de lleno a lo fantástico. Pero la singular historia de este adolescente que oscila entre madurez e ingenuidad, entre sentidos y talismanes, de este incorregible, tierno divagador, que fabrica con vehemencia sus utopías particulares y no sabe exactamente cuánto de procaz le oprime y le rodea, posee un clima de secreto martirio y de imaginería, un ambiente tan cerradamente propio que el lector debe esforzarse para no verse excluido sin remedio.

Más que en sus valores esenciales —que los posee en un grado apreciable— la mayor importancia de esta novela reside sin duda en su inmediata repercusión en la narrativa norteamericana. En medio de tantas novelas objetivas, de clara intención social y puro ritmo cinematográfico, esta semileyenda de Capote suena como otra voz en otro ámbito.

(*Número*, Montevideo, n.º 10-11, setiembre-diciembre de 1950: 626-627).

Alberto Moravia. *La Romana*
Traducción de Francisco Ayala. Buenos Aires, Editorial Losada, 1950, 404 páginas

Acaso por estar acostumbrados a otro Moravia, las páginas iniciales de *La Romana* nos parecen de un naturalismo tan primario como el de *Le ambizioni sbagliate*; más adelante, sin embargo, ya es posible precisar las diferencias. En ambas novelas desarrolla el autor uno de sus temas preferidos: la vida de una prostituta. En *Le ambizioni sbagliate*, las contradictorias reacciones de la protagonista deslíen la verosimilitud de su carácter, y la pretendida calidad dostoievskiana de la obra —patente, según Ebe Cagli, en *"the slow and inevitable progress of a protagonist toward crime and self-destruccion"*—, aparece desmentida en personajes tan falsos, tan amanerados como Esteban Davico o el profesor Malacrida, en tan triviales pormenores de melodrama como los que preparan la muerte de María Luisa. En *La Romana*, lo melodramático subsiste en los datos previos (hay una madre lo bastante obscena como para hacer una detallada propaganda del cuerpo de su hija, hay un hombre casado que promete matrimonio a una muchacha ingenua, hay un brutal asesino y un suicida enigmático), pero en el diálogo, en los caracteres, en el estilo, la novela adquiere sin duda otra dignidad.

El relato en primera persona facilita a Moravia el tratamiento objetivo de su tema. Las reacciones se descubren en la propia intimidad de Adriana antes que en la trayectoria de sus actos. El lector de esta nueva *Naná* tiene ante sí la completa estructura del personaje, el haz y el envés de su temperamento. Si Gino, Sonzogno, Mino, Astarita, surgen como figuras de melodrama, ello no obedece a una expresa delectación de Moravia, sino a que la índole de Adriana, a través de cuya visión se nos alcanza, es asimismo melodramática y vulgar.

A diferencia de Sartre y de Camus, con quienes a menudo se le compara, Moravia no se introduce en las palabras del protagonista, no lo compromete a seguir su pensamiento, sino que lo deja en libertad; por eso el lector recibe la impresión de que es el personaje quien impone sus actos al novelista. Moravia demuestra así que no es preciso adoptar una actitud cínica para brindar un cuadro miserable del mundo actual; basta con reproducir exactamente el cinismo común, la admitida indecencia. Adriana no posee fórmulas que justifiquen su vida (en *Le ambizioni sbagliate*, Andreína sí las tenía; de ahí los exabruptos que de continuo interrumpían su espontáneo devenir) sino que se ampara en un chirle, trivial romanticismo. Defiende con rabia su felicidad, pero reduce paulatinamente el valor de la misma. Primero, es el amor con los corrientes agregados del matrimonio y la casita limpia; luego, el amor y la casita; más tarde, solamente el amor. Pero al final renuncia también a la obtención de su propia felicidad, es decir, traslada la aspiración a otra existencia, a la existencia de su hijo:

"Pensé que nacería de un asesino y de una prostituta; pero a todos los hombres puede sucederles el matar y a todas las mujeres el entregarse por dinero; y lo que más importaba era que naciera bien y se criara sano y vigoroso. Y decidí que si era varón le llamaría Jacobo en recuerdo de Mino. Pero si era hembra la llamaría Leticia, porque quería que, a diferencia de mí, tuviera una vida alegre y feliz, y estaba segura de que, con la ayuda de la familia de Mino, la tendría".

De modo que el ciclo recomienza. Adriana sabe que la presunta Leticia hallará el mismo mundo en que ella se pervierte, pero ya que ha logrado rescatar cierta gozosa ingenuidad, cierta frustrada vocación por la pureza, es lógico que todavía halle fuerzas para olvidarse de sí misma y confiar. Y esa apenas justificada confianza, la que también parece animar, al margen de su obstinado desamparo, esta crónica exacta, esta intensa novela de Moravia.

(*Número*, Montevideo, n.º 12, enero-febrero de 1951: 83-84).

Guido Piovene. *Piedad contra piedad* (*Pietà contro Pietà*). Traducción de Herman Mario Cueva. Buenos Aires, Emecé, 1950, 275 páginas

La actual narrativa italiana quiere garantizar de algún modo la convicción de su estilo, las exigencias de su nuevo realismo, y si en esa tarea puede superar una interpretación religiosa de la existencia, no puede en cambio relegarla, pues ello significaría amputar una cualidad media de ese mismo pueblo que constituye su materia. Piovene ha sostenido que *"la Iglesia tiende a perpetuar todos los vicios de los que el pueblo italiano tiene necesidad de salir"* ("La Iglesia Católica y el Fascismo", en *Babilonia*, n.º 50). Sin embargo, para liberarlo de sus vicios, es preciso hablar a ese pueblo en un proverbial lenguaje católico, ya que este constituye su moneda corriente. Ello parecería justificar que la obra literaria de Piovene —notorio anticlerical— rodee significativamente una palabra clave: la piedad, que el italiano medio virtualmente entiende, pues se la han explicado desde siempre. De modo que la nueva interpretación de este novelista adquiere sentido a partir de esa anterior familiaridad entre su tema y su lector.

En el prólogo a *Lettere di una novizia*, Piovene sostenía que los hombres modernos están obligados a la perspicacia. *"No podemos aspirar a la estupenda ignorancia de algunas zonas peligrosas del alma, que garantizaba la vida de nuestros antepasados"*. Sin embargo, aconsejaba moderar esa perspicacia con una cauta *piedad*. Los personajes de aquella novela —y en especial Rita, la novicia— vivían a expensas de su mala fe, y si no llegaban a conocerse a sí mismos, si les repugnaba todo sondeo introspectivo, era porque no les convenía, *"pues mala fe es el arte de no conocerse o, mejor aun, de regular nuestro propio conocimiento por la medida de la conveniencia"*. De ahí que Rita careciera prácticamente de piedad. Los personajes de *Pietà contro pietà* sufren

en cambio un exceso de ella. A la novicia le repugnaba examinarse a fondo; Lucas, Ana, Julio, tienen en cambio la obsesión indeclinable de conocerse más, de alcanzar un estado insoportablemente lúcido, de absoluta conciencia de sí mismos. (Existe, en este sentido, una afinidad temperamental entre el Lucas de Pionene y el Meursault de Camus).

Evidentemente, Lucas no es un acorralado más. No se halla agobiado por un *Big Brother* ni por los ejecutores de la Ley kafkiana; ni tiene por qué indagar el origen de su proceso, ya que es consciente de su culpa, es decir, de su piedad. *"La piedad se propaga y, creciendo con nosotros, infecta todos nuestros impulsos, se corrompe en violencia, odio, crueldad, homicidio. Todo está atado, desde el primer respiro, por una piedad que solo es amor hacia nosotros mismos* (p. 111). Aunque situado en las antípodas de Greene, este lenguaje parecería cercano al de Scobie —el suicida de *The Heart of the Matter*— que también se pierde por su piedad; pero en tanto que Scobie se rebela infructuosamente, y por escrúpulos religiosos, contra su propia compasión, los personajes del novelista italiano la recogen en el escrutable fondo de su egoísmo.

En realidad, toda la obra de Piovene corre detrás de un justificativo moral y así como en *La gazzetta nera* el autor sostenía que una virtud es siempre un vicio transformado (*"es preciso tener el valor de admitir que la virtud brota del vicio; que el bien humano se nutre de impulsos perversos y emplea para sus fines esa única y omnipresente materia"*), en esta nueva novela busca obstinadamente el linaje egoísta de la piedad. Lucas, Ana, Julio, se arrojan mutuamente sus historias particulares, se invitan a despreciarse, tienden —quizá de un modo demasiado ostensible— a confirmar la tesis del autor. Implícitamente se traslada así al hecho colectivo de la guerra —en cierta manera, para explicar el fenómeno de su intermitente rebrote— el impulso individual de la piedad. Si la voluntad de un hombre, suficientemente desvirtuada, mentida, estragada por obra de la piedad, puede llevarlo al crimen, también la humanidad, colectivamente desvirtuada, puede desembocar en el caos de la guerra.

En lo literario no se sostiene por entero la verosimilitud de ciertos personajes que, llegados a la novela por vías opuestas, coinciden empero de tan exacto modo con las razones del autor y colaboran con tanta eficacia en su testimonio. Resulta notable, en cambio, su estructura, que —por los continuos regresos a una misma anécdota, por el informe al lector no solo desde ángulos opuestos sino también desde contrarios intereses— recuerda insistentemente la de *Absalom, Abaslom!* Piovene maneja con verdadera habilidad su piadoso, acorralado presente. Como tantos novelistas, como tantos simples hombres de hoy, recurre al pasado y en él recupera su lucidez y su conciencia.

No obstante, interesa anotar que esta búsqueda resulta harto más desolada que la de Proust, ya que se halla exenta de toda fe, de toda ternura, de todo consuelo. Lucas y Ana no recobrarán su tiempo, sino —único, pobre rescate— los móviles de su pérdida. El pasado no irrumpirá en el presente

como un milagro revelador; por el contrario, al descubrir el viciado origen de la piedad, solo permitirá comprobar la absurdidad de un presente atroz y, al mismo tiempo, su estricta, lamentable justicia.

Por la densidad y la vigencia de su problemática, por la rítmica progresión de los personajes hacia su incómoda conciencia, por su estructura y su lenguaje impecables, esta novela no solo se destaca en la producción de su autor sino dentro de al actual narrativa de su país, a cuya decisiva renovación —como Moravia, como Vittorini— ha contribuido ejemplarmente Guido Piovene.

(*Número*, Montevideo, n.º 13-14, marzo-junio de 1951: 210-212).

Graham Greene. *A través del puente* (*Nineteen Stories*)
Traducción de J. R. Wilcock. Buenos Aires, Emecé, 1951, 247 páginas

El lector de Graham Greene, acostumbrado a convivir las aventuras y desventuras del hombre acorralado en un universo hostil, sabe que bajo la omnipresencia de la culpa existe también, aunque envuelta en una resignada convicción, la más grave omnipresencia de la muerte. En *Brighton Rock*, en *The Power and the Glory*, en *The Heart of the Matter*, la ubicua amenaza se cierne sobre los seres novelescos. Debido a la naturaleza pecaminosa que estos reconocen en sí mismos y a la incapacidad que muestran para comunicarse tanto con su prójimo como con su Dios, la muerte se vuelve irremediable asilamiento, anhelada incomunicación. El sentimiento de culpabilidad otorga sentido e impulso a esa probable, temible destrucción de la propia, arrinconada en una débil esperanza de continuidad. En la mayoría de los relatos de *A través del puente*, que Greene presenta *"como los productos subsidiarios de la carrera de un novelista"*, la muerte ha sido condensada, reducida a sus términos más escuetos, a un sencillo final sin pecado ni culpa, pero con los mismos alrededores de ansiedad y de miedo. Al parecer, Greene intenta demostrar que la muerte es, en sí misma, sin que sea preciso usufructuar su vecindad religiosa ni medrar a sus expensas en la consabida busca de la gracia, lo suficientemente atroz como para agobiar una existencia e invalidar su último sentido.

De los diecinueve relatos del volumen, diez encaran directamente el tema de la muerte; cuatro, penetran en el desorbitado mundo de la infancia (dos de estos, "El cuarto del subsuelo" y, particularmente, "Fin de fiesta", pueden agregarse asimismo a la serie anterior) y otros cuatro participan de una crítica jocosa, deliberadamente superficial, acerca de ciertos tipos y vínculos humanos. El restante, que lleva por título "El otro lado de la frontera" es, según confiesa el autor, un abandonado esbozo de novela. (Aunque la escena del reportaje es de gran habilidad, el conjunto solo posee un relativo valor de taller).

Figuran en el volumen cinco o seis cuentos de una impecable construcción. "El cuarto del subsuelo" (título que circunscribe el ambiente del relato más adecuadamente que "El ídolo caído") y "Fin de fiesta", introducen en el clima equívoco de una infancia sensible. Felipe y Francis, como sus hermanos mayores Scobie o el sacerdote de *The Power and the Glory*, son seres acosados. La función hostigante que para estos asumían la conciencia o la justicia, es desempeñada aquí por ejecutores tan primitivos como Mrs. Baines o la oscuridad. Naturalmente, la reacción infantil es ingenua, elemental —ya se llame odio o, simplemente, miedo— y economiza al narrador la compleja estructura de sus novelas mayores. Pero estos odios, estos miedos, esta presencia oscura de la muerte, son como un anticipo de otros terrores —tanto más inhumanos cuanto más conscientes—, de otra muerte, tanto más inasible cuanto más lúcida.

Sin alejarse del territorio de la infancia, en "Espía" y "El inocente", los más breves y mejor pensados de estos cuentos, el autor recorre angustias menos atroces, aunque nada fáciles de conjurar. En el primero, Charlie Stowe asiste, desde la oscuridad, a una escena —para él incomprensible— en que participan su padre y dos desconocidos. La amenazada ternura que sostiene este cuento, oscila entre la realidad que se evidencia directamente al lector, y el misterio que solo remotamente desconcierta al niño. En "El inocente" se refiere el reencuentro de un adulto con un escondido amuleto de su infancia. La obscenidad aceptada en más de treinta años de vida no le impide admitir la pureza de un mensaje que, abstractamente, en su aislado recuerdo, había permanecido como algo hermoso y singular. Por otra parte, la presencia de la mujer que acompaña la aventura sirve para expresar admirablemente los estados de ánimo del protagonista y sus imprevisibles variaciones.

"La oportunidad del señor Lever" guarda cierta relación con el final de *Brighton Rock*. En el último párrafo de esta novela, Rosa se encamina, ignorante y decidida, hacia el más terrible de los horrores (el disco con la voz de Pinkie); aquí, el señor Lever —que *"estaba perdido y eso lo liberaba"*— emprende el camino de regreso, frágil y feliz, con el microbio de la fiebre amarilla en la sangre. Es otra versión de lo que parece ser un hondo convencimiento de Greene: la crueldad de la insoportable compasión de Dios, que permite ese último, infructuoso consuelo.

De los otros relatos, merece destacarse el más divertido: "Cuando dos griegos se encuentran", y la serie que forman "Jubileo", "Trabajando" y "¡Ay, pobre Maling!", que no desentonarían en la producción satírica de Evelyn Waugh. "A través del puente", "Un paseo por el campo" y "Hermano", tienen un planteo un tanto deslucido, pero mejoran considerablemente hacia el final. "Prueba positiva", "La segunda muerte", "Una salita cerca de la calle Edgware" y "El argumento de la defensa", padecen de una excesiva truculencia. En sus mejores novelas, Greene emplea a veces el contraste violento, la salida brutal, pero se toma el tiempo necesario para formar el clima y, con

este, la imprescindible expectativa. En cambio, en los cuatro relatos mencionados, el desarrollo es demasiado breve; de ahí que el choque sobrevenga cuando la tensión del lector no está madura.

Parecen menos importantes "El billete de lotería" y "Un día ganado", en particular este último, cuya inclusión no se justifica. Pero, en general, y considerando que estos diecinueve cuentos han sido escritos entre 1929 y 1941, circunstancias que conspira evidentemente contra su unidad temática, este libro no debe incluirse entre los menores del autor; más aun, gracias a la irreprochable estructura de algunos de estos relatos, a su intensa, comprensiva versión del hombre contemporáneo, a su simple felicidad de narrar, debe contraerse a Greene entre los más diestros cultores de este género.

(*Número*, Montevideo, n.º 13-14, marzo-junio de 1951: 212-214).

William Faulkner. *Gambito de caballo*. (*Knight's Gambit*)
Traducción de Lucrecia Moreno de Sáenz. Buenos Aires, Emecé, 1951, 262 páginas

En apariencia, la unidad interior de este volumen, deliberadamente menor, de William Faulkner, no va más allá de cierta atmósfera policial o de la permanencia de Chick y su tío Gavin (que ya conoce el lector de *Intruder in the Dust*) a través de seis relatos independientes. Sin embargo, también aquí pueden hallarse, aunque considerablemente amortiguados, los elementos básicos de la obra de Faulkner: un sentido obsesionante de la fatalidad, el sojuzgamiento de los personajes a ciertas leyes, a cierto destino.

Las cinco narraciones menores que ocupan aproximadamente la mitad del libro constituyen una especie de introducción al verdadero carácter de Gavin Stevens, que recién en el último y más extenso —el que da el nombre a la obra— abandona su sitial de investigador, de aprovechado testigo, para mezclarse en las pasiones y el interés de los otros personajes y aun involucrarlos en su propia suerte. De esos relatos, no parecen demasiado importantes: "Humo" (con un final rebuscado, que semeja una burla del mismo género policial que practica), "Monje" (cuyo juego narrativo se vuelve penosamente ingenuo) o "Un error de química", donde el autor utiliza, acaso por primera vez, un expediente artificial y estrafalario.

En "Una mano sobre las aguas" logra en cambio, mediante un procedimiento más directo que de costumbre, un clima tenso, de acción y expectativa, que alcanza a desmentir esa aparente imposibilidad en afrontar lo sencillo que el lector inexperimentado suele atribuir a Faulkner. Con todo, lo más interesante del volumen es el cuento "Mañana", que en unas veinte páginas encierra un verdadero germen de novela, quizá no tan rico en matices como el episodio base de *Absalóm, Absalóm!*, pero igualmente concentrado e intenso.

La más desarrollada y, en algún sentido, la más importante narración del volumen, "Gambito de caballo", debe la índole de su título a un paralelismo bastante artificial. No parece muy feliz el contacto analógico entre la partida de ajedrez que juega Chick con su tío y la celada —o gambito— en que se pretende derrumbar la altivez y la vida del Capitán Gualdres, ni tampoco parece digno del mejor Faulkner el inesperado, chocante *happy end*. Por otra parte, reitera ambientes y situaciones de obras anteriores, aunque, como siempre, su materia verbal es excelente. El autor reanuda aquí el eficaz arbitrio de apartarse seguidamente de su anécdota, a fin de enriquecerla con los más remotos testimonios. Son precisamente esos recursos, tanto como los implicativos, agudos diálogos entre tío y sobrino, los que en parte validan la intromisión romántica y tardía de Gavin Stevens en la zona esencial de la anécdota, ya que si bien no alcanzan a ahorrar el desenlace feble e insustancial, al menos lo deslíen entre tantas virtudes de estilo.

(*Número*, Montevideo, n.º 13-14, marzo-junio de 1951: 216-217).

Pedro Salinas. *La bomba increíble*
Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1950, 244 páginas

La dura posguerra civil muestra a España prácticamente sin narradores. Alguna truculencia de Cela, poco o nada de Carmen Laforet, incluso las buenas novelas de Sender (sin contar, naturalmente, a Barea, aún inédito en español) no alcanzan a conformar nuestra nostalgia de los temas abruptos, del rico vocablo, que estilizaron Unamuno, Baroja, Vallle Inclán.

Por lo menos esa delectación en el rigor castizo de la palabra, aparece en *La bomba increíble*, y sorprende reencontrar el típico giro español y hasta una carga emocional en el estilo, aplicados a un tema zumbón, de entraña casi periodística.

Como pasa con la mayoría de las narraciones augurales, cuesta aproximarse a esta ficción, admitir su inestable credibilidad. (Por otra parte, la más feliz, si no la única excepción —sin olvidar a *Erewhon* y otros clásicos del género— la constituye *Nineteen Eighty Four*, cuyo clima dramático y atroz, más que del paralelismo con ciertas corrientes políticas actuales, deriva de la verosímil proyección de esas mismas tendencias en el catequizado porvenir que invaden). Salinas gasta varios capítulos en establecer el ambiente, en crear ese mundo artificial, tan increíble como la bomba misma. En esa primera parte su ironía parece demasiado rígida, como si la imagen de la sociedad futura hubiera perdido ciertos inevitables lazos con el exiguo pasado que constituye allí nuestro presente. Pese a una somera afinidad con la utopía de Orwell, esta de Salinas parece menos verosímil y, por eso mismo, menos estremecedora, más pueril.

Claro que, en la parte final, la obra se redime poéticamente. Los dos personajes, Cecilia y Víctor, que liberan al mundo de su destrucción, salvan asimismo la fábula, al cargarla de un contenido poético, de un símbolo insinuante y juguetón, que transforma y a la vez justifica la aridez de los primeros capítulos. Entonces sí adquiere sentido su burlona oposición a la inflexibilidad de la ciencia, a *"los descreídos profesionales de lo increíble"*, a las capacidades fabricantes y tiesas.

Ese final que presenta una comunidad destruida por su propio dolor (la increíble bomba suelta enloquecedores, oprimentes ayes, y sus víctimas mueren de una especie de *náusea* exacerbada), salvado en última instancia por una comprensión meramente intuitiva de esa angustia, nos remonta, antes que al poema "Cero" —como recomienda la prudente solapa— al titulado "Santo de palo", de *Todo más claro y otros poemas*. La misma solidaridad elemental hacia la ingenua, familiar naturaleza, sostiene a la humilde pareja salvadora y redime, con ellos, a su mundo.

(*Número*, Montevideo, n.º 13-14, marzo-junio de 1951: 217-218).

Elizabeth Bowen. *Hacia el Norte* (*To the North*)
Traducción de María Antonia Oyuela. Buenos Aires, Emecé, 1951, 312 páginas

En 1932, fecha en que apareció *To the North*, los buenos conversadores de Elizabeth Bowen no habían sido provocados ni preocupados por la revelación de la guerra, que en 1949 enfrentaría la escritora irlandesa en una novela de la traición, *The Heat of the Day*. Cada personaje era aún relativamente dueño de su destino y conversaba y meditaba largamente sobre él.

En *To the North* se renueva el cuadro psicológico y burgués al que frecuentemente se asoman las novelistas inglesas y que tiene sus más claros precedentes en *To the Lighthouse*, *The Garden-Party* y *Dusty Answer*. Virginia Wolf, Katherine Mansfield, Rosamond Lehmann, Elizabeth Bowen, recogen desde distintas sensibilidades una atmósfera ociosa, en equilibrio, cargada de irremediables descontentos, de pequeños, indóciles conflictos que estallan y se liquidan en un té, en un jardín, en un viaje, en una fiesta. En *To the North* la acción sigue siendo mínima, pero los personajes reprimen a tal extremo su violencia, su visión fatalista de las pasiones y del porvenir, que cada nuevo capítulo representa siempre incontables posibilidades.

El lector no posee jamás —aunque constantemente se le invita a fabricar hipótesis, a adivinar el resto— el dominio absoluto de las circunstancias, sino su expresión superficial. El admirable crescendo del último capítulo, compuesto con un esmero estilístico que multiplica su tensión, tiene un desenlace en apariencia sorprendente, pero en verdad se halla prefigurado en las anteriores urgencias y constricciones de Emelina. Si se incomunica la reacción final de la joven, si se la desvincula de su fondo psicológico,

la abrupta salida puede no ser del todo creíble, pero resulta nítidamente verosímil frente a los anticipos que poseemos de su carácter. Una aventura amorosa de ese tipo, en este tiempo, con semejante solución, acaso no llegue a provocar en nadie una impotencia a tal punto desesperante, pero sí en quien se mide a sí mismo por un padrón ajeno —el de Cecilia— escrupulosamente burgués e inhibitorio.

Aun no sé hasta qué punto puede ser Emelina la verdadera protagonista. No es una mera coincidencia que la obra parta del encuentro de Mark con Cecilia y se liquide en la sentenciada espera de Cecilia y Julián, precariamente defendidos en su temporánea felicidad. Cecilia es el objetivo, el pretexto crítico de la novela, porque representa la indecisa conformidad, el no jugarse, el arrivismo sentimental; por eso sobrevive a la Summers —primero a Enrique, luego a Emelina— porque estos gastan o queman cuanto tienen, y ella, en cambio, no tiene nada que gastar. Por eso también soporta una ironía tangente que aquí y allá rehabilita ciertos pasajes arriesgadamente cursis de la novela. Cecilia dice con frecuencia lugares comunes que no derivan de su ordinariez (ella no es vulgar) sino de su negligencia (*"me gusta ser vulnerable"*, *"qué agradable es oír su voz"*, *"ahora sí que esto parece un hogar"*) e incluso la narradora, en presencia de Cecilia, condesciende a imágenes deslucidas (*"Julián corrió las cortinas sobre el retazo de noche fría que inquietaba a su novia"*).

Siempre priva en las intenciones de la autora una crítica de lo mediocre, aun de lo mediocre estilizado por la inteligencia, como en el caso de Cecilia. Para ello ejerce un estilo directo, sin mayores desvíos ni innovaciones técnicas. Constantemente tienen acceso en el relato referencias ágiles, hábilmente intencionadas (*"Hay cierta timidez hasta en la fantasía: miss Trip nunca se había escuchado más allá de este punto"*, *"aquel absurdo Pedro [...] aquel vivo testimonio de la inferioridad de Cambridge, que rechinaba y revoloteaba a su alrededor, más como una raqueta que como un ser humano"*; *"Las chicas se habían ido abriendo paso a través de los mandamientos"*) que contribuyen a fijar las actitudes y proporcionan una caricatura imperceptible y hasta si se quiere cordial acerca de la indecorosa plasticidad de ciertos destinos y categorías.

Esta preocupación por los matices, este cuidado por la estructura y el método descriptivo, denuncian manifiestamente el aporte de Henry James. Pero además —sin que ello determine el abandono de su obstinada pulcritud neoclásica— Elizabeth Bowen apela con frecuencia a pasados que interpola en las meditaciones de sus creaturas, en otro intento de ensanchar el espacio temporal de los personajes y que la vincula a ciertos capitales renovadores de la novela contemporánea.

(*Número*, Montevideo, n.º 15-16-17, julio-diciembre de 1951: 396-397).

Simone de Beauvoir. *Todos los hombres son mortales* (*Tous les hommes sont mortels*)
Traducción de Silvina Bullrich. Buenos Aires, Emecé, 1951, 369 páginas

La fantasía temporal de que se vale Simone de Beauvoir para formular su novela metafísica, autoriza que el Conde Fosca, nacido en el siglo XIII, obtenga por medio de un brebaje una gratuita inmortalidad que le permite entrar en los siglos y salir de ellos sin otro agravio que una filosofía cada vez más desencantada ante las reincidencias de la historia y la invariabilidad de la condición humana. Fosca comprende tardíamente que el único atractivo de la vida, su único sentido, proviene de la muerte, de su amenaza inevitable y fatal. Este planteo mantiene un parentesco superficial con el *Orlando* de Virginia Woolf, que también atraviesa siglos y generaciones. Pero Orlando es una esencia, un espíritu optimista que cambia de condición, de hábitos, de sexo, mas conserva siempre su visión juvenil de la existencia. Fosca, en cambio, posterga indefinidamente su destrucción somática, pero se vuelve solitariamente viejo de experiencia, de hastío, de impavidez. Es, el último rigor, un anti-Orlando.

El franco elogio de la muerte en que viene a parar esta novela, se diluye peligrosamente en sus excesivas dimensiones. Si el interés de la trama supera por escaso margen la elementalidad de los recursos, la tesis agobia de continuo el desarrollo. Una vez que el lector capta el mensaje existencial de la novela, se encuentra con que ya sabe el resto. A partir de allí, la obra puede ofrecer incontables variantes de un mismo tema, pero como novela —en sus fases de expectativa, de variabilidad y de sorpresa— ha dejado de existir. Del acabamiento de Catalina y de Antonio, de su actitud ante la ostensible revelación de Fosca, podemos inferir que todos sus futuros *partenaires* (Beatriz, Carlier, Mariana, Armando, Lara, Regina) tendrán actitudes semejantes, que Fosca se irá sucesivamente ilusionando ante sus esporádicos arranques de vida y desencantando ante el carácter perecedero de cuantos le rodean, que cada vez más despreciará a los breves existentes y, paradójicamente, anhelará el rescate de su muerte. Así, pues, el medro aparente del protagonista en cada una de sus etapas, convierte a la novela en una serie de cuentos estratificados que desarrollan, en épocas y ambientes diversos, las limitadas variantes de un tema estricto.

Las mejores cualidades del relato provienen tal vez de su obsesión histórica. Las gigantescas proporciones en que ha sido concebido, permiten asistir a la formación de Italia, el imperio de Maximiliano, la ascensión de Carlos V, el Bando contra Lutero, la conquista del Nuevo Mundo, la Revolución Francesa. Es probable que el mismo Raimundo Fosca, príncipe de Carmona, tenga su oscuro origen en Raimundo de Carmona, virrey de Nápoles a principios del siglo XVI. Desde la inacabable soledad de su

protagonista, desde ese testigo atrozmente objetivo, la autora formula su penetrante crítica de la historia y resulta evidente que la pluralidad de esa imaginaria conciencia, que lógicamente es cruel, despiadada, insensible, facilita el enfoque, otorga perspectiva para juzgar las épocas. En este sentido, el menos novelesco, la novela es un éxito.

Por otra parte, la mayoría de las objeciones que no siempre soporta *Tous les hommes sont mortels* han sido enumeradas claramente por Simone de Beauvoir, refiriéndolas a la intrusión de la filosofía en la novela:

"Si la lectura no fuera más que una diversión sin consecuencia, se podría situar el debate en el plano técnico; pero si se desea ser «agarrado» por una novela, no es solo con el propósito de matar algunas horas; se aspira, como hemos visto ya, a rebasar, en el plano imaginativo, los límites siempre demasiado estrechos de la experiencia vivida. Ahora bien, esto exige que el novelista mismo participe en la búsqueda a que invita a su lector. Si prevé por anticipado las conclusiones a las cuales este debe llegar, si hace indirectamente presión sobre él para arrancarle la adhesión a tesis preestablecidas, si no le concede más que una ilusión de libertad, entonces la obra novelesca resulta solo una mistificación incongruente, la novela no reviste su valor y dignidad si no constituye, tanto para el autor como para el lector, un descubrimiento vivo" (ver "Literatura y metafísica", en *Sur*, n.º 147-149).

Es evidente que en *Tous les hommes sont mortels* existe una presión indirecta sobre el lector y que el protagonista es —por su índole fantástica, por su desacomodada conciencia— solo una falsa réplica a la angustia del hombre.

(*Número*, Montevideo, n.º 15-16-17, julio-diciembre de 1951: 397-399).

Carlo Còccioli. *El cielo y la tierra* (*Il Cielo e la Terra*)
Traducción de Herman Mario Cueva. Buenos Aires, Emecé, 1952, 429 páginas

La principal resistencia que el lector debe vencer al enfrentar esta densa novela de Còccioli, tiene su probable origen en el recuerdo de otras obras de origen católico en las que el afán de proselitismo liquida desde el comienzo todo interés estrictamente novelesco. Parecería que la única actitud ejemplar sería la legitimada por Graham Greene: rodear al hombre católico (sea este el Scobie de *The Heart of the Matter* o el cura de *The Power and the Glory*) de las mismas angustias y dudas que inficionan la vida del hombre común, admitiendo que aun el católico puede ser un mediocre, un ser vulgar que ni se halla salvado a priori ni siquiera está seguro de la posibilidad de salvación.

No obstante, Carlo Còccioli (que es más joven —1920— de lo que parecen indicar el estilo maduro, el rigor estructural de su obra, y no revela especial afinidad con el oscuro testimonio de Pratolini, Piovene o Moravia, ni tampoco con el realismo poético de Elio Vittorini o Carlo Levi) ha elegido

otro itinerario para relatar una sólida *vida de santo*. Lo inesperado es que esta vida resulta novelesca, su protagonista *existe* como ente literario, su estilo es verdaderamente eficaz y su compleja estructura le otorga una rara consistencia. Aparentemente solo se trata de una obra catequizante, en la que se hallan en juego ciertos matices sutiles de la fe, de la índole abstracta de lo satánico, de la aptitud para la santidad. Sin embargo, es preciso anotar que esta no es una obra *para el mundo*, destinada a propiciar nuevos sometimientos al dogma, sino que está referida particularmente *a los católicos* y, en líneas generales, tiende a demostrarles que se desvían de su trayectoria ideal.

En este sentido, la novela es claramente provocativa. *"Van a la Iglesia porque así se estila o bien porque conviene ir, no sea cosa de que Dios exista verdaderamente […] Del mismo modo que nos aseguramos contra el granizo, así vamos a la Iglesia"*. Es precisamente una aguda autocrítica la que da origen al protagonista, el párroco Don Ardito, que aspira mas o menos conscientemente a la sanidad y se debate entre su modesto orgullo y su desagradable sinceridad, entre el cómodo ministerio que la Iglesia prefiere que cumpla y el desesperado sacerdocio que él quisiera realizar.

Don Ardito se siente rechazado, tanto por sus cofrades como por sus posibles feligreses; en realidad, constituye para todos un ejemplo desagradable, demasiado virtuoso, "*y en los demás los hombres nunca aman la virtud"*.

Còccioli hace que su protagonista llegue a Dios por medios paradójicos, como si pretendiera inaugurar otra medida de su catolicismo: *"Conocemos el mal desde hace miles de siglos, desde que existimos* —proclama Don Ardito— *y continuamos prefiriéndolo. ¿Por qué? Porque tenemos un sentido del bien. Porque tenemos la medida del bien, irreparablemente. ¿Y qué significa esto? Significa que existe un determinador del bien: Dios. Llamémosle Dios. Es el bien"*. Sin embargo, la arenga no es lo más importante ni llega a convertirse en el peso muerto de la obra. Como lo ha señalado Michel Braspart, *El cielo y la tierra* es un libro activo. Son las actitudes del personaje las que trasmiten la mayor parte de su discutible mensaje, y son esas mismas actitudes, no siempre congruentes ni ortodoxas, las que otorgan a la obra su interés narrativo. La trama casi faulkneriana evita que el lector no católico se estrelle ante el milagro; por otra parte, las hábiles gradaciones de la peripecia le permiten acercarse sin mayor violencia al previsible sacrificio final.

En resumen, la obra de Còccioli aparece, dentro de una literatura desembozadamente católica, como un caso aislado y aleccionante. Por más que la solapa pretenda ubicarla, con significativa prevención, en *"la más recta ortodoxia católica"*, su mensaje incluye una crítica severa de esa misma ortodoxia y, más aun, de su aplicación formal. Existe, además, en la novela una aproximación religiosa a la absurdidad camusiana. (*"La sociedad cristiana es una sociedad en la que solo reina el absurdo. Desde que sentí mi vocación, cada vez que he pensado en los Evangelios los he considerado documentos de demencia pura"*).

Podría reprocharse al autor que, salvo en la última parte, la guerra solo aparezca como una realidad lejana, que prácticamente no llega a influir en la vida normal de la ciudad. Por eso mismo, las últimas páginas, con el episodio decisivo de los guerrilleros, representan una transición demasiado brusca, fabricada acaso con la única finalidad de justificar el sacrificio del sacerdote. En otros aspectos, sin embargo, *El cielo y la tierra* mantienen un innegable equilibrio dentro de su particular tema religioso y, sobre todo, se salva literariamente gracias a su rigurosa estructura.

Es evidente que el talento narrativo de Còccioli ha sabido nutrirse de las mejores conquistas de la novela contemporánea y ha visto en ellas, con indudable tino, la única salida para redimir su tema de la corriente cursilería.

(*Número*, Montevideo, n.º 19, abril-junio de 1952: 189-191).

Elio Vittorini. *Coloquio en Sicilia* (*Conversazione en Sicilia*)
Traducción de Justino Marín. Barcelona, Janés, 1951, 231 páginas

Conversazione in Sicilia, primera novela importante de Vittorini, data en realidad de 1938. Acaso no resulte ocioso advertir al lector que tanto la sencilla imaginería de *Uomini e no* (1945) como el pertinaz y evocante lirismo de *Il Sempione strizza lócchio al Frejus* (1947) tienen su antecedente en esta obra que recién ahora se traduce al español.

Si bien es cierto que en *Il Sempione* exhibe Vittorini una intuición más profunda, un uso menos chocante de su libertad de expresión, de todos modos *Converzasione* representa una virada decisiva en su obra de narrador. Vittorini inaugura allí —además de un estilo tenso y coloquial— un realismo poético que puede enfrentar, con claras ventajas, a los casi insoportables hipócritas de Piovene, a los artificiales indiferentes de Moravia. Libro dinámico y conmovedor, quizá por no haber sufrido aún las variantes y disimulos que todo nuevo rumbo suele implicar en el futuro para el novelista, *Coloquio en Sicilia* permite que el lector recoja casi en bruto los datos esenciales de una actitud literaria que recién al cabo de otros dos libros hallará su forma más apta y madura.

Por lo menos uno de esos datos esenciales (que también comunicaba *Il garofano rosso*, una obviable primera novela) se consolida en este libro: la particular habilidad de Vittorini para extraer de la mera autobiografía lo estrictamente novelesco. La mayoría de sus diálogos y anécdotas parecen estar cercando insistentemente algún episodio real del que obtienen su verdadera fuerza, su dócil credibilidad. El narrador no solo intenta una recuperación de la infancia sino que pretende recobrar también el paisaje y los hombres, pero el paisaje y los hombres de siempre o, por lo menos, los de su pasado y de su

presente personales. *"Por fin alguien dijo: «Nieve». Habíamos llegado"*. No se trata de una simple evocación, como si el paisaje de nieve fuera privativo de la niñez; es también el presente, el paisaje actual, lo que recoge el protagonista. *"¿Estaba el abuelo satisfecho de sí mismo? ¿Estaba satisfecho del mundo?"* No, no lo estaba; por eso era un Gran Lombardo. El Gran Lombardo es, para el narrador, una especie de prototipo, el hombre en su más pura esencia. De ahí que el protagonista no insista demasiado en rescatar la presencia del Abuelo, que pertenece tangencialmente a la infancia; prefiere recobrarla de un solo Gran Lombardo, la del más cercano prototipo, representado en un pintoresco y digno personaje que encuentra en el ferrocarril y que no acaba de hallarse en completa paz con los otros hombres.

Pero hombres y paisajes no están inmersos en un recuerdo nebuloso, en una memoria dócil e inventada. Como la nieve, como el Gran Lombardo, salen a su encuentro. A diferencia de Proust, que parecía haber agotado las posibilidades de la evocación, el presente no le sirve a Vittorini de trampolín, de simple excusa para rehallar el pasado. El bollo de magdalena era en Proust la última ocasión para asir una esencia, o sea que era en sí menos importante que esa misma esencia a la cual permitía, con su reaparición, el acceso del narrador. Vittorini, en cambio, enfrenta sus palabras clave en otro estado de ánimo, con otras pretensiones. *"Examinaba el arenque por un lado y por otro; no se había quemado en ninguna parte, y, sin embargo, estaba asado por todas. El arenque era también recuerdo; más intenso ahora"*. Ese arenque, que vuelve a comer con su madre en su Sicilia, no le sirve al narrador para recuperar una esencia. Lo que constituye su felicidad es el simple hecho de volver a comer arenques, de adquirir otra vez una cosa real que ya había poseído. *"Por esto, quizá, no me era indiferente el sentirme allí, de paso, porque en verdad era todo dos veces real"*.

Atilio Dabini refiere ("Breve biografía de Elio Vittorini", en *Sur*, n.º 181) la vinculación y los disentimientos de Vittorini con el grupo literario de Curzio Malaparte, quien por ese entonces se proclamaba antiburgués, antieuropeo y antimoderno. Ahora es posible conjeturar qué pudo atraer la atención del estentóreo autor de *Kaputt* en los primeros cuentos de Vittorini y asimismo qué debió alejar a este provincianismo de *Strapaese*. A la sensibilidad tradicionalmente ramplona de Malaparte, el primer Vittorini debió parecerle un regionalista, un inteligente descubridor de campesinos. Pero el novelista resultó eso y algo más. Si escribe de su región y de sus campesinos, es porque constituyen su materia conocida. Pero su meta es el hombre, el hombre en su mundo. *"Así como el protagonista de este* Coloquio *no es autobiográfico* —advierte en una nota— *así también la Sicilia que la encuadra y acompaña es una Sicilia caprichosa, quizá porque el nombre de Sicilia me suena mejor que el nombre de Persia o el de Venezuela"*.

En *Conversazione* aparece además otro aspecto revelador de la actitud de Vittorini. Los personajes son campesinos, obreros, pequeños artesanos

que lloran por el mundo ofendido, viajeros ocasionales que intercambian sus burlas en clave. Es sencillamente notable que Vittorini, escritor de izquierda y en los últimos tiempos notorio militante comunista, no arremeta ostensible e inocuamente contra los poderosos ni trate de despertar una indignada piedad por sus criaturas ni justifique sus rebeldías en la ignorancia colectiva. Sus *pobres gentes* constituyen una especie de raza aparte, directamente inteligente, modestamente digna y habladora, más bien orgullosa y nunca arrepentida de su pobreza, que come sus arenques como los ricos su caviar, que frecuenta y escucha a sus sencillos fantasmas con la misma devoción que otros temerosos consagra a sus indiferentes y lujosas divinidades. Los pobres de Vittorini no mueren de envidia; mueren de tisis y de malaria. No odian a las viudas ricas; les ponen inyecciones y cobran al contado. Hay cierto trato de igual a igual entre las *pobres gentes* y los poderosos, por más que, en último rigor, y sin necesidad de que Vittorini explicite a tal punto sus intenciones, uno tenga la impresión de que solo los primeros existen y merecen existir. Y entonces ya no parece una extravagancia sufrir ingenuamente por el mundo ofendido.

(*Número*, Montevideo, n.º 20, julio-setiembre de 1952: 287-289).

Cesare Pavese. *Entre mujeres solas*
Traducción de Herman M. Cueva. Buenos Aires, Sur, 1952, 241 páginas

Este volumen reúne dos novelas —*Entre mujeres solas* y *El diablo en las colinas*— que en 1950 obtuvieran el premio "Strega" de Roma. Poeta, ensayista, narrador, Cesare Pavese era en ese mismo año, fecha de su suicidio en Turín, una de las figuras más interesantes de la literatura consolidada en Italia después de la Segunda Guerra Mundial. En un conjunto de escritores donde prácticamente no hay firmas notables (ni Moravia llega a la talla de un Sartre, ni Còccioli a la de un Greene, ni Piovene a la de un Faulkner) sino narradores eficaces, directos, provocativos. Pavese surge como el más seguro de su estilo, como el de mejores posibilidades para convertirse en algo excepcional. Su trágica muerte suspende indefinidamente la verificación de esa promesa.

En su estado actual, definitivo, no parece improbable que la literatura de Pavese se destruya a sí misma; en esa autodestrucción pueden residir empero su validez, su legitimidad. El mundo de Pavese está liquidado, se viene destruyendo lentamente, y la buscada muerte de su autor es acaso un mero resorte, un trámite menor de esa liquidación.

Con *La luna e i falò* (1949), Pavese se acerca —solo externamente— a la evocación de Vittorini en *Conversazione in Sicilia*. Pero si Vittorini encuentra aquí y allá objetos, imágenes, palabras, que le vuelven a rodear de

una atmósfera olvidada y esencial, Pavese, en cambio, solo puede asistir a un presente ruinoso, que no solo le impide sublimar el pasado sino que lo destruye. El narrador de *La luna e i falò* nace ya destruido, sin raíces; es, desde siempre y para siempre, un bastardo. Si por un instante piensa todavía en apoyarse en quienes fueron objeto de su amor o de su admiración, aquí está esperándole la crónica oral de Nuto, un arraigado, un testigo, que ha registrado el miserable acabamiento de Irene y Silvia (dos buenos recuerdos de la segunda infancia) y la ejecución de Santa, la espía (en realidad: Santina, una imagen-niña, la única pureza a recordar). A Santa, a la antigua pureza, la cubrieron con un montón de sarmientos, le arrojaron bencina y le prendieron fuego. *"Al mediodía era pura ceniza* —cuenta Nuto— *El año pasado aún se podía ver el rastro, como el lecho de una fogata"*. Pero ni ese rastro se puede ver ahora. "Anguila", el protagonista, se ha quedado definitivamente sin pasado y puede volver a Génova, a América, a cualquier parte.

Con todo, si *La luna e i falò* testimoniaba la pasión y la muerte de la esperanza, estas últimas novelas trasmiten la visión de un mundo condenado en el que la esperanza ya no existe y —nada más desolador— todos admiten esa ausencia sin temor ni nostalgia. El lector de estas crónicas alucinadas, en que hombres y mujeres conversan incansablemente, hacen el amor sin mayor arrebato y viven en una tensión cada vez más inútil y aguda, tiene la impresión de estar removiendo basura o desperdicios. No alcanza con decir que el mundo de Pavese está hecho de fracasados, de inútiles, de impotentes. Existe allí una anarquía de actitudes, de sentimientos, que trastorna los valores comúnmente admitidos. Pero existe, además, una absurda convicción de que ese caos constituye el destino. *"¿No sabes que lo que te ocurre una vez se repite?"* —pregunta Pieretto en *El diablo en las colinas*— *"¿Que siempre se reacciona del mismo modo? No es por casualidad que te metes en apuros. El que cae una vez, cae cien. Eso se llama destino"*.

En cualquier ambiente, en cualquier reunión, estos personajes andan a la deriva y cumplen el oscuro deber de desentonar. Su soledad no llega a ser (como la de los seres de Greene) rica en experiencias; un insondable hastío constituye su única profundidad. En lugar del resentimiento con que otros escarmentados se defienden del mundo, los personajes de Pavese encaran su destino con una siniestra complacencia, bromeando con crueldad sobre temas vitales, manoseando sin pudor la dignidad genérica de ciertas palabras y de ciertos ritos.

En cada una de estas novelas aparecen nutridos equipos de suicidas que evolucionan normal y fatalmente hacia su desenlace. En *Entre mujeres solas*, Rosetta Mola intenta *"matarse sin razón"*, pero no está madura aún para su muerte y debe reintegrarse provisoriamente a la vida, solo el tiempo preciso para que se vuelva sincero *"su gesto de disgusto"*, su asco de vivir. En *El diablo en las colinas*, Poli recibe un tiro de su amante, pero sobrevive para luego irse

acabando en una especie de desgaste consciente y poder balbucear al final que *"la vida resulta fácil cuando uno sabe liberarse de las ilusiones"*.

Pero Rosetta y Poli no son los únicos suicidas. El relato no va más allá de su muerte (solo entrevista en el caso de Poli) porque esta es, digamos, el primer objetivo. El lector intuye que también a los otros les llegará su turno, ya que desde el comienzo son seres condenados, sin amargura, sin deseos; nada les queda para seguir viviendo. De todos modos, esta imaginería áspera y sin drama, no parece la más apropiada para interesar al lector. A los negativos héroes de Pavese les falta una vitalidad primaria, elemental, para que podamos creer en ellos. Nadie los acosa, nada les preocupa, en rigor están definitivamente liquidados y la muerte se ha convertido en su vocación inevitable. Pero esa realidad no se impone al lector, no obliga a creer en su existencia. Parece siempre la desleída versión de un solo individuo sin pasado ni porvenir, de un desinteresado que vive su último presente y cuenta (sin pretensiones de imponer un mensaje) su esterilidad y su fracaso. De ahí que las conversaciones sobre arte, los ademanes trágicos, los vicios, las amenazas, las orgías, los acoplamientos, la crítica social, no posean en las novelas de Pavese la fuerza del compromiso ni la caótica precisión de la vida. Este mundo de *uno solo* resulta tan monótono que llega a parecer artificial; el caos acaba por mecanizarse y el ritmo de la anécdota se vuelve una gratuita progresión hacia la muerte. Naturalmente, el suicidio de Pavese ha otorgado un amargo sentido a esta destrucción, pero no impide que el lector crea asistir aún a la aterradora liquidación de una época, de una tradición, de un estrato social. Solo que ya no se trata de un mundo de suicidas, sino del mundo *de un suicida*; ni estas novelas representan, en definitiva, la insostenible imagen de una humanidad estéril, condenada, sino únicamente la versión desalentada, miserable y veraz, de alguien que se ha condenado a sí mismo.

(*Número*, Montevideo, n.º 21, octubre-diciembre de 1952: 383-385).

La conciencia monótona de Robles[21]

Es evidente que a partir de la promoción de existencialistas y sus afines (Sartre, Simone de Beauvoir, Camus) no han surgido en Francia escritores de verdadero fuste. De ahí que tanto la crítica como la masa de lectores que ella orienta, se encuentren desde hace años agazapados a la espera del gran nombre. De vez en cuando aparece una presa y de inmediato se pone en movimiento esa gran máquina publicitaria que puede ser, cuando se lo propone, la crítica francesa. Después, claro, la obra en cuestión se deprecia sola, es decir, recupera su verdadero nivel (que puede ser muy aceptable,

21 *Teatro: Montserrat, Murió la verdad, La extraña casa de la calle Marconi*. Buenos Aires, Editorial Losada, 1954. [Narraciones]: *Cara a la muerte*. Buenos Aires, Editorial Losada, 1954.

aunque no se trate del *libro del siglo*), y el único perjudicado resulta el autor que, de ahí en adelante, será mencionado como una promesa incumplida. El prestigio de Julien Gracq o de Beatriz Beck —para solo citar dos de los novelistas que han sufrido un organizado empuje de notoriedad— se vio deformado por esa inflación, que no solo exageró los méritos de *Le rivage des sirtes* o de *Léon Morin, prêtre*, sino que, además, desacomodó los términos de comparación. El caso de Françoise Sagan es demasiado reciente como para extraer del mismo consecuencias reveladoras, pero desde ya puede afirmarse que *Bonjour tristesse*, esa atrayente novelita de la ingenuidad maliciosa, no hubiera provocado semejante impacto ni recibido la misma difusión en una etapa de valores más firmes y duraderos.

Bajo tales circunstancias resulta explicable el fácil renombre adquirido en estos años por Emmanuel Robles, premio Femina de 1948. En un medio literario que insiste —y sigue en ello una arraigada tradición— en vestir la obra dramática o narrativa con un ropaje intelectual que a veces puede resultar excesivo; en un medio en que el escritor suele apartarse del lenguaje vivo y percuciente de la realidad para dedicarse más bien a extraer de la misma mensajes y actitudes demasiado elaborados, y en la que hasta los típicos escritores de acción, como el Malraux o el Saint-Exupery de los primeros tiempos, dejan finalmente de ser excepciones y acaban por sumergirse en la exquisitez y en la dialéctica; en un medio de tan obsesiva reelaboración de la realidad, era previsible que el lenguaje directo y las situaciones violentas de Emmanuel Robles tuvieran favorable acogida.

Pero tampoco en esta ocasión se trata de un gran escritor. La Editorial Losada acaba de publicar dos volúmenes (uno de teatro, otro de narraciones) que constituyen una adecuada base para asentar esta impresión. De los tres dramas, *Montserrat* (que ha contribuido particularmente al renombre del autor y es ya conocido de nuestro público, pues fue llevado a escena por un conjunto independiente) aparece, sin duda, como el más espectacular. Existe allí una situación violentamente teatral, en cuyo hallazgo ha demostrado el autor la mejor intuición dramática; no puede decirse lo mismo con respecto a su desarrollo. Durante tres actos la situación se mantiene virtualmente incambiada y acaba por perder buena parte de su tensión original. La fuerza de la pieza depende íntegramente de su tema, ya que el desarrollo que del mismo efectúa el autor no le agrega por cierto más teatralidad. Cualquier lector o espectador medianamente atento sabe desde el comienzo que Montserrat no confesará y que los rehenes pagarán con su muerte ese silencio.

En *Murió la verdad* la situación inicial no admite importantes variaciones a través de los tres actos, pero el tema es demasiado forzado y no es posible creer en el sacrificio final de Juárez. Teatralmente considerada, *La extraña casa de la calle Marconi* es, posiblemente, la más eficaz de las tres piezas. El personaje de Vanina es, con holgura, la más creíble y humana de las figuras dramáticas de Robles. Puede objetarse que la situación sea

demasiado truculenta (Alfieri, que no aparece sino a través del retrato que de él brindan los diversos personajes, es un villano de folletín finisecular, que roba, asesina y viola impunemente, hasta que es asesinado por Vanina); también puede objetarse que los recursos sean a veces inadecuadamente molièrescos (Ferrati, metido en el gran reloj péndulo, resulta más ridículo que patético), pero, aun así, es evidente que no ha escapado a Robles la calidad melodramática de todo el asunto, y que, en vez de esquivarla o desleírla en el contexto, ha decidido aferrarse a ella y extraerle el máximo provecho. Todas las piezas de Robles son más o menos melodramáticas, pero, *La extraña casa de la calle Marconi* es, en ese sentido, la de más directa eficacia, pues en ella el autor se ha sobrepuesto al prejuicio anticursi y se ha metido de lleno en el melodrama. Y acaso sea este, después de todo, el único modo de salvar lo que queda de un género semiproscrito.

Las tres narraciones que se agrupan bajo el título común de *Cara a la muerte* transcurren, a diferencia de las piezas teatrales, en los años que acabamos de vivir (1939 a 1949). El lugar es siempre España, la circunstancia, la Guerra civil o la posguerra. En todos los relatos el lenguaje es duro, la violencia marca el estilo y los personajes, y el hombre resulta impotente para contener la muerte desatada. "La fortaleza" y "El invierno es suave en Barcelona" son dos temas de cuento artificialmente estirados. El único de los relatos cuyas dimensiones coinciden con el compás que marca el propio asunto, es "El asalto al banco Levasseur". El autor desenvuelve un proceso de valentía, en base al retrato no demasiado profundo de un héroe vulgar, con los corrientes egoísmos, debilidades y recelos, pero con la necesaria habilidad como para sostener, a los ojos del lector, la convicción del personaje. En "La fortaleza", en cambio, el narrador se aferra a una anécdota que desde su comienzo ya no admite otras vueltas de tuerca. Por otra parte, el episodio de la comida de los oficiales, es demasiado caricaturesco como para provocar el contraste a que se halla visiblemente destinado. "El invierno es suave en Barcelona" es, en cuanto a su estructura narrativa, el más (el único) ambicioso de los tres relatos. Tal vez por eso mismo parezcan más visibles sus flaquezas. La parte final, en que Sacal primero amenaza de muerte al teniente Romero y acaba por suicidarse, es la menos lograda de las muchas violencias que maneja Robles y solo sirve para malograr algún buen episodio que la precede (el desorden en el cabaret, el incidente de Sacal con Pepe y Maruja).

Tanto en las piezas dramáticas como en los relatos, es notorio que el escritor se dedica a elucidar problemas de conciencia. En *Montserrat* la treta urdida por Izquierdo enfrenta cruelmente al protagonista consigo mismo, y si bien el desarrollo del drama no llega a ser técnicamente interesante, no puede dejarse de reconocer que la decisión final tiene fuerza, vale por sí misma. En *Murió la verdad*, Juárez obedece una orden, pero el autor no consigue, pese a sus esfuerzos demasiado visibles, identificar ese mandato con

la conciencia del protagonista; este da impresión de debilidad más que de fuerza. En *La extraña casa de la calle Marconi*, la conciencia de Vanina emplea al final un lenguaje incoherente que, pese a todo, salva el melodrama.

También en las narraciones la conciencia figura en primer plano: Macías sabe que dejando que el loco vaya hacia su muerte, él podrá salvarse; Miguel cambia simplemente dinero por escrúpulos; Sacal no puede con el peso de sus remordimientos. Otros escritores (Greene, Piovene, Svevo) han levantado su obra sobre parecidos matices del enfrentamiento del hombre consigo mismo, pero seguramente ninguno de ellos habrá manejado una conciencia tan abusivamente monótona como la que atormenta a los personajes de Robles. La tremenda duda interior que acosa a estos, no admite muchas variantes: o el eterno reproche interior o, simplemente, la muerte. (Para Robles no hay solución de conciencia en que no aparezca la *mort en face*). Esa alternativa, que en *Montserrat* tiene validez, al cabo de seis títulos acaba por cansar terriblemente. Por otra parte, la tensión prefabricada, el tic rebelde de los héroes o la uniformidad de sus arrebatos, no alcanzan para redimir al lector de su respetable aburrimiento.

(*Marcha*, Montevideo, n.º 784, 7 de octubre de 1955: 22).

El rostro de Virgil Gheorghiu

Refiriéndose a su experiencia de lector crítico, anotaba George Orwell que a veces tenía la impresión de ver un rostro tras la página. *"No tiene por qué ser el rostro real del escritor[…] Lo que uno ve es el rostro que el escritor debería tener"*.

Cuando, en 1950, apareció la versión española de *La hora veinticinco*, palanqueada por un juicio laudatorio de Gabriel Marcel y sostenida por el coro entusiasta de la crítica —que llegó a compararla con ciertos testimonios de Orwell, Koestler y Malraux—, algunos lectores excesivamente desconfiados tuvieron la impresión de ver un rostro tras la página, un rostro que, a pesar de cierto mohín de patetismo y de inocencia, no podía ocultar su índole cretina. Algo de eso fue sugerido por el cronista en una reseña (*Número*, 10-11, 1950) que en ese entonces, frente a la presión del elogio ambiente, pareció tan injusta como destemplada.[22] (También Carlos Ramela, en *Marcha,* n.º 548, puso de manifiesto algunas contradicciones literarias e ideológicas en *La hora veinticinco*).

En 1953, publicada ya *La segunda oportunidad*, Bernard Dort llamaba la atención en *Les Temps Modernes* sobre "C. Virgil Gheorghiu o el testigo inocente", revelando que este verboso denunciante del hitlerismo había escrito de 1940 a 1944 en la prensa nazi de Rumania, que este encendido

22 Véase "Virgil Gheorgiu. *La hora veinticinco* […]" en este volumen. [Nota del compilador].

abogado de los judíos había figurado entre sus perseguidores y había opinado que *"la pena de muerte era un castigo demasiado clemente para los judíos y para sus crímenes"*.

En 1955 Gheorghiu entendió seguramente que el justicialismo podía constituir la *tercera oportunidad*. Instalado en la residencia presidencial de Olivos, se embarcó en un nuevo libro destinado a titularse *El General de los Descamisados o los Descamisados del General*. En esa tarea le sorprendió el 16 de setiembre, pero Gheorghiu no se hizo mala sangre; simplemente dio su habitual voltereta y se puso a escribir otro de sus *testimonios*. *La hora veinticinco pertenece al autor*, donde ridiculiza a Perón y hace malos chistes a costa de su régimen. En verdad, Gheorghiu se perdió aquí la *cuarta oportunidad*, que era sencillamente callarse y desaparecer.

El diario *El País* acaba de publicar dicha obra y desde ya puede asegurarse que será el documento más repugnante del año literario. En realidad, no es este o aquel detalle lo que repele, sino todo: el intento de tapar con cierta compungida e inepta ironía el tremendo error (inconcebible en tan maduro oportunista) de haberse arrimado al dictador en la víspera de su colapso; las continuas y serviles insinuaciones para congraciarse con los nuevos amos; pero, más que nada, el ansia desaforada, casi histérica, de hacerse el inocente y explicar su nueva posición en base a lamentables comodines.

Esta actitud, que en cualquier individuo es despreciable, en el caso de un intelectual que tiene su prestigio es un poco más grave. Quien, después de un savonarólico denuedo verbal, llega a prostituir su oficio literario al punto de confeccionar defensas y justificaciones para todo uso, listo siempre el equipo de adjetivos y metáforas para embarcarse en la próxima aventura mercenaria, merece ser señalado a la opinión pública como un tránsfuga de las letras, en vez de cobijársele, con gran aparato, en la primera plana de los diarios. En este caso no viene a cuento la justicia ocasional de los temas de Gheorghiu; lo peor que puede pasarle a esa misma justicia es ser defendida por estos traficantes, que al no tener convicciones en qué sostenerse, confunden deliberadamente los valores morales y desorientan al lector desprevenido. De todos modos, convendría que este tomara buena nota de un grave error del éxito.

(*Marcha*, Montevideo, n.º 788, 4 de noviembre de 1955: 19).

Eudora Welty. *El corazón de Ponder* (*The Ponder Heart*)
Buenos Aires, Editorial La Isla, 191 páginas

"Mi tío Daniel es igualito al suyo, si usted tiene uno; solo que el mío tiene una debilidad: ama a la gente y se entusiasma con ella". Con estas palabras inicia Edna Earle su narración en primera persona, dirigida a un cliente de Beulah Hotel, en Clay. El largo monólogo pormenoriza la historia del tío

Daniel, pero también se refiere al corazón de Ponder, de todos los Ponder, desde el abuelo a Edna Earle.

En un estilo coloquial que frecuenta lo cómico, lo cursi y lo patético, la relatora va sumando curiosas anécdotas para documentar su tesis sobre la bondad congénita del tío Daniel. A veces retrocede para agregar un antecedente relacionado con el Abuelo, otras se adelanta para asombrar con un detalle imprevisto. Tan ameno como el retrato que Eudora Welty brinda de Edna Earle, es el que esta comunica al innominado oyente acerca del tío Daniel. En realidad, este sufre de generosidad obsesiva. Todo lo regala: casales de palomas, incubadoras, un camioncito; a su sobrina le ha regalado un hotel, que ella dirige y desde el cual despacha su monólogo. De los pormenores que acumula Edna surge la evidencia de que ninguno de los Ponder ha sido muy equilibrado; ni siquiera ella misma, que halla siempre un razonable origen a la excentricidad dadivosa del tío. Este pasa impertérrito por dos matrimonios, el segundo de los cuales acaba con la vida del Abuelo. Bonnie Dee Peacock, la última esposa (*"que era tan boba como se puede ser"*, pero que hablaba muy poco), después de cinco años de matrimonio muere repentinamente, por causas no dilucidadas totalmente en la novela, y Daniel es acusado por asesinato. Al final del juicio, acaso el más absurdo y divertido de toda la literatura latinoamericana, el tío se ve acorralado, pero sorpresivamente empieza a regalar billetes de cien dólares a todos los presentes, y entonces, en medio de una confusión descomunal, el jurado lo declara inocente.

Esta es la apretada síntesis del monólogo de casi doscientas páginas que Edna Earle dedica a su cliente. No caben aquí, naturalmente, los hallazgos verbales, los inesperados simbolismos, que convierten a esta novela en una estimulante y divertida experiencia para el lector. (El simbolismo alcanza a los nombres de los personajes, que implican por lo común alguna ironía: *Ponder* significa reflexionar, considerar; *Peacock*, pavo real; *Bodkin*, punzón; *Springer*, saltador; *Fleming*, flamenco).

"La razón de ese logro —ha escrito Heinrich Straumann sobre la autora, aunque no refiriéndose a este libro— *radica indudablemente en el hecho de que Eudora Welty posee la facultad de desplazarse imperceptiblemente del mundo de la fantasía al de la vida diaria, y viceversa"*. En *The Ponder Heart* la fantasía se expresa en un lenguaje muy peculiar. No se recurre a premoniciones ni a fantasmas (aunque la centella que precede a la muerte de Bonnie Dee oficie aproximadamente de tal) sino que de modo muy simple se alteran algunas dimensiones, *no todas*, de la realidad. Lo fantástico está en el confrontamiento de una característica o de un personaje desmesurado, en algún aspecto, con otras características u otros personajes tan vulgares como verosímiles. Lo fantástico está en rodear la exageración con detalles corrientes, con pormenores sólitos, en simular confiadamente ante el lector que una alucinación es realidad tangible, casi un lugar común.

Hasta promediar el libro, el monólogo de Edna parece una parodia, una parodia de algo, no se sabe bien de qué. Sin embargo, la impresión final —que acaso desmienta algún día cualquier declaración de la autora— es que se trata de una obra de pura imaginación. El tono de parodia parece entonces referido, no a un estilo de escritor o a un tipo de vida, sino al esquema primario, a la trama en borrador imaginada por el novelista. Como si este parodiase, festejándola, su propia invención, su mundo de cuento, su feérica versión del siglo xx.

Es posible que Eudora Welty haya calcado el personaje de Daniel Ponder sobre los rasgos de algún tío verdadero, o que haya extraído a Narciss, al Abuelo o a Bonnie Dee Peacock, de alguna zona de su inmediata realidad; pero ello no impide que estas criaturas y la novela entera compongan una historia totalmente inventada, como si su coherencia y su estructura solo pudieran corresponderse en el más alto nivel de imaginación.

Es precisamente, en ese nivel, que los hallazgos de lenguaje, de caracterización de personajes, adquieran su mayor eficacia, su más divertida significación. *"¡Le gustaba ser feliz! Le gustaba como a mí me gustaba el té"*, dice la narradora sobre su tío Daniel. Señalar tan limpiamente ese deleite en ser feliz, ese gusto que provoca la felicidad pero que no está incluido en ella misma y, además, vincular metafóricamente dicho estado de ánimo con un disfrute tan temporal como el que se experimenta al tomar el té, representa una contorsión verdaderamente ágil de la imaginación creadora. Pero no es el único ejemplo. *"El desconocido nunca tiene necesidad de abrir la boca: tío Daniel siempre está dispuesto a encargarse de toda la conversación"* (p. 21). *"El hermano menor, de unos ocho años, recorría el pasillo de arriba abajo, respirando a través de la armónica que tenía en la boca"* (p. 131). *"¡Silencio! —bramó el juez Waite. Era famoso por ese grito"* (p. 184).

Existe, por último, en la novela, una sencilla moraleja, un modesto mensaje. *"No hay nada peor, para regalar, que el dinero. Yo aprendí eso, aunque tío Daniel no. Después de dar dinero a la gente, de algún modo la gente deja de ser la misma y uno de ser uno mismo. Nunca me dé un millón de dólares; se interpondrá entre los dos"* (p. 182). Un mensaje que más de un contemporáneo considerará de índole fantástica, pero que por su intacto romanticismo, por su alegre credulidad, merecería inscribirse en el mundo de todos los días.

(*Número*, Montevideo, n.º 27, diciembre de 1955: 214-217).

Françoise Sagan imita la espontaneidad

Los críticos franceses han elogiado tanto la frescura y la naturalidad de *Bonjour tristesse*,[23] que a esta altura de su fama parece algo ridículo descubrir que se trata de una novelita más bien artificiosa. Con algún testimonio a la vista es posible conjeturar, sin embargo, que la adolescencia de la autora ha

23 Françoise Sagan. *Bonjour tristesse*. Barcelona, Janés, 1954. (Traducción de Noel Clarasó).

servido para reblandecer a priori la objetividad crítica de ciertos loadores como Marcel Arland, que en *La nouvelle N. R. F.* [*Nouvelle Revue Française*], n.º 18, reúne tres citas de Françoise Sagan, poniendo a continuación de la primera este chispeante comentario: *"C'est charmant"*; a continuación de la segunda: "*Mais c'est charmant"*, y, con motivo de la tercera, esta imprevisible y última vuelta de tuerca: *"Ah! C'est tout à fait charmant"*.

Precisamente, el atractivo cierto que posee *Bonjour tristesse* radica en que no es tan encantadora y espontánea como aparenta. Resulta bastante curioso que los resortes crítico-publicitarios, que en este caso han provocado un éxito rotundo, se refieran menos a la eficacia narrativa de la obra que a la presunta base autobiográfica, menos a su bien pensado estilo que a los diecinueve años de la autora. La revelación de que no se trataba de simples memorias sino sencillamente de una novela con pormenores casi totalmente inventados (en los que acaso no falte, como es natural, algún aporte subjetivo), llegó demasiado tarde para dar marcha atrás y reconsiderar el libro como lo que es: obra de imaginación y no de recuerdo.

Así se da el caso de que, aun teniendo *Bonjour Tristessse* más firmes virtudes narrativas de las que por lo general se le atribuyen, no hubiera alcanzado tal vez éxito tan claro si eso hubiera sido visto desde el comienzo. Porque como novela (o más bien como *nouvelle*) es buena, pero no excepcional. Su más visible artificio consiste en decir, con el mejor tonito confesional, una materia parcial o íntegramente imaginada. Pero ocurren otros trucos, otros efectos. Aunque el estilo sea verosímilmente adolescente, no lo son, en cambio, la objetividad y la lucidez con que se cuenta la historia. Es preciso recordar que la narración no está llevada en forma de diario (es decir, que la anotación sea contemporánea de la anécdota y padezca su falta de perspectiva, su inhibitoria proximidad) sino que al comenzar Cecilia a relatar el proceso de su aventura, ya se halla en posesión del desenlace. Otras sustituciones: el cariño de hija a padre arranca de la camaradería para canalizarse luego en unos celos que coquetean con lo incestuoso; la desganada actitud de la protagonista en los días que siguen a su entrega a Cyril, es la que literatura y realidad coinciden en atribuir al varón saciado; por otra parte, el lenguaje de su maquiavelismo está plagado de frases tiernas, de observaciones ágiles y superficiales, de inocentes arranques, y es en cierto modo explicable que los Marcel Arland se hayan repetido durante su lectura que tan encantadora jovencita no podía conducir a nada malo. No obstante, conviene recordar que cuando la protagonista repasa su historia ha dejado de ser una ingenua conspiradora; por el contrario, ya ha provocado su módica catástrofe y, mañana a mañana, antes de que irrumpan las frivolidades de su mundo claramente podrido, viene a recibirla la tristeza. Por lo tanto hay otra sustitución: la triste y precoz experimentada que ahora es, escribe como la inocente y superficial jovencita que fue.

Por otra parte, el círculo se abre y se cierra con la tristeza, con ese saludo conmovedor que no ha nacido de Cecilia sino de Paul Eluard. La tristeza es casi siempre algo muy poético, y, por eso, una última conversación tiene lugar: el lector cae en la trampa y la novela también le parece muy poética. En realidad, la poesía se reduce al suave y prestigioso verso de Eluard; la novela —ese proceso de malicia que empieza y termina con patéticos buenos días a la tristeza— en sí es francamente sórdida.

Cabe reconocer, desde luego, que esos trucos en cadena han sido mañosamente disimulados bajo una atractiva capa de frescura adolescente. Hasta Colette Audry se confunde y escribe en *Les Temps Modernes*, n.º 103: *"El relato se desliza hacia su desenlace sin ninguna búsqueda de efectos"*. Es de presumir que la autora ha buscado y construido sus múltiples efectos y sustituciones mucho antes de lograr que su deslizamiento hacia el desenlace pareciera tan fresco y espontáneo.

La innegable capacidad de Françoise Sagan consiste, pues, en haber escrito una obra minuciosamente estructurada, de tal modo que parezca escrita a vuela máquina; pero, sobre todo, en desacomodar constantemente al lector entregándole gato por liebre. Hasta ahora, la crítica ha puesto por las nubes esa liebre que la novela no es. Sin embargo, hay demasiados fondos dobles en este contrabando llamado tristeza como para creer desde ya y a pie juntillas en la aparición de una notable escritora, heredera incuestionable de Sidonia Gabriela Colette.

(*Marcha*, Montevideo, n.º 795, 23 de diciembre de 1955: 21).

El negro rinde más que el sacerdote[24]

Once relatos, de los cuales cinco (incluido el que da nombre al volumen) tratan desaprensivamente de sacerdotes y las opacas miserias de su oficio, componen este libro de J. F. Powers, un autor norteamericano tan ignorado en Montevideo como en los manuales de literatura. Al margen de sus preferencias religiosas, Powers suele atenerse a las normas ideales del cuento breve. La mayoría de sus relatos tienen un ritmo propio, y, además, tanto su construcción como sus matices de lenguaje revelan una tenaz labor de pulimento. Si en vez de cuentos se tratase de una novela, la sensación de ajuste y equilibrio sería sencillamente abrumadora y conspiraría contra su fluidez pero, así como están, estas narraciones responden inmejorablemente a las arduas exigencias del género. Acaso el crítico del *Chicago Tribune* no haya incurrido en exageración al considerar este volumen (lo anuncia enfáticamente la solapa) "*como la mejor colección de relatos breves por un solo autor*" publicada en el año de su aparición.

24 J. F. Powers. *El príncipe de las tinieblas y otros relatos*. Buenos Aires, Ediciones Criterio, 1955. (Traducción de Josefina Martínez Alinari).

Es preciso reconocer, sin embargo, que cuando el autor se arriesga en un relato de mayor extensión: "El príncipe de las tinieblas" (con pretensiones de *short story* más que de cuento), fracasa decorosamente, porque cincuenta y cinco son muchas páginas para sostener una concentrada descripción de pormenores sobre el posible ascenso de un maduro ayudante de parroquia. Por más que en el transcurso de la narración haya aciertos aislados (casi siempre humorísticos) de seguro efecto, puede decirse que este título, destinado tal vez a ser el más importante de la serie es, sin embargo, el único francamente prescindible.

Por otra parte, el compromiso de cumplir con su credo, la obligación a priori de escribir sobre asuntos de religión, parece haber pesado lo bastante en las intenciones de Powers como para disminuir (solo parcialmente, claro) su fuerza expositiva. Es evidente, por lo menos, que los cuentos *sin sacerdotes* resultan, desde un punto de vista narrativo, considerablemente más eficaces que aquellos otros que recorren puntualmente los bien provistos desayunos parroquiales, las grandes envidias y pequeñas manías que —como siempre y dondequiera— cobija la Iglesia, la rígida afectación de buen cristiano que exhibe sin pudor alguno que otro cura. Cierto que allí apunta (como muy de paso señala John Brown en su *Panorama de la Littérature Contemporaine aux Etats-Unis*, Paris, Gallimard, 1954, p. 31) una burlona denuncia de cierto apego a las normas, prejuicios y tics heredados del puritanismo y no superados aún en ciertos sectores del clero estadounidense, pero se trata de una censura tan atemperada que en lugar de reparos despierta simpatía hacia esos confesores y deanes tan inofensivos como acartonados. El verdadero drama del católico militante y aun del sacerdote (como puede hallarse en casi todo Greene y en buena parte de Mauriac) está ausente de estas mansas rencillas clericales.

Si se consideran exclusivamente los resultados literarios de este volumen, Powers parecería haber demostrado que el negro rinde más que el sacerdote. De los tres relatos que se refieren a negros, uno de ellos ("El motín") tiene algunos aciertos parciales y un expresivo desenlace, pero los otros dos ("Él no planta algodón" y "El ojo") son tal vez los más provocativos del volumen. El primero relata cadenciosamente la última serie de *blues* que Baby y Libby cantan en un bar. Son despedidos (junto con Dodo, el pianista que atiende el mostrador) porque se resisten con modesta terquedad a complacer el pedido, cada vez más cargoso, de unos "*caballeros de Mississippi*". Con innegable habilidad Powers consigue expresar la atmósfera irritante, el proceso de violencia y mutuo resentimiento que domina a intérpretes y oyentes. Baby, el viejo negro de *smoking*, y Libby, la cantante, dicen con humor y con pasión su orgullosa indigencia. Eso los aísla, es cierto, pero también los defiende (de los otros, de sí mismos); los caballeros de Mississippi se desconciertan, quedan fuera de los *blues* y acaban por ignorarlo todo. Cuando uno de ellos pide a Libby que cante St. Louis Blues, la

negra se limita a preguntar: "*¿Cómo lo desea? ¿Cómo blues, como rumba? ¿de qué modo?*", y el otro responde: "*Tóquelo bajito. Del modo que lo tocan ustedes*". Pero más adelante agrega: "*Tut suit. ¿Sabe lo que esto significa? Es francés. Significa inmediatamente*". El escueto diálogo enfrenta admirablemente las dos posiciones, los dos mundos: por un lado, la actitud más firme que porfiada, más digna que desdeñosa, de la cantante, y, por otro, la incomprensión y la prepotencia (en este caso, otra forma de la debilidad) de los cargosos de Mississippi. Una vez despedidos, literalmente en la calle, los tres negros son despectivamente ignorados hasta por un chofer de taxi. "*Hubo un momento de silencio, y luego ella comenzó a reír, más alto cada vez, en suaves octavas crecientes… «Como su piano» pensó Baby, «aquella hermosa risa de mujer joven»*". De la cólera flagrante y profanadora que los ha expulsado del bar, de aquel escrupuloso taximetrista que ha dejado a Baby con la mano extendida hacia la portezuela, Libby ha extraído "*su hermosa risa de mujer joven*", como si comprendiera al fin que ese muro de rencor otorga cohesión a su raza, unidad y sentido a su ser de negro. Libby ríe porque esa prevista reacción, como tantas otras a que están acostumbrados, fortalece sus vidas y, sobre todo, permite que los *caballeros* blancos queden para siempre al margen de los *blues*, ese feudo insondable y privado.

En "El ojo" el violento contraste racial ya no se limita a las palabras. Sleep, un negro sordo que toca el piano en los bailes de la Casa Social de Luisiana, un negro que se pasa el día haraganeando, ha salvado a Clara (la joven novia del matón Clyde Bullen) de morir ahogada en el río, a pesar de que ella se resistió bastante a ser salvada. La primera reacción de Clyde es organizar una colecta en favor de Sleep, pero luego sus amigotes se enteran de que Clara está encinta y lanzan la versión de que el negro la ha violado. Clyde, que seguramente tiene sus razones privadas para no creer en el desaforado embuste, vacila entre su amplia celebridad de camorrista y su oscuro problema de conciencia. Con todo, pese a que Clyde se inclina sorpresivamente hacia el legalismo y la ecuanimidad, pese a que voltea de tres certeros golpes a sus amigos de siempre, incluido el narrador, pese a esas infructuosas dilatorias, el negro acaba por ser colgado. "*¿Conocen el viejo olmo que hay en la encrucijada? Allí fue. Pero a mí no me hincharon el ojo por eso*". Como se ve, el cuento carece del enfático mensaje a que parece apuntar su tema, salvo el muy obvio de que siempre es un negro el que paga los platos rotos; el autor se limita a contar, pasando por detalles y gestos aparentemente indignos de ser relevados, pero que en verdad componen la autenticidad de ambiente y personajes. Un diálogo de estricto realismo permite que el lector siga, palmo a palmo, el acorralamiento de Sleep, que espera a sus vocacionales enemigos tocando el piano con ironía y resignación, pero sin abdicar su dignidad ni su inocencia.

De los otros cuentos vale la pena destacar el final minuciosamente ruin de "El día del Señor"; el cáustico retrato de "Jamesie" (un pintoresco

muchachito, hincha de *baseball*, que asiste consternado al derrumbe de su ídolo) y la melancólica, infeliz postrimería de "El pobre viejo, una historia de amor".

En cualquiera de sus once relatos, Powers aparece siempre como un cuidadoso del estilo, como un escritor para quien su obra es primordialmente literatura. Por lo menos su habilidosa reticencia en la adjetivación ha sobrevivido en esta traducción aparentemente correcta, que por obvias razones el cronista no ha podido cotejar con la edición de origen.

(*Marcha*, Montevideo, n.º 798, 20 enero de 1956: 20).

E. M. Forster ensaya su tema[25]

En vías de paliar el desconocimiento de la obra de Forster que obligadamente padecen los lectores de habla hispana, la Editorial Sur, que acaba de presentar *El paso a la India*, publica *Donde los ángeles no se aventuran*, cronológicamente la primera de sus cinco novelas.

Donde los ángeles no se aventuran (literalmente: "*donde temen pisar*") es una obra sin mayores complicaciones técnicas, de itinerario directo, que ayuda grandemente a comprender la trama más sutil y la mayor hondura de *El paso a la India*. La novela de 1905 parece un ejercicio, una prueba de fuerza, un primer esbozo de lo que será la obra maestra de 1924. En *Los ángeles* las intenciones están más a la vista, los personajes tienen menos dobleces, el estilo transcurre a flor de tierra.

A Forster le ha preocupado siempre el aislamiento, la separación que padecen los hombres, y, entre todos los hombres, la que suele padecer el inglés. Esta actitud tiene poco que ver, sin embargo, con la tentación del nacionalismo. Forster recurre al inglés medio, simplemente porque le parece el ejemplo más a mano de esa soledad genérica, universal, porque en el aislamiento del inglés y en su fracaso por *conectarse* con representantes (elegidos a veces entre sus más admirados) de otros idiomas y de otros hábitos, ve una suerte de símbolo de la incomunicación que soporta cada individuo en particular.

Forster, último escritor inglés de la llamada tradición liberal, padece una serie de escrúpulos y reticencias en el tratamiento de sus temas y de sus personajes; es, en última instancia, un responsable, pero un *responsable* integral, que tanto en el estilo como en los problemas que aborda, tanto en el progreso técnico como en el retrato psicológico de sus criaturas, avanza cautelosamente y sobre seguro, tratando de no dejar jamás un personaje en blanco o una situación sin defensa. Esto, que en cierto sentido limita sus posibilidades y su vigor de novelista, le permite sin embargo expresarse en su único lenguaje posible, en su única posible actitud.

25 E. M. Forster. *Donde los ángeles no se aventuran (Where Angels Fear to Tread)*. Buenos Aires, Ed. Sur, 1955. (Traducción de Carlos Peralta).

Cada creador tiene un tono de voz, que no siempre cae dentro de la zona reconocida por sí mismo o por la crítica, en que su arte (no importa que sea agradable o sombrío o sereno o patético) vibra mejor y es decididamente inconfundible.

Así como puede señalarse en Henry James la obsesión de lo sutil y el moroso rodeo de las situaciones, es más bien absurdo levantar esos rasgos como un reproche frente a una obra en que la morosidad resulta una prueba de talento, también es posible señalar en Forster esa excesiva y a veces inhibidora responsabilidad frente a su propia obra, y, de paso, reconocer que ese es su modo personal de decir, su tono de voz más convincente.

No hace mucho señalaba este cronista (en *Número*, n.º 27: "E. M. Forster en busca de algo") que Forster ha adoptado los temas generales de la tradición liberal para tratarlos en profundidad.[26] Ante la felicidad teórica de ciertos postulados liberales, y ante el fracaso con que los aturde la experiencia, Forster ha lanzado sus novelas en busca de una explicación, se ha enfrentado en una actitud de rigor casi científico a los problemas de sus personajes. Su primera comprobación parece ser que el hombre es un ente aislado que lucha infructuosamente por establecer vínculos con otros hombres, con otras ideas, con otros mundos. En las novelas de Forster, las naciones, las familias y los individuos están separados entre sí, se combaten sin tregua, pero siempre existe alguna partícula de un clan que trata —las más de las veces sin éxito— de establecer un vínculo, un contacto estable, duradero, con una partícula de otro clan. Forster desarrolla magníficamente el arduo tema de la separación, reduciéndolo a sus dimensiones individuales. Toda la eficacia de *A Passage to India* acaso dependa de esa hábil sustitución. En vez de oponer grandes masas indias con incomprensivos gobiernos y soldados ingleses, Forster enfrenta simplemente a Fielding con Aziz. Uno y otro son ejemplares seleccionados, muy superiores al promedio de sus respectivos connacionales. Fielding es sin duda el mejor inglés de la novela; Aziz, el mejor de los indios. Pero aun en ellos subsisten traumas raciales y son estos los que imposibilitan la unión y el equilibrio. Forster parece insinuar, muy dentro del tono liberal, que la verdadera unión solo puede nacer de la igualdad y jamás de la dependencia; pero, además que esa dependencia subsistirá siempre, y, por lo tanto, la verdadera unión es imposible.

Una cura de amor en Italia

Esa unión también era imposible en *Donde los ángeles no se aventuran*. Lilia, la heroína de la primera parte, es una inglesa de treinta y tres años, con pocas virtudes y pocos defectos, salvo el de su inocente ramplonería. La familia de Charles, su difunto marido, trata sin resultado de ejercer sobre ella una influencia refinadora y por ese medio brindar un marco adecuado

26 Artículo recogido en *Sobre artes y oficios*, Mario Benedetti. Montevideo, Alfa, 1968. [Nota del compilador].

a la vida de Irma, única hija de Lilia. Cuando, pasado un prudente lapso de viudez, Lilia amenaza comprometerse con un tal Kingcroft, otro vulgar, la alarma cunde en el clan de los Herriton. A Philip, cuñado de Lilia, enamorado de Italia y tímido crítico de las convenciones inglesas, se le ocurre enviarla a un paseíto por la península en compañía de Caroline, una joven parienta de los Herriton que goza de la difícil confianza de la familia. Pero llegadas las mujeres a Monteriano, una villa toscana con infinitos encantos para los entendidos, Lilia encuentra a Gino Carella, un *hijo de dentista*, apasionado, primitivo, inescrupuloso y embustero, pero con una fuerza vital que golpea fuertemente la inempleada capacidad receptiva de Lilia y pasa a ser el impulso que esta precisaba para zafarse de la abyecta sumisión a los Herriton. La familia envía a Philip para arreglar las cosas, pero la embajada fracasa porque el matrimonio ya se ha efectuado, con la complicidad (increíble, para los Herriton) de Caroline, su delegada en Monteriano. Los Herriton obtienen su primera victoria cuando el matrimonio tiende a malograrse, y Lilia, en un momento de debilidad, escribe a su hija una carta en que pormenoriza su desdicha. Se insinúa una reconquista del bienestar cuando Lilia queda encinta y hace, con ello, la felicidad abrumadora de Gino. Pero ella muere al dar a luz un varón.

La segunda parte relata la cruzada emprendida por Philip y su hermana Harriet para salvar de las garras de Gino a ese niño que en rigor ya no concierne a los Herriton, pero que, para su compacta mentalidad provinciana, pertenece con certeza a Inglaterra. También Caroline, pesarosa por su anterior claudicación, emprende su cruzada particular. Al usar el trillado procedimiento de la persuasión, Philip y Caroline, cada uno por su lado, fracasan sin remedio. Gino los vence con su sola presencia, su ruidosa cordialidad y sus abrazos. Entonces Harriet, que jamás se conmueve, rapta al niño, toma un coche para llevarlo a la estación, pero la fatalidad, que no es inglesa, provoca un accidente y el niño muere. Definitivamente vencidos por Gino, los cruzados regresan a su isla, pero Philip ha aprendido a conocerse, y en una especie de transacción con sus limitaciones y cobardías, insinúa a Caroline una proposición de matrimonio. Así viene a enterarse de que ella, la única aproximadamente enérgica de todos esos inhibidos, vuelve a Inglaterra con un secreto: está crudamente enamorada de Gino, por la simple razón de que es un buen mozo y la atrae sexualmente. Ella tiene conciencia de que, desde el punto de vista de su clase y aun del suyo propio, ese enamoramiento es algo abyecto, pero experimenta cierta alegría en no avergonzarse de él y así se lo dice a Philip. En realidad, Caroline es la única que enfrenta su verdad, su miseria y su futuro con perfecta lucidez. Pero el único triunfador sigue siendo Gino, que queda en Monteriano, libre otra vez para apasionarse y hacer publicidad de su pasión, inconsciente de la tormenta que ha levantado en aquellas vidas que, gracias a él, han perdido algo de su rigidez, y, por eso mismo, nunca llegarán a olvidarlo.

Donde E. M. Forster no se aventura

Es muy común que la inevitable comparación con *El paso a la India* pervierta en cierto modo el juicio crítico sobre la primera novela de Forster. La hondura psicológica, el subsuelo simbólico, la impecable factura técnica de *El paso a la India*, solo se encuentran esbozados en la obra inicial. Es así que una novela como *Los ángeles*, que abunda curiosamente en muertes y violencias, no pueda sin embargo ser tomada en serio por el lector. El novelista parece decir la historia desde fuera, sin creer demasiado en sus personajes y tomándoles un poco el pelo. En realidad, el tono general de la narración es la pintura superficial y es en ese carácter que resultan francamente admirables capítulos como el I (la despedida a Lilia en Charing Cross) y el IV (una frenética representación de *Lucia di Lammermoor*, en Monteriano), que solo aspiran a ser un relato burlón de las convenciones de los Herriton y la efusión de los italianos.

Por eso mismo, la novela pierde convicción cuando cae en esos pozos de muerte y de violencia que han sido tan censurados en la obra de Forster. (Rex Warner ha señalado que aunque el arte de Forster necesita del sexo y la violencia, el novelista parece no encontrarse en ellos muy a gusto). Al final del capítulo IV, por ejemplo, el lector no se halla preparado para la muerte de Lilia. Resulta un poco chocante que, sin que nada lo haga prever, la heroína se muera en una sola frase, aun la muerte del niño, en el capítulo VIII, se convierte en una anécdota postiza y caricaturesca. Forster deja constancia de esas muertes como si cumpliese una cláusula de un contrato impuesto, pasando por ellas como sobre ascuas, como si le desagradara profundamente el riesgo de acercarse a la penuria humana y tuviera que retroceder de inmediato a su sitial de testigo irónico y distante.

En el artículo arriba mencionado, este cronista señalaba una innovación de Forster, tal vez la única: *la objetividad de un testigo implicado* (el narrador no se identifica con ninguno de los personajes en particular, no toma partido por ninguno de ellos, pero en cambio se halla especialmente comprometido en su tema). También en *Los ángeles* Forster se halla comprometido con el tema, pero son mucho menores su preocupación y su fervor. Todavía le queda margen para castigar con mordacidad la mentalidad provinciana del inglés (que considera denigrante que Gino sea un *hijo de dentista*) y el estentóreo carácter de los peninsulares. En *El paso a la India* el problema es más hondo, excede los límites de su estricto planteo y, por eso mismo, habrá de ser tratado en serio. Aziz y Fielding tienen validez, en primer término, como seres humanos; por añadidura, sobrellevan cada uno su símbolo. En Los ángeles, en cambio, cada personaje es casi exclusivamente un símbolo, una ficha psicológica que no se mezcla con las otras. Philip, Lilia, Gino, Caroline, Harriet, Mrs. Herriton, son excelentes retratos aislados; cada uno de ellos representa una especie de lema, de atributo, pero su mutua relación, su yuxtaposición de acciones y de reacciones no llega a funcionar novelísticamente.

Tampoco funciona novelísticamente el tema del sexo. El enfrentamiento de Lilia y Gino parece prestarse, como ningún otro en la obra de Forster, al estallido de la pasión, a la escena tierna o violenta que la justifique. Es importante anotar que después de todo, la atracción sexual es casi el único incentivo que representa Gino para Lilia. No obstante, ese aspecto de la unión es escamoteado por completo al lector.

Decididamente, el tema del sexo, donde tantos novelistas se precipitan y donde E. M. Forster no se aventura, es el gran ausente en esta novela de especiosa efusión y grandes estallidos.

Símbolos e individuos

Forster nunca se ha sentido inclinado al aprovechamiento literario del héroe. Ni Rickie Elliott en *El más largo viaje* ni las hermanas Schlegel en *Howard's End* ni Aziz o Fielding en *El paso a la India* constituyen figuras fascinantes, al modo de ciertos personajes de Conrad o Lawrence o Virginia Woolf. Pero en *Los ángeles* ese a-heroísmo es todavía un anti-heroísmo. Cada personaje está por debajo de la clase que intenta encarnar. Philip es, evidentemente, un pusilánime con más inhibiciones de las que suele exhibir el inglés medio. Gino, por su parte, es un italiano del que solo se conocen burdas exteriorizaciones y al que nunca se le hace sentir y pensar. Admitamos que ni Philip ni Gino tienen por qué representar a Inglaterra y a Italia cual si fuesen escudos nacionales; el simple hecho de comprobar sus limitaciones no sería aparentemente una objeción valedera. Pero lo cierto es que en la novela de Forster, Philip y Gino *representan efectivamente* al inglés y al italiano medios, son sus símbolos, así como diecinueve años más tarde, en *El paso a la India*, Aziz y Fielding *representarán efectivamente* al inglés y al italiano medios. La gran diferencia entre estas dos confrontaciones (y que demuestra la evolución técnica de Forster) reside principalmente en que mientras Philip y Gino son *tipos*, solo *tipos* rígidamente representativos que no condescienden ni tratan de comprenderse, en cambio, Aziz y Fielding son *individuos enfrentados* y en vías de comprenderse, seres que existen uno en función del otro y que, además, se hallan inmersos en el hondo problema que tanto les afecta a ellos como a sus naciones respectivas.

La obra indefensa

Todas estas reflexiones acerca de *Where Angels Fear to Fread* disfrutan, claro, de una injusta ventaja: el lector y el cronista conocen *A Passage to India* y están en condiciones de admitir las fallas y las carencias de la primera mediante el abusivo expediente de enfrentarlas a las claras virtudes de una obra maestra, de un verdadero clásico de las letras inglesas.

La otra posibilidad sería juzgar la novela de 1905 por lo que representó en el instante de su aparición, medir sus muchas virtudes y sus claros defectos solo en relación con sus propios límites y no con la gran novela que llegaría diecinueve años después.

Pero la crítica, aun la mejor inspirada, se basa en una injusticia fundamental y obvia. Cada obra literaria es una zona inerme, un hecho congelado que no puede extenderse ni evolucionar. Frente a ella, en cambio, el crítico está en condiciones de poseer todos los elementos de juicio, incluida la acusación secreta de que un título en particular, de no haber mediado la protección o la vecindad de otra obra mayor, no hubiera podido sobrevivir por sí mismo ¿Cómo pretender que el crítico olvide, por ejemplo, al enfrentarse a *Jean Santeuil* o a *Senilità* o a *This Side of Paradise*, que esas obras no se hubieran abierto paso a la fama, si Proust, Svevo y Scott Fitzgerald no hubieran creado más tarde su *Recherche*, su *Zeno*, su *Gatsby*?

De todos modos, no es necesario recurrir a *El paso a la India* para comprobar en *Dónde los ángeles no se aventuran* un formidable don de narrar. Las escenas ya mencionadas de la estación y de la ópera son sencillamente admirables y tienen un valor casi independiente dentro de la narración. Que la actitud excesivamente irónica del escritor resulte a veces chocante, no impide que el lector disfrute en cada página de las observaciones chispeantes, del diálogo ágil, que han caracterizado siempre la prosa narrativa de Forster.

Uno de los personajes de *El más largo viaje* habrá de declarar: *"Solemnemente te digo que en la vida las cosas importantes son las pequeñas y que la gente no es de ningún modo importante". Donde los ángeles no se aventuren* parece destinada a la rehabilitación de esas pequeñas cosas y al sometimiento de la necia, de la orgullosa gente. Cada diálogo breve vale en la novela más que un personaje, y el público excitado de la ópera, meciéndose en el teatro y zumbando *"como una colmena de abejas felices"*, es más conmovedor que las dos muertes que soporta la trama. Hay, por otra parte, un personaje especialmente delineado, que desde un segundo plano domina toda la novela y pretexta los vínculos y los choques entre las figuras aparentemente más destacadas. Se trata, claro, de Mrs. Herriton (madre de Philip y de Harriet y suegra de Lilia), perpetuamente derrotada en sus proyectos pero inflexiblemente apegada a sus tradiciones y prejuicios.

Todos los personajes, desde la vulgar Lilia hasta el refinado Philip, actúan en función de Mrs. Herriton, de cuanto ella pueda decir y opinar. Lilia se salva de esa influencia mediante el obligado expediente de la muerte; Caroline y Philip, en el último capítulo, pagando el alto precio de su lúcida infelicidad. Es cierto, como señala Morton Dauwen Zabel (en *Sur*, n.º 236), que Forster deja sus tramas y sus personajes tan complejos y tan poco resueltos como los ha encontrado, pero en esta primera novela ello resulta válido exclusivamente para la inquebrantable Mrs. Harriton; los demás, en cambio, quedan más complejos y menos resueltos que al principio.

"Los ojos de Philip estaban fijos en el Campanile de Airolo. Pero veía, en cambio, el hermoso mito de Endimión. Esa mujer era una diosa hasta el fin. En ella el amor no podía ser degradante: estaba fuera de toda degradación. El episodio, que ella consideraba tan sórdido, y para él era tan trágico, seguía poseyendo una suprema belleza. Philip se sentía elevado a tal altura que sin dolor podría

haberle dicho que también él la adoraba. Pero ¿de qué servía decírselo? Todas las cosas hermosas habían terminado.

—Gracias —solo eso se permitió decir—. Gracias por todo. Ella lo miró con profunda amistad, porque él le había hecho soportable la vida".

En ese último pasaje, el autor se ha despojado de toda burla, de toda frialdad; por primera vez se acerca, con profunda simpatía, a sus personajes, y, claro, parece inútil que siga escribiendo, toda vez que ellos lo han conquistado definitivamente.

(*Marcha*, Montevideo, n.º 800, 3 de febrero de 1956: 20).

Otra crónica de Pratolini[27]

"*Solo esto hoy podemos decirte: lo que* no *somos, lo que* no *queremos"*. Esta cita de Eugenio Montale sirve de pórtico a *El barrio*, relato de Vasco Pratolini, uno de los más interesantes novelistas —sino el más— de la Italia de posguerra. El autor se atiende fielmente a la idea de Montale. Antes que por su vida interior, el carácter de los personajes se define por su reacción ante las palabras y los hechos ajenos. Es decir que el novelista no habla desde la intimidad de cada una de sus criaturas, sino que asiste a las exteriorizaciones —más o menos sinceras, más o menos implicadas— de esa intimidad.

Aun en el caso de Valerio, narrador en primera persona, es posible observar que, antes que de sí mismo, prefiere hablar de su barrio y del paisaje humano que lo integra. Además, su primera persona es siempre plural: *"No sabíamos nada, quizás tampoco queríamos saber nada"*; "*Mirábamos pasar las muchachas, charlábamos, entrábamos para jugar al billar"*; *"En primavera, en las ventanas y balcones de nuestras casas florecen los geranios"*. La voz del narrador es una especie de Voz del Barrio, de intérprete de todos esos *florentinos de pura cepa*, de las esquinas, de las calles, de las plazas del *quartiere* Santa Croce. Habla en plural porque existe un estado de ánimo colectivo, una honesta preocupación solidaria.

Cuando alguna de esas criaturas revela una zona de su vida interior, esa zona es la que reclama otro ser del barrio. Olga, virgen de cuerpo y espíritu, solo llega a florecer, solo pasa a ser alguien en la novela cuando asienta su inocencia con su amor a Valerio. Argia, una reprimida, habla por medio de su deseo cuando se acuesta con Berto. Marisa necesita despreciar a Carlo y hasta engañarlo, para reconocer su propia inclinación hacia él.

Pratolini maneja cómodamente estos ingredientes humanos. Su estilo vaga por Florencia y trasmite su clima, su apariencia y su más profunda realidad. (Es esa inmediatez de su estilo la que le permite sobrevivir airosamente a la vacilante traducción de Attilio Dabini). Una de las virtudes

27 Pratolini, Vasco. *El barrio*. Buenos Aires, Editorial Losada, 1956. (Traducción de Attilio Dabini).

más notorias de este novelista (de este *cronista*, como él gusta llamarse) es el acuerdo entre lo que pretende y lo que consigue. En otras oportunidades Pratolini ha hecho crónica de una calle, de una familia, de unos pobres amantes, de un héroe de nuestro tiempo; ahora hace crónica de un barrio, y en ninguno de esos casos se escapa del tema y traslada su vigencia a los grandes y tentadores problemas del universo y de la existencia, sino que se limita deliberadamente a los pequeños —y sin embargo ricos— problemas de una calle, de una familia, de un barrio. Por eso, estas muchachas y estos muchachos de Santa Croce, parecen descolgados de la realidad, y sufren, ríen y hacen el amor, en los términos vulgares y tiernos de lo cotidiano. (No como en Moravia, que cada vez está más atento a una premeditada desfiguración de lo humano, a una exagerada complicación del sexo).

Son precisamente estas gentes, más aun que las calles o las plazas, las que constituyen el Barrio, las que lo comprimen y lo mantienen, cuando el plan de saneamiento se encarniza con el corazón del mismo y desaloja a sus moradores. O, como dice Marisa al regreso de Valerio: *"Has encontrado el barrio muy cambiado. Pero la gente sigue siendo la misma, ya lo sabes. No se ha ido. Se ha amontonado en las casas que siguen en pie, se ha atrincherado en ellas, las ha convertido en barricadas"*.

(*Marcha*, Montevideo, n.º 822, 20 de julio de 1956: 22).

Nuevo rumbo de Pratolini

Vasco Pratolini es uno de los nombres más prestigiosos entre los novelistas italianos de posguerra. No tendrá su obra la complicada estructura de Piovene ni el hálito trágico de Pavese ni las pretensiones artísticas de Moravia ni la problemática religiosa de Còccioli, pero posee en cambio el atributo de una rara capacidad comunicativa. Solo Vittorini ha logrado parecidas conquistas en esa zona anexa a la realidad, en que el estilo se limita a cumplir una modesta (y ardua) función de filtro depurador. Pero Vittorini, demasiado influido por el Hemingway de las *short-short stories*, limita voluntariamente sus medios de expresión a los recursos del diálogo y si bien en *Coloquio en Sicilia* el resultado es estupendo y único, en libros posteriores como *El simplón le guiña el ojo al Frejus*, el procedimiento parece haberse agotado.

Pratolini, en cambio, aunque emplea abundantemente el diálogo, no descuida las otras vías clásicas (la descripción de calles, ambientes y personajes; la intercalación de cartas; el aporte personal del narrador; la transcripción de determinados estados mentales) para poner al alcance del lector el mundo de sus criaturas. Tanto en su *Crónica de los pobres amantes* como en su *Crónica de mi familia*, que constituyen, fuera de toda duda, sus obras más logradas, el sabroso y peculiarísimo estilo de Pratolini transmite, de un modo nervioso y sin embargo reminiscente, la trabajosa vida florentina, sus

acentos de angustia, pero a la vez su vitalidad y su anarquía. Pratolini ha venido oscilando con gran habilidad entre la narración objetiva y la confidencia (*Crónica de mi familia* es el mejor ejemplo de ese doble punto de vista), sin llegar nunca a trampear al lector, aunque conduciéndolo con mano maestra por los vericuetos de la emoción.

Metello es algo diferente.[28] Se anuncia que solo constituye la primera parte de un ciclo novelístico que llevará por título general: *Una historia italiana*. Según informa la oficiosa solapa, a partir de esta novela Pratolini se aparta de su manera neorrealista para inscribirse decididamente en la corriente *realista* italiana. Tales discrepancias de matices quedan muy bien en las consideraciones de solapa y hasta puede que sean exactas, pero esa indecisa frontera entre modos tan afines de aproximarse literariamente a la realidad, no tendría mayor importancia en la obra del escritor si no viniera acompañada de otro cambio este sí verdaderamente esencial: más que del neorrealismo, Pratolini parece haberse apartado de su propia experiencia, y, sobre todo, de su propia esencia. No cabría afirmar de buenas a primeras que el protagonista de *Metello* nada tiene que ver con el narrador. Es más que seguro que este haya aprovechado su aprendizaje de oficios, su trayectoria de obrero, incluso su militancia política, para redondear el personaje. Sin embargo, le falta a *Metello* la capacidad de comunicación que constituía la mayor fuerza de las *Crónicas*, como si esta vez el autor no escribiera desde dentro del personaje sino apostado a una prudente distancia del mismo. Ese objetivismo es, por lo general, la máxima aspiración de todo novelista que se precie, y parece muy legítimo que Pratolini se haya propuesto alcanzar una meta más ambiciosa en su carrera de escritor con mensaje. Pero cabe señalar que el resultado no está aún a la altura de esa ambición.

Los personajes de Pratolini, sin la intensidad emocional, sin el nervioso ritmo que la inmediata presencia del autor sabe transmitirles, no pasan de ser criaturas vulgares, de las que la narrativa italiana de segundo orden abunda en ejemplos poco memorables.

En *Metello* ha sobrevivido, sin embargo, el mensaje político, pero aun este aspecto, que en libros anteriores (incluso en obras menores como, *El barrio* o *Un héroe de nuestro tiempo*) estaba tan bien asimilado a la anécdota que parecía una mera faceta del carácter del personaje, aquí, al estar el protagonista solo fría y lejanamente retratado, muestra los inconvenientes de todo alegato político, forzadamente introducido en la narración.

La novela consta, naturalmente, de algunos capítulos muy eficaces, como el que relata la última visita a Viola (el único que está a la altura del Pratolini que admiramos) y el que se refiere al final de la huelga, quizá el mejor acompasado de todo el libro y que muestra, curiosamente, que el personaje más aproximadamente humano de esta novela del proletariado,

28 Vasco Pratolini. *Metello (Una historia italiana I)*. Buenos Aires, Editorial Losada, 1957, 204 páginas (Traducción de Attilio Dabini).

es nada menos que Badolati, el ingeniero jefe de las obras y enemigo nato de los huelguistas.

Como se ha dicho más arriba, *Metello* es solo el comienzo de un ciclo. Parece improbable que el novelista vaya a cambiar de intenciones a medio camino de lo que pretende ser una obra mayor y presuntuosa, pero Pratolini merece las mejores esperanzas de su lector. Aquí se lo formulan.

(*Marcha*, Montevideo, n.º 865, 7 de junio de 1957: 21).

El caso Françoise Sagan

Varios meses antes de que Françoise Sagan publicara su tercera clase de educación sentimental, ya la máquina publicitaria francesa había preparado el ambiente con pequeñas anécdotas, fotos domésticas, chismes estimulantes, a tal punto que alguno pudo conjeturar que el accidente automovilístico había sido un inciso más del extenso programa. La aparición de *Dans un mois, dans un an* (París, 1957, Ed. Julliard, 189 páginas) fue una especie de conmoción nacional y se produjo en medio de los consiguientes trompeteos de la crítica, algunos de cuyos cultores salieron el mismo día a dejar constancia de sus previsibles ditirambos. El espectáculo respondía a la publicidad y el lector hizo cola para comprar su ejemplar. Desde cierto (comercial) punto de vista, no estuvo mal, ya que había que asegurar la rápida colocación de los 200.000 ejemplares iniciales, todo un récord.

Cada novela de la Sagan es, en más de un sentido, un alarde de simetría, no solo en cuanto se refiere a la calculada distribución de los personajes o a la estratégica colocación de la anécdota clave, sino también en lo que tiene relación al enfrentamiento de los dos coros antagónicos que invariablemente lo reciben: el de los empalagosos y el de los demoledores. La saga es, para los primeros, el genio indiscutible, alguien digno de tutearse con los venerables fantasmas de Flaubert, Stendhal, Proust y otros ilustres. Para sus enemigos, en cambio, Françoise Sagan no es ni siquiera un novelista.

Lo más fácil, claro, es refutar a los entusiastas. No hace falta demasiada sensibilidad o erudición para darse cuenta de que la Sagan no es un talento excepcional. Allí están para demostrarlo tres novelas hábilmente armadas, con aproximadamente las mismas páginas, con algunos trucos ingeniosamente colocados, pero carentes las tres de esa dosis de comunicación humana que se supone como inseparable de la obra maestra.

Lo más difícil, naturalmente, es refutar a los demoledores, pero puede intentarse. En general, cabe reconocer en los más tajantes juicios negativos, una incorrecta trasposición de culpas. Como hay quienes estiman que la novelista está en la cumbre, los críticos adversos parecen dar por sentado que la autora de *Bonjour tristesse* lo pretende así. De ahí que para ellos no exista siquiera como escritora. Sucede empero que Françoise Sagan (si nos atenemos a sus declaraciones publicadas en *Marcha*, n.º 881) ha expresado

con ambición y modestia: *"Me gustaría escribir libros muy buenos"*. O sea, que ella no cree que los que ha escrito sean muy buenos. Nosotros tampoco. Pero por lo pronto, juzguémosla en lo que es, no en lo que algunos desaforados quieren que sea.

Algo que no puede negarse es que la Sagan tiene una aptitud innata para narrar. Lo que dice, lo dice bien y además escueta, sencillamente. En *Bonjour tristesse* se dio maña para imitar la espontaneidad, y tan bien lo logró que pudo convencer a los entendidos de que la materia del librito era su propia vida. La revelación de que no se trataba de simples memorias sino sencillamente de una novela con pormenores casi totalmente inventados, llegó demasiado tarde para dar marcha atrás y reconsiderar el libro como lo que es: obra de imaginación y no de recuerdo. En *Un certain sourire*, supo responder a su renombre de adolescente y narró en primera persona la aventura de Dominique, jovencita que se enamora de Luc, un veterano, se acuesta con él exactamente en la mitad de la novela y solo en la última página regresa a su intranquila, normal soledad. Todo ello contado en un tono de pequeña burguesía, sin referencia a ninguna inquietud económica, con lujo de detalles físicos y una obsesión por relatar el amor diciendo que aún no es amor.

Esta es, en Françoise Sagan, una de las más eficaces armas de su éxito. Un personaje es tierno, cariñoso, apasionado; dice las palabras tradicionales del amor y gasta unas caricias bastante prestigiosas. El lector (la lectora, sobre todo) piensa: *"Oh, el amor"*. Pero de inmediato la narradora le aclara que eso no es el amor. El lector se desacomoda un poco, siente el impacto, pero sigue leyendo con curiosidad. Veinte o treinta páginas después, los amantes se ponen más tiernos, más compenetrados de su unión, sus palabras están rebosantes de sinceridad y sus caricias de ahora son más prestigiosas aún que las anteriores. Pero —vuelve a aclarar Sagan— no vayan ustedes a pensar que *esto* es el amor. Y de ese modo hasta el final. Algo así como la zanahoria que estimula el andar indefinido del asno del cuento.

En *Dans un mois, dans un an*, la novelista se pone ambiciosa. Quiere manejar muchos personajes, se esmera en que casi todos los hombres se acuesten con casi todas las mujeres, deja caer incluso alguna ironía para los círculos intelectuales, y aparentemente trata de brindar, con los lunes de los Maligrasse, una versión 1957 del salón proustiano de Madame Verdurin.

Hay algunos diálogos muy (quizá demasiado) inteligentes, algunos retratos realmente certeros e incisivos (recuérdese el de Nicole, en pp. 20-30), cierta deliberada imitación de Sartre, y algunas frases que, con gran economía de palabras e imágenes, sirven para formular el diagnóstico exacto de un determinado personaje. En p. 2 dice de Alain: *"Il enleva le plateau des genoux de sa femme, l'embrassa sur le front, sur la joue et se recoucha. Il avait froid, malgré le radiateur. Il était un vieil homme qui avait froid. Et toute la littérature ne lui servait a rien"*. Sin embargo, la novela no funciona como tal. Esta superposición de amores y amoríos, esos personajes que siempre están

de vuelta de todo que ni físicamente ni anímicamente parecen aptos para entregarse a algo, a alguien, esa frivolidad desganada y cordial, todos esos recursos que en otros novelistas suelen cubrir una intención más profunda, en *Dans un mois, dan un an* son eso y nada más. No solo no esconden un significado más profundo o algún borrador de mensaje, sino que ni siquiera parecen esconder argumento.

Es evidente que en este, su tercer libro, la novelista no se compromete con sus personajes, trata incluso de estar a la misma distancia de cada uno de ellos. Así, aisladamente, esto no suele valer como objeción. Un creador objetivo como James o Flaubert es por lo general el ideal de un novelista. Pero sucede que en *Dans un mois* la novelista se ha escondido tanto que uno tiene la impresión de que se fue, y, además, de que se olvidó de dejar un argumento.

Todos sabemos que Françoise Sagan quiere retratar en este libro una nueva generación perdida, pero más bien parecería que ella hubiera perdido a su generación. Es probable que se haya pasado de lúcida, es probable que el hastío no sea el más cómodo tema de novela, pero en cambio es evidente que esos sesudos desganados que se persiguen con indiferencia, y con indiferencia se rehúyen, representan el síndrome de un mal mayor: un desinterés de la escritora por las raíces mismas de lo novelístico.

Por boca de Fanny, dice Françoise Sagan en su última novela (p. 27): *"Escribir es tener una hoja de papel, una estilográfica y la sombra de una idea para comenzar"*. Bueno, hay quienes opinan que es algo más que eso.

(*Marcha*, Montevideo, n.º 892, 13 de diciembre de 1957: 21).

La guerra y la paz de Arturo Barea

El destino siempre se dio maña para dejar a Arturo Barea en el centro mismo de cuanta guerra o revolución estuvo madura para estallar. En Marruecos, en París, en Madrid, en Londres, y también hace un año y medio en la Argentina. Barea estuvo en el círculo de los bombardeos o en la ruta de los fusiles. Sesenta años le llevó vivir su propia novela, convertirse en un héroe impremeditado. *"Soy un pacífico"*, repetía él incansablemente, como si su interlocutor fuera el poder de un exorcismo contra la sangre derramada. Hace muy poco estuve con él en Londres y al término de una larga y jugosa anécdota, le oí murmurar cautelosamente: *"Bueno, ahora puedo decir que soy feliz"*, y había un receloso asombro en la comprobación, como si no consiguiera admitir del todo que ese presente de dicha hogareña y éxito profesional pudiese recibir el visto bueno de la providencia. Y el visto bueno no llegó, porque esta vez el enemigo estaba más cerca y mejor informado que de costumbre.

Claro que Barea no era tan pacífico como él suponía. "*También una de las cosas que uno no puede comprar o vender es su propia estimación*", escribió

alguna vez. Cuando se tiene una imposibilidad temperamental de ese tipo, ya no se puede ser pacífico, porque al mundo, al viejo crapulismo del mundo, siempre le fastidiaron los escrúpulos. Barea se creía pacífico porque confiaba en sus semejantes, pero acaso olvidaba que esa confianza es una exigencia, y que al hombre común no siempre le resulta cómodo que alguien lo crea fundamentalmente bueno, que alguien hostigue su arrinconada responsabilidad.

Cuando Barea era un adolescente, asistió a una peña de escritores del 98 y allí recibió un consejo de Valle-Inclán: *"No venga a estas tertulias. Siga con su trabajo, y si quiere usted escribir, escriba. De aquí no va usted a sacar más provecho que, si acaso, un puesto de chupatintas en un periódico y la costumbre de tragarse todos los insultos"*. A esa advertencia, tanto como a la preocupación que sintió siempre por la suerte de España, parece limitarse la influencia del grupo del 98 sobre su obra, ya que desde ese entonces se apartó de los intelectuales y rehusó tragarse los insultos. Durante muchos años no escribió novelas, simplemente las vivió. Cuando decidió convertirse en un cronista de su propia aventura, no siguió el clásico procedimiento de los escritores testimoniales. Al historiar sus sucesivos enfrentamientos con la realidad, no se limitó a contar cómo era el mundo en cada uno de esos choques sino que dijo también cómo era él. *Escoria de la tierra* de Koestler, es el libro de un marxista que, además, es un hombre corriente. *La forja de un rebelde*, en cambio, es la obra de un hombre corriente que por añadidura es un marxista. Naturalmente, Barea como marxista nunca fue un arquetipo, porque llegado el instante crucial no actuaba de acuerdo a la línea partidaria sino a lo que a sí mismo se aconsejaba. Sin embargo, su actitud frente al medio nunca fue despectiva sino con respecto al orden espurio, a la insostenible estructura que hallaba en lo militar, en lo religioso, en lo social. Sus simpatías estaban por el individuo, más aún, su trayectoria fue una huraña búsqueda, inesperadamente ingenua, de la amistad y del amor. Pero esa misma ingenuidad le mantuvo sensible, y los hechos, las subrepticias, abominables situaciones de un sistema viciado, le afectaron siempre, cualquiera fuese la escala o el carácter en que se verificasen.

Lo que Barea menospreció concienzudamente fue el intelectualismo. Para quien había vivido en el Madrid de la Guerra civil, acosado de muertes y de intrigas, tenía que sonar particularmente a falso cualquier aplicación de lo literario en esa llaga viva. Pero antes de relatar la horrible experiencia, Barea retrocedió hasta su infancia para contarnos su primera batalla en el medio. La tarea que se propuso fue —claro— muy distinta que la de Proust y otros famosos reconstructores. Barea trató simplemente de rehacer el mundo desde el niño, en una etapa anterior a la asunción de la experiencia como forma rudimentaria de sabiduría. No se trataba de memorizar los descubrimientos, los chascos sobrecogedores de la infancia, y luego comentarlos con la ventaja de un aprendizaje posterior. Se trataba más bien de instalarse

en la mente del niño que había sido, de hacerse niño otra vez, sin fogueo, sin sabiduría, sin escarmiento, con su ingenuidad íntegramente disponible y sus ilusiones listas para ser abolidas. La única España que sobrevive, la que supera el caos de la Guerra civil, es la España del niño, la de Lavapiés y el padre Joaquín, la de la madre lavandera y las blasfemias del tío Luis.

Ni en su libro ni en su conversación, Barea hizo relatos de segunda mano. La guerra que contó no fue la del frente, sino la *suya*: esos camiones cargados de milicianos, esos exaltados que destruían las iglesias, esos heridos, esos heridores, no eran hipócritas figuras de una lejana guerra española sino milicianos de carne y hueso, inopinados iconoclastas, víctimas y victimarios que irrumpían en la zona de experiencia de un único testigo, ni glorioso ni despreciable, de un solo hombre corriente y hostigado, en cuya conciencia repercutían, agobiándola, tanto derroche de pasiones, tantos horrores fáciles y atroces.

Para ese testigo, se terminó ahora todo testimonio. Lamentablemente, nunca podremos saber si habrá encontrado esa inasible paz, que, acaso por un error de información, anduvo buscando siempre entre los hombres.

(*Marcha*, Montevideo, n.º 895, 10 de enero de 1958: 9).

Juan Ramón Jiménez o el salto a la belleza

Para el recóndito montevideano José Enrique Rodó, allá por 1910, el Juan Ramón Jiménez de *Elegías* (así, con *g* pues aun no había empezado la era del jotaísmo) era también un recóndito andaluz, el poeta de una *Andalucía*, soñada más que real. Pero dos años más tarde, el infimista y detallero Azorín leía *Melancolía* y anotaba:

"No podrá darse una más sugeridora idealidad basada en una más escrupulosa y menudamente observada realidad. El acercamiento a la vida real es —lo repetiremos— lo que ha determinado el espléndido renacimiento de nuestra lírica y ha hecho posible un poeta tan delicado y sutil como Juan R. Jiménez".

Un soñador, para Rodó; un observador, para Azorín. Juan Ramón, en el medio, soñaba y observaba, pero en sus sueños de esa época ya no había, como en los de Rubén Darío, *"liras eolias"*, *"violines de Hungría"*, *"lirios de Aqueronte"*, sino un *"cielo violeta"* apenas transportado de un anochecer en los Pirineos, o unas *"lentas vacas pintadas"* que todavía hoy vuelven sus testas melancólicas en cualquier tarde andaluza. Ya por entonces los sueños de Juan Ramón no eran librescos sino que se metían en la realidad. Claro, la reordenaban, la transformaban, la repartían. Pero detrás del ritmo, de la música, de la renquera del romance o del acierto de la imagen, detrás del cristal enrejado por gotas e lluvia o simplemente empañado por el aliento del poeta, había un paisaje que no era solo ideas, había un paisaje que ya desde entonces —mucho antes de que el poeta lo fijara en un título— era piedra y cielo.

Fuera también hay belleza

Rodó lo vio claro, pero Azorín lo vio más claro aún. Porque la dosis de observación que, a través de los años, ha ido Juan Ramón incorporando a su lírica, no se contradice en absoluto con su declaración de 1949: *"Para mí la poesía ha estado siempre íntimamente fundida con toda mi existencia y no ha sido poesía objetiva casi nunca"*. Es evidente que no lo ha sido, pero es más evidente aún que su subjetivismo no es solo un darse vuelta dentro de sí mismo sino también un darse vuelta en la realidad, un progresivo anhelo de verlo todo, cada vez más y cada vez mejor. Su noción de belleza está lleno de seres, de cosas, de paisajes. En la tercera etapa de su obra poética, en la nota epilogal de *Animal de fondo*, escribió: *"Hoy concreto yo lo divino como una conciencia única, justa, universal de la belleza que está dentro de nosotros y fuera también y al mismo tiempo"*. Y fuera también. Quizá a ello se deba que sus *eternidades* se apoyen frecuentemente en *externidades*. *"¡Inteligencia, dame/ el nombre exacto de las cosas!.../ Que mi palabra sea/ la cosa misma,/ creada por mí alma nuevamente./ Que por mí vayan todos/ los que no las conocen, a las cosas;/ que por mi vayan todos/ los que ya las olvidan, a las cosas; /que por mí vayan todos/ los mismos que las aman, a las cosas... /¡Inteligencia, dame/ el nombre exacto, y tuyo/ y suyo, y mío, de las cosas"*. Esto no es objetivo, porque el poeta no deja que la realidad venga espontáneamente a él, sino que él va en su búsqueda y la avasalla, la transforma, la convierte inevitablemente en cosa suya personal: *"Mi alma ha de volver a hacer/ el mundo como mi alma"*.

Cuando Juan Ramón titula uno de sus libros *Belleza*, le agrega entre paréntesis: *"en verso"*, comunicándole al lector que la belleza ha dado el salto. Ahora está en verso, pero antes estuvo en la otra orilla: en la inerme, perfecta realidad. A partir de esa realidad elegida, a partir de esa belleza que ahora tiene consigo y para sí, el poeta va agregando sus capas de poesía. Toma un pájaro, el mar, una noche, la lluvia, el arco iris. Los toma, los transforma, los deja. Pero también antes los había tomado, transformado y dejado. Sobre cada tema, sobre cada montículo de realidad, va imbricando los versos, las imágenes, es decir: otra vida. Y tampoco se le puede creer cuando él mismo se llama a silencio: *"¡No le toques ya más, que así es la rosa!"*. Ese célebre grito se llama "El poema: 1" pero va seguido del "2" y el "3", que son nuevos *retoques*. Ni siquiera está dicho todo sobre la rosa. El tema reaparece en "Rosas frescas", "Rosas", "Rosa última", "Con las rosas", "Sol y rosas" y "Confusión de la rosa ella". Alguna vez el propio Juan Ramón intentó explicarlo: *"Crítico de mi corazón, cuando yo digo del poema: «¡No le toques ya más, que así es la rosa», es después de haber tocado el poema hasta la rosa"*.

De la instantaneidad

La sinceridad del poeta no se pone en duda; solo que es instantánea. Guillermo Díaz-Plaja se ha referido a la *instantaneidad* de Juan Ramón Jiménez, pero vinculándola especialmente al *"carácter impresionista de su*

pincelada lírica", a la actualización de las cosas por los sentidos. Hay, sin embargo, en la poesía de Juan Ramón otra forma de *instantaneidad*: en las dos primeras etapas de su poesía casi podría decirse que representa una actitud del poeta. En cada enfrentamiento de este con su *motivo*, con la palabra, la cosa o el hecho que provocan el poema, no viene prendida al verso toda la erudición literaria, psicológica o simplemente humana que el autor ha venido atesorando desde siempre. El poeta prefiere darse sin pasado, sin futuro, con lo que *es* en el instante mismo: *"Cantan. Cantan./ ¿Dónde cantan los pájaros que cantan?"*; *"¡Pronto; que la luz se mancha/ con otra luz!"*; *"Quisiera clavarte, hora,/ igual que una mariposa,/ en su corazón"*; *"Cada minuto de este oro, ¿no es toda la eternidad?"*. De este modo, la instantaneidad —casi imperiosa— del tema refleja algo más grave, más sentido: nada menos que el *instante* preciso del alma, el poeta de ese tris, de ese parpadeo de la eternidad.

De ahí que las transiciones líricas de Juan Ramón no sean nunca violentas. En la frontera que separa un libro de otro hay siempre una especie de esfumado, gracias al cual ningún último poema es tajantemente definitivo, ni ningún primer poema, absolutamente inaugural. En cada nuevo libro, Juan Ramón sigue contando su relación con las cosas, los seres, el mundo, que es solo (y también) una manera de contar su relación consigo mismo. Si un lector, recién llegado a Juan Ramón, se estrena con *Animal de fondo*, es posible que se sienta tremendamente desconcertado, casi ajeno. Por algo es este un libro de última conciencia, la culminación de un orbe conceptual, el resumen de toda una obra, con su vida a cuestas. En cambio, el lector que llega a *Animal de fondo* después de haber vivido (y dialogado y exigido y sospechado) junto con el poeta, en todas y cada una de sus estaciones, ya viene con el alma abierta y en espera. Y cuando el poeta pronuncie su verdad, su pretendida y respetable verdad:

"Pero tú, dios, también estás en este fondo/ y a esta luz ves, venida de otro astro;/ tú estás y eres/ lo grande y lo pequeño que yo soy,/ en una proporción que es esta mía,/ infinita hacia un fondo/ que es el pozo sagrado de mí mismo", en su atención no se alzará un erizado estupor, sino (simplemente) una colmada expectativa.

"Su afirmación de que la obra entera de un poeta es un poema —escribió a propósito de ese libro Idea Vilariño—, *si parece inexacta en otros casos particulares, en el suyo es completamente verdadero. Hay una línea poética, climática, un impulso tendido desde sus primeras palabras hasta esas últimas, a pesar de lo que fue quedando en el camino, que era mucho, todo"*.

Lo inefable y el inefablismo

Siempre hubo, en la poesía de J. R. J., una religiosidad aplicada a su alrededor. Algunos —y él mismo— identificaron esa religiosidad contemplativa y verbal con un término que vino a la postre a resultar funesto para sus incontables seguidores: lo inefable. J. R. J. puso todas sus fuerzas al servicio de una sola devoción: la belleza poética. Puso toda su sinceridad en la busca

de una sola actitud: el estado de gracia. Llegó asimismo a definir a la poesía como *"la expresión de lo inefable"*. Pero *inefable* significa, en buen romance, aquello que no puede expresarse con palabras; en rigor, J. R. J. definía a la poesía como *"la expresión de lo inexpresable"*. De modo que, por obra y gracia del diccionario, la definición se convierte en aspiración, y, por añadidura, en aspiración quimérica, imposible. Para J. R. J. pues, lo *inefable* es un móvil, de ningún modo una meta alcanzable. El viajero que se orienta y avanza con buen rumbo, se siente con ánimo, seguro, estimulado mas no por ello aspira a que sus pasos se apoyen y resuenen sobre el mismísimo Norte. No faltan, sin embargo, poetas que desde un comienzo se instalen en el Norte, que desde su poemario inaugural se tutean con lo inefable. El *inefablismo* ha sido, en realidad, el único nocivo corolario de la honda, incomparable poesía de Juan Ramón Jiménez. Pocos piensan en el término como en una imposibilidad; en la jerigonza de ciertos versificadores, lo *inefable* es sinónimo de ojos en blanco, de éxtasis, de lírico deliquio. Qué lejos toda esa afectación, del impulso sincero de Jiménez, de su limpia sorpresa ante sus hallazgos, de su constante preocupación del verso. Un verso en el que no hay ojos en blanco, sino ojos floridos, con paisajes: *"Y mientras me miraba, cogiéndose el cabello,/ en sus ojos floridos las praderas pasaban"*.

El árbol y el pelele negro

Es, claro, un poeta de soledad, de soledades, y lo es desde el comienzo: *"El jardín está sombrío.../ Y voy y vengo... ¿Es que yo/ no me había ya dormido?/ Mi barba está blanca... Y todo/ es lo mismo y no es lo mismo..."*. Pero a lo largo y a lo ancho de toda su obra hay también una amplia disponibilidad de buen humor, que constantemente la está salvando de los tres fantasmas (lo cursi, lo tétrico, lo banal) que durante medio siglo estuvieron agazapando en infructuosa espera. Una y otra vez los fantasmas tuvieron que esfumarse frente al andaluz (¿El recóndito que veía Rodó? ¿El observador de lo real que anunciaba Azorín?) que inevitablemente había en Jiménez, un andaluz señorito, con manías y con genio, a quien la fama (proletaria, resentida social) admitió entre los suyos solo cuando él se decidió a montar en un borrico.

Ese andaluz ha sido, a no dudarlo, quien preparó la salvación del poeta en esta gran trampa destinada a la muerte:

> ¡Crearme, recrearme, vaciarme hasta
> que el que se vaya muerto, de mí, un día,
> a la tierra no sea yo; burlar honradamente,
> plenamente, con voluntad abierta,
> el crimen, y dejarle este pelele negro
> de mi cuerpo, por mí! ¡Y yo, esconderme
> sonriendo, inmortal, en las orillas puras
> del río eterno, árbol
> —en un poniente inmarcesible—
> de la divina y májica imajinación!

Ya lo sabemos por los telegramas: el pelele negro quedó allá, en Puerto Rico. En cuanto al árbol, debe ser ese, todo frutos, que está frente a quienquiera. Debe ser ese, digo, porque Platero, sencillo y anhelante, viene a buscar su sombra.

(*Marcha*, Montevideo, n.º 914, 6 de junio de 1958: 22).

Blaise Cendrars y su itinerario de lo real

El poema más breve de Blaise Cendrars fue escrito en 1924 y quizá sea algo más que una broma literaria. El título es: "¿Por qué escribo?", y el poema en sí solo responde: *"Porque…"*. En el instante de responder, Cendrars se queda sin palabras, sin razones. Su poesía es un terreno poco propicio para los etiólogos; parece sobrevenir de cada instante, de cada partícula de tiempo, de cada centímetro de paisaje.

Las fichas oficiales dan a Blaise Cendrars como nacido en Suiza, pero él mismo se consideraba nacido en París, el 1º de setiembre de 1887, en una casa de la calle Saint-Jacques. No se puede dar mayor crédito a su propia versión, sobre todo si se tiene en cuenta que en su poema "Prose du Transsibérien" dice textualmente: *"Yo tenía apenas dieciséis años y ya no me acordaba de mi infancia"*.

Lo contrario de un hombre de letras

Blaise Cendrars es generalmente citado como uno de los más fuertes caracteres de esa poesía moderna y cosmopolita, cuya misión parecía consistir en abrazar todas las realidades en forma simultánea y cuyo mayor auge tuvo lugar en el primer cuarto del siglo xx. Para Cendrars, el surrealismo no fue una escuela propiamente dicha. Es difícil encasillarlo en una retórica, en un estilo. Como sostiene Marcel Girard, *"Siempre ha sido lo contrario de un hombre de letras"*.

A partir de *La prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*, que apareció en 1913, su verso-prosa de largo aliento influyó considerablemente en la literatura francesa de este siglo. La crítica ha demostrado irrefutablemente cuánto debe Apollinaire a esta poesía un poco seca, a veces brutal, que parece seguir el ritmo de la vida.

Enumeración sin caos

A veces, sus largas sucesiones de versos (de extensión totalmente irregular) tienen un mero aspecto de nómina; sin embargo, nunca corresponden a lo que Leo Spitzer ha denominado *"enumeración caótica"*. El caos no rige en esta poesía de itinerarios geográficos, en este canto al mundo entero. La enumeración tiene la sorpresa de los viajes, el estallido de lo ignoto, pero nunca el caos, porque el absurdo es solo una tangente en la obra de Cendrars.

Hay una especie de respiración particular en esa obra poética, que nunca es demasiado íntima. Cuando se la lee en silencio, el lector intuye que estos versos requieren voz: una voz con impulso, una voz que sepa arrastrar con ella su propio alrededor. Un estribillo como: "*Dime, Blaise, ¿estamos muy lejos de Montmartre?*" requiere matices y renovadas inflexiones para envolver a un auditorio ideal con su ritmo de pensamiento.

Un dinámico vagabundo

En los *Dix-neuf poemes élastiques*, Cendrars hizo malabarismos con las ideas y también con las formas de lo poético, dos rasgos que se quintaesencian en "Aux 5 coins". Después del recorrido mundial, a todo énfasis, de "La prose du Transsibérien", Cendrars se vuelve repentinamente breve, instantáneo, en los singulares poemas de *Documentaires*, que en su primera edición de 1924 se había llamado *Kodak*.

Y, efectivamente, hay una intención casi fotográfica en esos poemas brevísimos. La metáfora apenas si accede, y con excesiva penuria, a la región del adjetivo. Estas viñetas tienen la austeridad lírica que, en pleno 1960, acaba de llegar a los últimos *beatniks* sanfranciscanos a través de su novelero contacto con la poesía japonesa. No obstante, si bien estos poemas instantáneos de Cendrars tienen a veces hallazgos muy felices nunca permiten que el lector olvide su calidad experimental. Louis Parot ha visto con gran intuición que *"Blaise Cendrars es un hombre que jamás podrá fijarse"*. De ahí que solo sus grandes tiradas líricas permitan asistir a un Cendrars en movimiento, a un dinámico vagabundo que es el mejor de los Cendrars posibles.

¿Creación o registro?

El poeta ha muerto a los 73 años, en ese mismo París en que nació (o quiso nacer). Su obra no es exclusivamente poética. Su novela *L' or*, que narra la historia del general Suter, riquísimo terrateniente de California, ha llegado a quince ediciones, ha sido traducida a más de diez idiomas (inclusive el español, por Ramón Gómez de la Serna), ha sido dos veces adaptada al cine (una versión hollywoodense y otra alemana) y también dos veces a la radio.

Henri Clouard opina que las novelas de Cendrars (otros títulos: *Moravagine*, *Le plan de L'aiguille*, *Les confesiones de Dan Yack*) siempre fueron escritas pensando en el gran público, ofrecen un aspecto, muy exterior, de nuestro tiempo, y mantienen un contacto demasiado simplista con lo real. Claro que Clouard no es un entusiasta de Cendrars, y, aun refiriéndose a su poesía, sostiene que *"semejante arte no crea, sino que registra"*.

De todos modos, si se lo compara con otras promociones —más recientes— y otros creadores —más alambicados— de la poesía francesa de este siglo, es evidente que Cendrars trasmite un lirismo tan vital e imaginativo, un afán apasionado de comunicación con la realidad, que tales rasgos

han de constituir una buena recomendación para que la posteridad lo ponga para siempre a salvo del olvido.

(*La Mañana*, Montevideo, 25 de enero de 1961: 7).

Los *beatniks* ingresan al diccionario

Cuando Rubén Darío, en su célebre "Letanía de Nuestro Señor Don Quijote", pedía que el señor de los Tristes nos librara —entre otras calamidades— de los cantos áforos, los superhombres de Nietzsche, los falsos paladines, el puñal con gracia y las Academias, se olvidó de pedirle que nos librara también de los diccionarios. O no se olvidó; acaso vio, simplemente, que era imposible librarse de ellos.

Algo de eso debe también haber visto Jack Kerouac —uno de los nombre más publicitados de la *beat generation* norteamericana— cuando accedió a colaborar con el American College Dictionary con una definición de esta particularísima rebeldía generacional. Se trata de un diccionario que circula principalmente entre estudiantes, y en su última edición se puso estrictamente al día, incorporando a su vocabulario palabras tan actuales como *rock and roll, sputnik, Papa Juan XXII, estroncio 90, astronoauta, screwdriver cocktail* (vodka y jugo de naranja) y *beat generation*.

Desafiliación mística

Según revelara Larry Urdang, una de las autoridades del mencionado Diccionario, Jack Kerouac fue invitado a definir el último término de esa nómina, y finalmente entregó la siguiente redacción: *"Beat generation: miembros de la generación que alcanzó la mayoría después de la Segunda Guerra Mundial y la Guerra de Corea, se unió en el común propósito de aflojar las tensiones sociales y sexuales, y abogó por la antirregimentación, la desafiliación mística y los valores de simplicidad material, suponiéndose que todo ello fue un resultado de la desilusión que trajo consigo la guerra fría"*.

Para el no iniciado, eso de *"desafiliación mística"* precisaría acaso una definición complementaria. En realidad, es una de las tantas formas del dialecto conceptual usado por los *beatniks* y que solo es comprendido por quienes están en el secreto. "Desafiliación" es un término usado en varios artículos que el crítico y poeta Lawrence Lipton escribió en el periódico *The Nation* acerca de esta actitud de los nuevos intelectuales, artistas y escritores de los Estados Unidos. En el primero de esos artículos, Lipton colocó un acápite de John L. Lewis que solo decía: *"Nosotros nos desafiliamos…"*.

No-compromiso y torremarfilismo

Kenneth Rexroth, poeta que pertenece a una promoción anterior a la de Kerouac y aun a la de Norman Mailer, pero que ha tratado de comprender esa rebeldía y ha definido la validez de sus actitudes, considera que tal

"*desafiliación mística*" es una especie de no-compromiso. "*Contra la ruina del mundo, hay solo una defensa: el acto creador*", dice Rexroth, y establece que el no-compromiso es el verdadero arte de estos rebeldes.

La dramática contradicción de semejante postura, quizá resida en que ese no-compromiso nada tiene de común con el torremarfilismo propugnado por otros poetas, en otros tiempos y frente a otras circunstancias. El torremarfilismo era en cierto modo indiferencia, o simplemente la intención declarada de no mancharse las manos en la sucia realidad; el no-compromiso de los *beatniks* es una especie de asco por haber sido obligado a mancharse las manos.

Si se vincula la definición de Kerouac con el último estallido de Norman Mailer (que le llevó primero a la cárcel y luego al psiquiatra). Puede llegarse a una comprobación sorprendente, aunque en última instancia explicable: el loable propósito de aflojar las tensiones sociales y sexuales de la vida contemporánea lleva implícitas tantas luchas contra el medio, contra el prejuicio, contra la monolítica estructura de intereses, que al final el individuo aislado (o, en el mejor de los casos, el grupo aislado de individuos) es víctima de un nuevo tipo de tensión, que acaso podríamos llamar *"la tensión del aflojamiento frustrado"*.

Se precisa un filósofo

Ya representa un lugar común considerar a estos inconformantes como *rebeldes sin causa*. Pero no todos los lugares comunes son verdades. En realidad, hay causas para esa rebeldía. Toda la vida contemporánea (con su prisa enloquecedora, sus bombas atómicas, su barniz puritano, su endiosamiento de la hipocresía) es un muestrario caótico de esas causas. Que los rebeldes no siempre las vean con claridad, no significa que no existan; no obstante, el mero hecho de incorporar la "desafiliación" a la definición que más les interesa está diciendo que sus mentes más lúcidas comprenden las motivaciones del fenómeno. En realidad, ellos se "desafilian" a esas causas; su falta de compromiso es un *no* terminante al mundo actual. En vez de rebeldes sin causa, son rebeldes que impugnan sus causas. No pueden comprometerse con aquello que causa su rebeldía.

Tal vez reconozcan con mucha claridad lo que podríamos llamar *sus efectos*. Como no tienen una estructura de ideales comunes; como no poseen un impulso romántico, sino una profunda repugnancia hacia la babilónica confusión de valores de este siglo; como no confían en los poderosos ni en los desposeídos; como no intentan establecer canales de comunicación con el mundo, sino que, por el contrario, han creado una estructura de contraseñas y palabras en clave, que los defiende contra ese mismo mundo; como no son proselitistas sino *vencidos* de antemano; como disponen de una huraña piedad, pero no saben qué hacer con ella, puede desde ya adelantarse que su futuro va a estar poblado de frustraciones. Están en camino (*On the Road*

se titula el libro más leído del grupo), pero no tienen ni remota idea de a dónde conduce ese camino. Quizá solo les falta el filósofo, un Sartre sanfranciscano que estructure toda esa disconformidad y les enseñe un sentido. Mientras tanto, los diccionarios los incluyen en sus nuevas ediciones; las guías de turismo, entre sus atracciones; Hollywood, en su nómina de temas a desvirtuar. Cuando se ve en San Francisco o en Greenwich Village, juntos o separados, fumando marihuana para poder "desafiliarse" del vicio del chicle, escuchando borrosos discos de Bessie Smith para "desafiliarse" de la alta fidelidad, bailando en Washington Square (cada pareja con su propio ritmo y su radio a transitores colgada del pescuezo) para "desafiliarse" del baile colectivo, solo parecen un grupito inerme, desorientado y sin rumbo, con un descolorido halo de suicidio sobre sus crenchas, "desafiliadas" hace tiempo del peine y el jabón. Y uno quería salir a buscarles con urgencia ese filósofo, o por lo menos algún credo, o en última instancia algún impulso, para que tanta ingenuidad no caiga en el vacío.

(*La Mañana*, Montevideo, 28 de enero de 1961: 5).

Premios en Italia. Giuseppe Ungaretti y Emilio Cecchi

Los Premios Anuales que la presidencia del Consejo de Ministros de Italia otorga a escritores y editores consisten en una *Pluma de Oro* y un cheque equivalente a 8.000 dólares, para el escritor premiado, y un *Libro de Oro* para el editor que mejor haya contribuido al progreso cultural del país. Acaban de adjudicarse en Roma los premios correspondientes a 1958 y 1959. Los de 1958, fueron otorgados al poeta Giuseppe Ungaretti y al editor Vallecchi; los de 1959, al crítico Emilio Cecchi y al editor Bompiani. Los correspondientes a 1960 aún no han sido adjudicados.

Un buscador de lo inefable

Giusepe Ungaretti nació en Alejandría (Egipto), de padres toscanos, en 1888. Vivió decisivos años en París, donde se familiarizó con los más destacados poetas de vanguardia. Entre 1915 y 1918 combatió en la Primera Guerra Mundial. Los poemas de *Porto sepolto*, que algunos críticos consideran como la partida de nacimiento de la poesía italiana contemporánea, fueron compuestos en las trincheras. Durante la Segunda Guerra Mundial, residió en San Pablo, Brasil, en cuya Universidad enseñó literatura italiana. En el presente, es profesor de Literatura comparada en la Universidad de Roma. Toda la obra poética de Ungaretti ha sido reeditada por Mondadori, bajo el título *Vitta di un uomo*.

En general, se ha considerado a Ungaretti como el poeta más representativo de la poesía pura en la literatura italiana contemporánea. Su búsqueda de la esencia lírica, sus esfuerzos por devolver a las palabras su virginidad original, sitúan a Ungaretti en la línea de los simbolistas franceses y de

Apollinaire. Este poeta singular ha tratado siempre de concentrar y pulir sus medios de expresión; a veces, se ha visto obligado a rechazar la métrica y la sintaxis tradicional, empleando nuevas formas, y hasta innovadoras formas gráficas y tipográficas, algunas de las cuales han sido emparentadas con el futurismo. Ungaretti ha perseguido con denuedo la conquista de lo inefable. Algunos críticos italianos consideran que ha fracasado rotundamente en esa búsqueda y opinan que su obra poética no pasa de ser un juego voluptuoso con las palabras. Otros, en cambio, lo sitúan junto a Leopardi y a Petrarca, o destacan —como lo hace Francisco Flora— que *"su poesía nace como expresión de atónita armonía, por una concepción de reencontrada inocencia frente a sí mismo y, por reflejo, también frente a las cosas"*.

Sin embargo, Ungaretti no ha sido pura y exclusivamente un buscador de lo inefable. *"Escribir es formular un severo juicio acerca de sí mismo"*, así reza el ideal de toda una generación de escritores italianos, pero Ungaretti es la realización estética de ese ideal. Como bien señala Pietro Pancrazi, *"la guerra (la muerte presente) dio a Ungaretti la ocasión de definirse, con una correspondencia externa que ninguna otra ocasión podía brindarle"*. De ese comprometido ejercicio de la ocasión, provienen los mejores poemas de Ungaretti, los que en definitiva van a salvarlos del peligro de la autodestrucción.

Cronista de lo cotidiano

Emilio Cecchi es cuatro años mayor que Ungaretti. Nació en Florencia, en 1884, y es considerado como uno de los nombres más importantes de la crítica italiana contemporánea. Fue uno de los fundadores de la revista *Ronda*, que apoyó el clasicismo frente al futurismo. Cecchi adquirió su merecido renombre, con sus excelentes ensayos sobre arte y sobre literatura inglesa y norteamericana, la mayoría de los cuales aparecieron en secciones fijas de los periódicos italianos. Giuseppe Prezolini dice, acerca de tales artículos:

"Ya se trate de una nota crítica sobre arte clásico o contemporáneo, ya de una escena callejera, de la semblanza de un escritor, o de una situación moral, prefiere encerrarse dentro de los límites de dos o tres mil palabras, partiendo de una estudiada simplicidad pero moviéndose luego alrededor del lector, como si protagonizara una danza de pieles rojas. Todo ellos con una sonrisa tan enigmática, que uno no puede menos que preguntarse si desembocará en una simple carcajada o en un intento de arrancarle a uno el cuero cabelludo".

Cecchi, con su libro *Pesci rossi* —que precisamente reúne varios de esos artículos—, convirtió virtualmente ese título en el sinónimo de un género literario, que podría también llamarse la crónica de lo cotidiano. Para algún crítico italiano, *"esta objetividad de las representaciones, en la que el «yo» lírico es sustituido por una serie de imágenes-ideas traduce una crisis —si así puede decirse— de los géneros literarios"*. Cecchi no es un trabajador espontáneo; es en cambio un denodado trabajador, y, además, un lúcido viajero. Sus libros sobre Holanda, México, Grecia, Mozambique y Estados Unidos (*América*

amara, colección de artículos sobre la vida estadounidense, ha alcanzado numerosas ediciones), son notables muestras de su capacidad de observación y de su bienhumorada visión de lo humano. Cecchi expresó alguna vez: *"Usted puede escribir de cualquier manera, pero no puede escribir sin una manera"*. Este parece haber sido el doble credo, por otra parte cabalmente cumplido, en la obra crítica y literaria de Emilio Cecchi.

(*La Mañana*, Montevideo, 31 de enero de 1961: 5).

¿Quién será este Alfredo?

Hace un poeta norteamericano enigmática mención: Uruguay

Ese Uruguay que aquí suele parecernos tan descolorido, tan cotidiano y tan normal, desde muy lejos puede asimismo parecer exótico. El cine a veces nos ha traído algunas muestras de ese exotismo superficial, que en pocas ocasiones ha tenido algo que ver con nuestra realidad. En *Gilda*, filme norteamericano de Charles Vidor, había un pulcro cabaret montevideano; en *La batalla del Río de la Plata*, filme inglés de Michael Powell y Emerio Pressburguer, se daba una versión de Montevideo que provocó en su momento bastante indignación; en *La patrulla de la muerte*, filme polaco de Andrzej Wadja, en un momento de especial intensidad alguien tocaba "La Cumparsita"; en películas francesas bastante recientes aparecían malhechores que proyectaban huir con su botín "*a Montevideo*", o se esperaba la llegada de un célebre gángster montevideano.

No obstante, es difícil que cualquiera de esas citas más o menos pintorescas, u otras tantas que en este momento no recuerdo, sea tan enigmática como cierta referencia al Uruguay que consta en su poema de Wallace Stevens Stevens, norteamericano nacido en 1879 y fallecido en 1955, ganador del Premio Levinson en 1920 y —póstumamente— del Premio Pulitzer en 1955, es uno de los poetas que gozan de mayor prestigio entre los actuales escritores norteamericanos. Publicó su primer libro a los 43 años y su obra: *The Man with the Blue Guitar* (1937) está considerada como una de las producciones más importantes de la poesía norteamericana contemporánea. Edmund Wilson ha escrito que Stevens posee *"un fascinante don de la palabra que sin embargo no está lejos del don del disparate"*, pero la mayoría de los críticos norteamericanos han coincidido en que Stevens hace alarde de una imaginación ingeniosa e hipersensible, así como de un impresionismo verbal realmente creador. Sus poemas son, en opinión de Louis Untermeyer, "*mosaicos verbales en los que las sílabas son usadas como pigmentos*". No obstante, se lo considera un romántico. El mismo Stevens ha definido al poeta romántico como

"alguien que todavía vive en su torre de marfil, pero que sabe que allí la vida sería intolerable si no fuera por la circunstancia de que, desde semejante

altura, puede gozarse del excepcional espectáculo del basurero público y los letreros de propaganda. El poeta romántico es un ermitaño que vive a solas con la luna y el sol, pero insiste en leer algún periódico podrido".

Pues bien, este poeta curioso y original, que no vivió de su poesía sino de su puesto de vicepresidente en una poderosa Compañía de Seguros, este poeta a quien los jóvenes intelectuales de Estados Unidos atribuyen una carrera literaria ejemplar, honesta e independiente, escribió en 1940 un poema titulado "Mrs. Alfred Uruguay" (o sea: "La señora de Alfredo Uruguay"). No he resistido la tentación de traducirlo

Mrs. Alfred Uruguay

¿Y entonces qué? Dijeron los otros y el sol se puso
y en los pardos azules del crepúsculo, murmuró la dama
en la oreja del asno: "Temo que la elegancia
tenga que luchar como luchan los otros". Ella subió hasta que
la luz de la luna —en su regazo que cubría el terciopelo—
y su vestido, fueron una sola cosa. Entonces dijo: "A todo
he dicho que no, a fin de permanecer conmigo misma.
Me he limpiado la luz de la luna como si fuese barro. Tu inocente
Oreja y yo misma, si es que monto desnuda, somos lo único que queda".
La luna se desmenuzó en formas bastardas,
mientras que ella, en su montaña, se acercaba a lo real
en orgullosa oscuridad. El asno estaba allí para ser montado
para ser sostenido por la oreja aun cuando desease una campana
aun cuando desease intensamente una falsa campana.
Ni siquiera la luna podría cambiarlo. Prescindiendo
del terciopelo, para ella ser no podría ser nunca
algo más que ser. Jamás podría ser otra cosa.
Sus noes hacían imposible el sí.
¿Quién pasó junto a ella en un brioso caballo,
qué figura de lúcida imaginación
cuyo caballo hizo sonar sus cascos en el camino
que ella recorría, sin ver ni el terciopelo ni la luna?
¿Sería un jinete aún encandilado por el sol,
un joven, un amante con cabello fosforescente,
pobremente vestido, orgulloso de su fuerza tremenda,
perdido en una integración de huesos de los mártires,
precipitándose desde lo que era real, apto jinete en fin?
Las aldeas dormían cuando el diestro jinete empezó a descender.
El tiempo blandió su látigo sobre los relojes del villorrio,
de modo que los ensueños revivieron y los enormes gongs
afinaron sus sones cuando el hombre, sin apearse, pobremente vestido, impaciente con las campanas y las sombras de medianoche,

cabalgó sobre las piedras, camino abajo,
y lúcido, eventual triunfador, pudo crear en su mente,
más allá de los huesos de los mártires,
la suprema elegancia: la tierra imaginada.

Louise Bogan sostuvo alguna vez en *The New Yorker* que la poesía de Wallace Stevens siempre destilaba símbolos y significados, pero lo cierto es que en el caso particular de este poema es difícil ponerse al día con semejante destilación. Es un poema de hermosa imaginería, de un fluctuante misterio que constituye gran parte del atractivo de la poesía de Stevens. Pero, ¿qué hace allí el nombre de Mrs. Alfred Uruguay? Algún crítico nos ha advertido que una de las características de este poeta es que *"para confusión de sus lectores, sus títulos tienen muy poca o ninguna conexión con la mayoría de sus poemas"*. Pero ¿será realmente así? ¿No será el Uruguay la "tierra imaginada" que el poeta, como lúcido jinete, pudo crear en su mente? No hace mucho, el sociólogo norteamericano Bernard Rosenberg dijo en Montevideo que es muy escaso el número de norteamericanos que podrían señalar en qué lugar del mapa están Argentina o Uruguay. El desconocimiento no siempre es el misterio, pero es un buen atajo para llegar a él. Quizá, si el poema hubiera sido escrito por un uruguayo, tan talentoso y tan imaginativo como Stevens, el título habría sido "Josefina Alaska". Lo exótico no reside para todos en el mismo punto de la brújula.

(*La Mañana*, Montevideo, 2 de abril de 1961: 10).

Dos novelistas italianos: un ateo y un católico entrecruzan sus símbolos y sus mensajes

Guido Piovene y Carlos Còccioli

La actual narrativa italiana quiere garantizar de algún modo la convicción de su estilo, las exigencias de su nuevo realismo, y si en esa tarea puede superar una interpretación religiosa de la existencia, no puede en cambio relegarla, pues ello significaría amputar una cualidad de ese mismo pueblo que constituye su materia. Hasta un notorio anticlerical como Guido Piovene tiene que admitir que, para liberar al pueblo de sus vicios, es preciso hablarle en un proverbial lenguaje católico, ya que este constituye su moneda corriente. De ahí que su obra rodee significativamente una palabra clave: la piedad, que el italiano medio virtualmente entiende, pues se la han explicado desde siempre.[29]

29 Este pasaje y otros fragmentos son retomados por el autor, casi literalmente, de su reseña de la edición argentina de *Piedad contra piedad* publicada en *Número* en 1951, que recogenos en este tomo, así como de la reseña de *El cielo y la tierra* de Còccioli, también de *Número*, 1952. [Nota del compilador].

En el prólogo a *Lettere di una novizia*, Piovene sostiene que los hombres modernos están obligados a la perspicacia con una cauta piedad. Los personajes de aquella novela vivían a expensas de su mala fe, y si no llegaban a conocerse a sí mismos, si les repugnaba todo sondeo introspectivo, era porque no les convenía, pues *"mala fe es el arte de no conocerse o, mejor aún, de regular nuestro propio conocimiento por la medida de la conveniencia"*. De ahí que Rita, la protagonista, careciera prácticamente de piedad. Los personajes de *Pietá contro pietá* sufren en cambio de exceso de ella. A la novicia le repugnaba examinarse a fondo; Lucas, Ana, Julio (personajes de *Pietá contro pietá*), tienen por el contrario la obsesión indeclinable de conocerse más, de alcanzar un estado insoportablemente más lúcido, de absoluta conciencia de sí mismos.

La piedad infecciosa

Evidentemente, Lucas no es un acorralado más. No se halla agobiado por un Big Brother ni por los ejecutores de la Ley kafkiana; ni tiene por qué indagar el origen de su proceso, ya que es consciente de su culpa, es decir, de su piedad. *"La piedad se propaga y, creciendo con nosotros, infecta todos nuestros impulsos, se corrompe en violencia, odio, crueldad, homicidio. Todo está atado, desde el primer respiro, por una piedad que solo es amor hacia nosotros mismos"*. En realidad, toda la obra de Piovene corre detrás de un justificativo moral, y así como en *La gazzetta nera* el autor sostenía que una virtud es siempre un vicio transformado, en *Pietá contro pietá* busca obstinadamente el linaje egoísta de la piedad. Sus criaturas se arrojan mutuamente sus historias particulares, se invitan a despreciarse, tienden —quizá de un modo demasiado ostensible— a confirmar la tesis del autor. Implícitamente se traslada así al hecho colectivo de la guerra el impulso individual de la piedad. Si la voluntad de un hombre, suficientemente desvirtuado, mentida, entregada por obra de la piedad, puede llevarlo al crimen, también la humanidad, colectivamente desvirtuada, puede desembocar en el caos de la guerra. Piovene maneja con verdadera habilidad su piadoso, acorralado presente. Como tantos novelistas, como tantos simples hombres de hoy, recurre al pasado y en él recupera su lucidez y su conciencia. No obstante, interesa anotar que esta búsqueda resulta harto más desolada que la de Proust, ya que se halla exenta de toda fe, de toda ternura, de todo consuelo. Lucas y Ana no recobrarán su tiempo, sino —único, pobre rescate— los móviles de su pérdida. El pasado no irrumpirá en el presente como un milagro revelador; por el contrario, al descubrir el viciado origen de la piedad, solo permitirá comprobar la absurdidad de un presente atroz y, al mismo tiempo, su estricta, lamentable justicia.

Llamémosle Dios

Puede resultar útil enfrentar la obra de Piovene a la de Còccioli, novelista católico. Este ha elegido, en *Il cielo e la terra* su propio itinerario para relatar una sólida vida de santo. Lo inesperado es que esta vida resulta

novelesca, su protagonista existe como ente literario, su estilo es verdaderamente eficaz y su compleja estructura le otorga una rara consistencia. Aparentemente, solo se trata de una obra catequizante, en la que se hallan en juego ciertos matices sutiles de la fe, de la índole abstracta de lo satánico, de la aptitud para la santidad. Sin embargo, es preciso anotar que no se trata de una obra para el mundo, destinada a priorizar nuevos sometimientos al dogma, sino que está referida particularmente a los católicos y, en líneas generales, tiende a demostrarles cuándo y cómo se desvían de su trayectoria ideal. En este sentido, la novela es claramente provocativa. *"Van a la Iglesia porque así se estila o bien porque conviene ir, no sea cosa que Dios exista verdaderamente… Del mismo modo que nos aseguramos contra el granizo, así vamos a la Iglesia"*. Es precisamente una aguda autocrítica la que da origen al protagonista, al párroco Don Ardito, quien aspira más o menos conscientemente a la santidad y se debate entre su modesto orgullo y su desagradable sinceridad, entre el cómodo ministerio que la Iglesia prefiere que cumpla y el desesperado sacerdocio que él quisiera realizar. Don Ardito se siente rechazado, tanto por sus cofrades como por sus posibles feligreses; en realidad, constituye para todos un ejemplo desagradable, demasiado virtuoso, *"y en los demás los hombres nunca aman la virtud"*.

Cóccioli hace que su protagonista llegue a Dios por medios paradójicos, como si pretendiera inaugurar otra medida de su catolicismo. *"Conocemos el mal desde hace miles de siglos, desde que existimos* —proclama Don Ardito— *y continuamos prefiriéndolo. ¿Por qué? Porque tenemos un sentido del bien. Porque tenemos la medida del bien, irreparablemente. ¿Y qué significa esto? Significa que existe un determinador del bien: Dios. Llamémosle Dios. Es el bien."* Sin embargo, la arenga no es lo más importante ni llega a convertirse en el peso muerto de la obra. Son las actitudes del personaje las que trasmiten la mayor parte de su mensaje, y son esas mismas actitudes, no siempre congruentes ni ortodoxas, las que otorgan a la obra su interés narrativo. La trama casi faulkneriana evita que el lector no católico se estrelle ante el milagro; por otra parte, las hábiles gradaciones de la peripecia, le permiten acercarse sin mayor violencia al previsible sacrificio final.

Desde opuestas orillas

En definitiva, algo así como una comunicación osmótica parece haberse establecido entre la obra del ateo Piovene y el católico Cóccioli. El primero tiene necesidad de recurrir (aunque solo sea para destruirla, para negarla, para denigrarla), a la misma terminología católica que intenta combatir, y acaso sus antisímbolos puedan ser tomados como última justificación de los símbolos. Cóccioli, por su parte, tiene necesidad de recurrir a muchos de los argumentos anticlericales para salvar esa que él considera prístina, y a la vez apasionada, calidad del sacerdocio; también en su caso, la autoflagelación puede ser considerada como un argumento reversible.

Tanto Piovene como Cóccioli, desde opuestas orillas, están regados por el mismo río: esa tradición italiana en que el concepto de Dios pasa y repasa, arrastrando fervores y denuestos. De ahí que ambos puedan ser cabalmente representativos de la nueva novela italiana, conscientemente adscripta a su dinámica, exuberante realidad.

(*La Mañana*, Montevideo, 17 de abril de 1961: 4).

Un humorista habla sobre humorismo

Versará sobre temas sudamericanos el próximo libro de George Mikes. No soporta a quienes cuentan chistes

George Mikes es uno de los autores más difundidos del humorismo británico. Su primer rasgo de humor británico es, quizá, haber nacido en Hungría, pero lo cierto es que tal bivalencia geográfica, idiomática y temperamental, al mantenerlo equidistante de ambas culturas y ambos pueblos, le ha sido muy útil para lograr esa seriedad marginal y observadora que suele estar en la raíz de todo humorismo que se precie. Hace aproximadamente un año, Mikes estuvo en Montevideo en busca de materia prima para el capítulo uruguayo de un libro que proyectaba escribir sobre América Latina. En esa oportunidad le expresó al cronista: *"Una cosa que me interesaría saber es dónde está la montaña que le ha dado el nombre a esta ciudad"*. También pidió que se le brindara la versión uruguaya de las invasiones inglesas. Después de la explicación, su comentario fue: *"Ah, ya entiendo; un caso parecido al de Bélgica"*.

Los adelantos de la técnica

Ahora, en una reciente entrega de la revista británica *Books and Bookmen*, aparece un reportaje de Anne Britton en el que Mikes hace algunas interesantes declaraciones sobre su propio humorismo y en donde anuncia que su próximo libro ha de ser, precisamente, el resultado de su viaje por Sudamérica. Una de las frases más difundidas de este humorista y, a la vez, más festejadas por los propios ingleses, ha sido: *"Los europeos del continente tienen vida sexual; los ingleses, en cambio, tienen bolsas de agua caliente"*. En el mencionado reportaje, Mikes confiesa que ha debido introducir variantes sustanciales en ese dictamen famoso: *"En este aspecto las cosas han cambiado y —lo que es más importante— la técnica ha evolucionado. En vez de bolsas de agua caliente, ahora usamos frazadas eléctricas"*.

"No tengo condiciones de jugador —dice en un arranque confesional— *si, por ejemplo, estoy jugando bridge con un tipo al que veo desesperado por ganar su media corona, entonces no puedo evitar ayudarlo para dejarlo satisfecho"*. Para Mikes, el humor es tan solo una expresión de personalidad, una forma de mirar el mundo a través de lentes deformantes.

James Thurber es el número 1

"Estar junto a un humorista, produce a veces un extraño efecto en la gente", dice el autor de *Los extraños en la isla*.

"La mayoría trata de evitar todo tema serio de conversación. Cuentan chistes y, si hay algo que no puedo soportar, es una persona que cuente chistes. Pero también está el otro sector del público que siempre espera que el humorista sea una figura trágica, del mismo modo que espera que todo payaso sea trágico; naturalmente, ese es el punto de vista romántico. Creo que hay otras profesiones más convenientes para el hombre trágico. En lo que a mí respecta, debo decir que soy de un natural alegre y no creo que, para apasionarse acerca de algo, uno deba necesariamente sufrir".

Mikes lee poco humorismo ajeno. Apenas dos o tres colegas, entre los cuales el norteamericano James Thurber, a quien considera el mayor humorista viviente, y Stephen Leascock, uno de los pocos humoristas que a veces le hacen soltar la carcajada. Según su confesión a Anne Britton, Mikes escribe con gran celeridad, pero no puede ponerse a trabajar mientras no tiene absolutamente planeado el artículo o el libro. ¿Cuál ha sido el libro que le proporcionara mayor disfrute mientras lo escribía? Mikes se inclina por *Milk and Honey*, planeado a continuación del establecimiento del Estado de Israel. Confiesa que, en esa hora, no fue muy amable con los árabes; sin embargo, para su sorpresa, un árabe vino a hablar con él y le manifestó con toda seriedad: *"Usted debe venir a mi país la próxima vez. Es mucho más divertido que Israel"*.

El viento y el inglés

En general, la gente no se siente agraviada con los libros de Mikes. En el reportaje, el humorista deja constancia de que, hasta ahora, los únicos que se han sentido ofendidos han sido los norteamericanos. En el libro que les consagrara, *How to Scrape Skies* (la traducción literal es *Cómo rascar los cielos*, aunque en la versión española lleva por título *Los norteamericanos en su salsa*) figura un capítulo brevísimo sobre el idioma, cuyo texto íntegro es el siguiente:

"Hace casi doscientos años se decidió que el inglés debía ser el idioma oficial de los Estados Unidos; sin embargo, por razones que se ignoran, esa decisión no ha sido puesta en práctica.

Mi próximo libro será sobre Sudamérica y, después de ese, proyecto escribir una obra de filosofía liviana. Creo aún que se pueden decir cosas de modo humorístico".

Mikes siempre tiene algo para agregar sobre los ingleses, sus casi compatriotas:

"Cuando diga la ocasión, en inglés es un tipo que no arma escándalo. Muerto o vivo, jamás hará nada para hacerse notar o dirá algo que contraríe las convenciones. No es gente que se distinga por pronunciar «últimas palabras» que

alcancen la celeridad. Jamás olvidaré a un pobre caballero inglés que en cierta oportunidad tuve como compañero de viaje en una travesía del canal. Había una tremenda tormenta y solo nosotros dos estábamos sobre cubierta. De pronto, una ráfaga especialmente violenta lo volteó sin remedio. Al fin, su cabeza asomó allá abajo, entre el agua. Me miró tranquilamente y me dijo, en el tono de una observación sin mayor importancia: «Está un poco ventoso, ¿verdad?»".

Evidentemente, será experiencia interesante cuando aparezca el próximo libro de Mikes, comprobar cómo su humorismo de corte típicamente europeo ha reaccionado frente a la exuberante y contradictoria realidad latinoamericana.

(*La Mañana*, Montevideo, 19 de mayo de 1961: 3).

Muerte de un maestro

Abrió Hemingway nuevo horizonte a la narrativa

"Es muy posible que Hemingway, a pesar de sus obvias limitaciones, haya venido diciendo, realmente, las cosas más verdaderas de nuestra época, lo cual es motivo sobrado para asegurar la permanencia de una reputación". Así calificaba a Hemingway, hace aproximadamente diez años, uno de sus críticos más lúcidos: el norteamericano Philip Young, y hoy, con los cables que repiten el fin del inveterado desafiador de la muerte, es posible valorar la provocativa exactitud de aquel juicio. Si, durante toda su carrera Hemingway vino diciendo las cosas más verdaderas de nuestra época, muchas veces las dijo en obras maestras, y otras las dijo en obras menos logradas y hasta absolutamente fallidas. Pero las dijo. Y eso es siempre algo que los compatriotas, los colegas y los coetáneos más o menos responsables del color de su tiempo, difícilmente le perdonan a un escritor. Tanto los defectos como las virtudes de Hemingway fueron una especie de conciencia brutal. Para los más superficiales o hipócritas de sus damnificados, se trataba de una voz de conciencia meramente enronquecida por el alcohol, pero los más sensibles de sus lectores sabían que, detrás de la ronquera, latía un perpetuo asombro, un sentimiento casi inocente ante los seres y ante las cosas, un permanente conflicto entre el hombre tierno y el hombre rudo que compartían lo mejor de su vida y de su obra.

El talento y el testimonio

Norteamericano como el que más, Hemingway, en una actitud que parece común a los más talentosos escritores de los Estados Unidos, brindó a veces un reparto agrio y mordaz de sus compatriotas. Fue decididamente un inconforme, y acaso por esa razón sus cuentos (que luego iban a revolucionar la concepción literaria del género) fueron repetidamente rechazados por los editores en una época en que todavía no estaba su renombre

internacional para garantir la inversión monetaria. Varios meses después de publicado su primer libro: *Tree stories and ten poems*, Hemingway se quejaba en carta a Edmund Wilson de que todavía nadie había comentado su libro en los Estados Unidos. Era en noviembre de 1923. Entre esa conspiración de silencio y el lujoso réquiem pronunciado ahora por el presidente Kennedy, median treinta y ocho años de admisión a regañadientes, durante los cuales Hemingway alcanzó la celebridad y, por añadidura, el Premio Nobel, dos argumentos singularmente poderosos en la vida norteamericana.

Sin embargo, cuando la fama ya estaba alcanzada, he aquí como comentaba la aparición de una edición de sus *Short stories* el crítico Clifton Fediman del *The New Yorker:*

"Ahora que ya estamos habituados a Hemingway, a su masculinidad agresiva, su profundo interés en la matanza de hombres y animales, su economía absoluta, su rudeza, su concisión emotiva, su ingenuidad sexual, su amarga visión del mundo, a la infortunada persistencia que en él se manifiesta de una relación con una Norteamérica más antigua, incorrupta, casi de frontera, podemos leer esos cuentos gozando como no habríamos gozado hace unos años. Entonces era un hombre discutible, que había que exaltar o denigrar. Hoy ya ha pasado todo eso. Ya no es una figura de controversia, sino un artista [...] Todos producen el mismo efecto: hacen que el lector vuelva a vivir la experiencia que el autor tenía presente al escribir. Y ello sucede gusten o no los cuentos, guste o no Hemingway, guste o no ese tipo de prosa. Su visión de la vida humana puede parecer parcial, y hasta totalmente inaceptable, pero la expone con tal fuerza que es extremadamente difícil que no conmueva".

O sea que, aun después de asentada la fama (cuando ya no es posible negar que Hemingway es el escritor norteamericano que ha tenido mayor influencia en la literatura contemporánea) el responsable de una de las columnas más prestigiosas de la vida literaria neoyorquina tiene especial cuidado en discriminar el talento literario del testimonio humano. Algo así como si opinara: *"¡Pero qué bien dice sus barbaridades!"*.

"Ya nada es posible"

Hace unos años, durante una investigación de las actividades comunistas en Hollywood, la madre de Ginger Rogers testimonió en Washington que el filme *None but the Lonely Heart "no era norteamericano porque era triste"*. En ese sentido también podría decirse que Hemingway es poco norteamericano, ya que, por debajo de todo su dinamismo, de todo su impulso, de toda su agresividad, fluye una corriente de tristeza, de desolada invalidez frente a las posibilidades de odio y de destrucción que residen en el alma humana. Sin embargo, si bien es probable que esa misma agresiva tristeza de Hemingway haya molestado a muchos norteamericanos de tipo la Sra. Rogers, en rigor solo contradice a una Norteamérica falsa, precisamente la que suele brindar Hollywood en sus zapateadas, dinámicas, tecnicoloreadas

superproducciones, donde la fabricación en serie de la alegría es casi tan importante como el montaje. Hemingway no es por eso menos norteamericano, y ninguno de sus lectores podría confundir su nacionalidad, aun en el caso de que esta no estuviese (como en realidad está) suficientemente publicitada. Sucede simplemente que Hemingway se dirige a otra Norteamérica, de la que él mismo se considera parte integrante. Philip Young lo ha visto con gran claridad:

"El héroe épico, nacional, llámese Huck o el de Hemingway, es viril, extravertido, pero está enfermo. Dícese que, en su calidad de norteamericano, «no piensa», no tiene «espíritu». Pero después de lo que ha visto y sufrido, el espíritu y el pensamiento significan para él un dolor continuo; impónesele la sencillez como el único medio de poder sobrevivir. Este mito nos dice algo sobre nosotros singularmente expresivo: tenemos por un lado el inocente deseo de llevar una vida digna y honesta, y por otro nos sentimos horriblemente traicionados. No deseábamos el mal. Pero a medida que crecíamos nos encontramos con el mal por doquiera, y todas nuestras esperanzas nos traicionaron. Es este un mito tan profundo, grande y hermoso como cualquier otro mito norteamericano [...] Trata de explicar por qué, a pesar de nuestros otros mitos opuestos —de éxito, de progreso, del evidente beneficio del adelanto técnico, etc.— no nos sentimos felices, ni enteramente buenos y honestos. Nos dice cruda, acerbamente: deberíamos *haber sido,* podríamos *haber sido, pero el mundo en que nos tocó vivir nos dejó baldados antes de haber llegado a la edad adulta, y ahora ya no es posible*".

"Una memoria conmovida"

Por eso, por haber sabido mantenerse, a través de su vida y de su obra, como un norteamericano auténtico (no puedo evitar el preferir su autenticidad a la de la mamá de Ginger) pero a la vez conflictual, Hemingway se ha hecho leer y se ha hecho sentir, sobreviviendo a las más corrosivas traducciones, como pocos escritores estadounidenses lo han conseguido. En este instante en que comienza su posteridad, no importan demasiado ciertos fracasos más o menos estridentes como *La quinta columna* o *Al otro lado del río y entre los árboles*. Importan en cambio obras de una vitalidad imperecedera, como *Fiesta* (*The Sun also Rises*), *Adiós a las armas* (sin duda la mejor novela ambientada en la Primera Guerra Mundial), *El viejo y el mar*, y, sobre todo, sus varios volúmenes de cuentos, entre los que figuran pequeñas obras maestras, tales como "Los asesinos", "Un lugar limpio y bien iluminado", "Cincuenta de a mil", "Colinas como elefantes blancos". En un prefacio a una edición de sus relatos, el propio Hemingway confesaba sus preferencias por "La luz de este mundo", un cuento que nunca agradó a los críticos. A mí me gusta especialmente, casi tanto como "Colinas como elefantes blancos", al que considero su relato más logrado. De todos modos, "La luz de este mundo" es claramente representativo de uno de los propósitos narrativos más definidos en Hemingway. A través de un diálogo,

estupendamente sencillo, entre unos adolescentes y tres *enormes* rameras, en la sala de espera de una estación, Hemingway muestra sus formidables recursos para captar un instante en toda su riqueza, sin más prehistoria que la que aparece por entre las rendijas del diálogo, sin más futuro que el que se anuncia en la mirada herida de una de las mujeres. El caso de "Colinas como elefantes blancos" es más extremo aún, porque el diálogo entre el norteamericano y la muchacha que toman cerveza en una estación ferroviaria española (los bares y las estaciones son los ambientes preferidos por los personajes de Hemingway) está lleno de sobrentendidos, de referencias a cosas que solo ellos dos conocen. El lector solo sabe de la historia aquello que los personajes dicen, y estos, como es lógico (aunque, hasta la aparición de Hemingway, no fuese *literariamente* lógico) no explicitan nada de lo que ya saben, no hacen resúmenes esclarecedores. Hemingway, como narrador, es el primer testigo ideal; deja estricta constancia de lo que oye decir a sus personajes, pero también deja entrever al lector (sin palabras, a puro ritmo de diálogo) que él está conmovido, que él participa del instante, que él quisiera hacer algo y no puede. Esta conmoción es su originalidad y el lector la capta inexorablemente, sabe que el testigo de ese instante no es una simple cámara fotográfica sino una memoria conmovida.

En el prólogo a *The first 49 stories by E. H.*, decía el escritor: *"Me gustaría vivir lo bastante como para escribir otras tres novelas y otros veinticinco cuentos. Conozco algunos realmente buenos"*. Este podría haber sido el anuncio posterior a cualquiera de sus libros, ya que siempre tuvo Hemingway un cuento realmente bueno para ser contado. Es una lástima que nos hayamos quedado sin el más fresco de esos cuentos futuros, el único que quedará siempre sin contar.

(*La Mañana*, Montevideo, 4 de julio de 1961: 4).

Un moralista de la negación

Existió una inequívoca vitalidad bajo la actitud nihilista de Céline

"Viajar es útil, ya que hace trabajar la imaginación. El resto no es más que decepciones y fatigas. Nuestro viaje es totalmente imaginario; de ahí su fuerza. Va desde la vida hasta la muerte. Hombres, animales, ciudades y cosas, todo es imaginado. Es una novela, nada más que una historia ficticia. Lo dice Littré, que nunca se equivoca. Por otra parte, todo el mundo puede hacer lo mismo. Alcanza con cerrar los ojos. Es la otra cara de la vida".

Con esta curiosa introducción, allá por 1932, el lector era invitado a penetrar en una de las novelas que luego ejercerían una decisiva influencia en la narrativa de posguerra: *Voyage au bout de la nuit* (*Viaje hasta el fin de la noche*), de Louis-Ferdinand Céline. Céline —que ahora ha muerto en París de un

ataque cardíaco— entró en la fama por la puerta del escándalo y su *Voyage* tuvo amplia publicidad como literatura semipornográfica antes de que fueran reconocidos los rasgos que la salvan como obra literaria: un manejo ágil y creador de la lengua francesa y una actitud de oscura, desolada sinceridad.

"Sin importancia colectiva"

El verdadero nombre de Céline es Louis-Ferdinand Destouches. Había nacido en París, en 1894. Era médico y ejerció su profesión en París. Estuvo en África (su experiencia congolesa ha sido trasladada al *Voyage*) y en Estados Unidos, trabajó como médico de buques, como obrero en una fábrica de Detroit, como investigador en la Rockefeller Foundation. Se han tejido varias leyendas sobre su itinerario, pero la mayoría de las fuentes (entre ellas, Wilbur M. Frohock, de la Universidad de Columbia) coinciden en la enumeración de aquellos datos. Además del *Voyage*, Céline publicó las siguientes obras: *Mort á crédit* (1936), *Mea culpa* (1937), *Bagatelles pour une masacre* (1938), *Casse-pipe*, *Guignol's band*, *L'Eglise* (comedia en cinco actos, de la que Sartre extrajo el célebre epígrafe de *La nausée*: *"Es un muchacho sin importancia colectiva, justamente un individuo"*), *La vie et l'oeuvre de Philippe-Ignace Semmelweis*, *Féerie pour une autre rois*, *L'école des cadavres*, *D'un château á l'autre* y *Nord*.

Céline se sintió siempre atraído por los extremos políticos. Durante cierto tiempo, Rusia representó para él una enorme esperanza, pero a partir de 1937 (año en que viajó a la Unión Soviética y publicó *Mea culpa*, pormenorizando su desencanto) volcó sus simpatías hacia el fascismo; como consecuencia, en *Bagatelles pour une massacre*, arremete violentamente contra los judíos. Durante la guerra y después de la misma, es acusado de colaborar con los alemanes, pero el testimonio de estos es que no podían confiar en él, debido a su caprichoso estilo de vida y también a sus excesos. Cuando Francia fue reconquistada, debió huir a Dinamarca, pero en 1952 le fue concedida una amnistía y pudo regresar a su país. Según cuenta Marcel Girard, en 1949 hizo declaraciones filosemitas y abjuró su cercano pretérito fascista. Como individuo actuante y desafiante, Céline puede no haber resistido la tentación de llegar a ser una vedette del escándalo, y en tal sentido las constantes y cada vez más imprevistas volteretas solo sirvieron para consolidar su desprestigio. Su trayectoria de creador, en cambio, es harto más coherente y conmovedora.

Misantropía por obligación

Henri Clouard sostiene que el populismo de Céline no es ni burgués ni proletario, y sin embargo es auténtico. *"Alcanza con cerrar los ojos"*, dice Céline; pero cuando él los cierra el pueblo que ve, el mundo que oye, los odios que palpa, lo arrastran a una feroz misantropía. El secreto de la adhesión que Céline despierta en su lector acaso resida en que este se siente, en cierta manera, rechazado y a la vez comprendido. De todos modos, las relaciones en Céline y su lector representan un caso de sadismo-masoquismo digno de ser examinado a la luz freudiana.

Extremista en su actitud política, como creador Céline desembocó en un estilo muy personal de nihilismo en cuyo ejercicio es, a pesar suyo, siempre vital. Sus enfoques son los de un testigo de la descomposición social, de la descomposición política, de la descomposición familiar, pero (a diferencia de los talentosos y frívolos integrantes de la actual "escuela de París", cuyo afán de demolición tiene mucho de "pose") Céline no es un cínico. Su testimonio es doloroso y su sinceridad es brutal. Su chapaleo en lo pornográfico es una especie de desesperación, de feroz impotencia frente a la catástrofe moral a que su prójimo se ve arrastrado. En el fondo (y este es, lógicamente, un rasgo difícil de reconocer en su obra), Céline es un moralista. El prójimo es arrastrado y él no quiere permanecer al margen del despeñadero. Su fuerte sentido de coparticipación lo lleva a ingresar, junto con el prójimo, en un caos que acaso por sí mismo hubiera podido evitar. No es misántropo por evocación, sino por obligación. Es misántropo, simplemente, porque no puede ser solidario.

El mundo a ojos cerrados

Así como nunca estuvo seguro de su actitud política, Céline creador tampoco está seguro de cuál es su moral. Pese a que emplea todas las disponibilidades de su frenesí y todas las posibilidades de su idioma, Céline es siempre un moralista de rechazo, de repulsiones. Sabe siempre, a ciencia cierta, contra qué debe arremeter, pero en cambio nunca sabe a favor de qué se está jugando. Como negador es casi un genio; como afirmante, es un pobre hombre a la deriva. No creo demasiado en el valor polémico que Clouard atribuye a la obra de Céline; creo en cambio en su valor honda e individualmente dramático. Más que el drama del mundo que pinta el novelista, interesa y conmueve el drama de Céline.

Después de todo, ese orbe no es El Mundo, sino el mundo imaginario que ve un agresivo y desolado moralista cuando cierra los ojos. Su estilo entrecortado, nervioso, balbuceante (a veces lleno de lirismo, a veces tan sacudido por la violencia) es síntoma inequívoco de su nostalgia y de su inseguridad.

Para titular su novela *Voyage au bout de la nuite*, Céline se inspiró en una estrofa de una Chanson des Gardes Suisses del siglo XVII: *"Nuestra vida es un viaje en el invierno y en la noche;/ buscamos nuestro camino en el Cielo donde nada luce"*. Ello explica tal vez su episodio sumamente discutido de la trayectoria de Céline: cuando René Varin estaba reuniendo materiales para su conocida *Antologie de l'erotisme* (Editions Nord-Sud, París, 1948), algunos de los escritores elegidos se negaron a figurar en la misma: fue el caso de Étiemble y de Céline. En esa oportunidad, Varin se preguntaba: *"¿Habrán hecho estos dos escritores voto de santidad? Esperemos que no. Sería lamentable para sus obras futuras"*. Es evidente que Varin no comprendió, por lo menos en el caso de Céline, las causas del rechazo. Es obvio que el autor del *Voyage* y de *Mort a crédit* (cuyos fragmentos eligiera el antologista) no creyó que

sus obras debieran ser aisladamente explotadas como eróticas. En realidad, son bastante más que eso. Su definición cabe perfectamente en el epígrafe del siglo XVIII que atrajera la atención de Céline: son la búsqueda de un camino en un cielo donde nada luce.

(*La Mañana*, Montevideo, 8 de julio de 1961: 3).

El renacimiento de San Francisco

Inclínanse hacia el misticismo los poetas *beatniks* norteamericanos

En noviembre de 1959 yo estaba en San Francisco, y un escritor norteamericano, Keneth Lash, con quien mantengo amistad desde hace muchos años, me había llevado a uno de los tantos cafetines de la Bay Area para que viera de cerca el mundo de los *beatniks*, y, especialmente, el mundo de quienes van a contemplarlos como si fueran ejemplares exóticos de un zoológico. Eran apenas las once de la noche y todavía no había comenzado la desganada ebullición que provoca el tránsito ritual de rígidos turistas de Nueva York, de Filadelfia, de Boston, dispuestos a echarse la gran cana al aire.

Había pocas mesas ocupadas. Una estupenda voz de negra cantaba *blues* desde su microsurco, pero en una mesita lateral cierta pelirroja, acompañada de dos hombres silenciosos, ponía todas las disponibilidades de su voz gangosa al servicio de una desafinación realmente antológica. Junto al mostrador, un barbudo de ojos desorbitados murmuraba formidables tiradas de palabrotas en un monótono ritmo de letanía. De pronto entró alguien que empezó a ofrecer, mesa por mesa, un delgado cuadernillo, cumpliendo un itinerario de ida y vuelta bastante similar al que cumplen en los cafés montevideanos ciertos criptomendigos que usan el expediente de la caja de fósforos o la estampita. Pero allí había que dar un dólar. *"Comprale* —me recomendó Lash— *es el poeta Jack Spicer y eso que ofrece es una de sus últimas producciones"*. Cuando pasó de nuevo a nuestra mesa, lo invitamos a sentarse y se quedó un rato hablando con nosotros. Nos dijo que la edición era de 750 ejemplares (consuélense los vates uruguayos) y que la única forma de financiar la impresión era ocuparse él mismo de la venta. Hablaba en un tono reposado, mansísimo, aunque uno no podía estar seguro de qué se trataba exactamente: inercia o serenidad. De todos modos, su aspecto era una mezcla de bichicome y San Francisco de Asís. Algún tiempo después, me encontré con que Jack Spicer era autor de "Psicoanálisis: una elegía" uno de los poemas más inspirados de esa promoción de inconformes.

Los rebeldes y las causas

Creo que la impresión que puede recoger en esa noche sanfranciscana constituye una buena síntesis de ese movimiento que la gente de la *Evergreen Review* ha denominado el Renacimiento de San Francisco; un

alarde de inmoralidad junto al matiz de misticismo, un rasgo de escándalo junto a cierta ascética modestia. Ahora leo un artículo del nicaragüense Ernesto Cardenal (*Revista de la Universidad de México*, abril de 1961) sobre lo que él llama el *"Misticismo Beatnik"*. A Cardenal no le entusiasma la poesía de los *beatniks*, pero sí le interesa su actitud vital, a la que califica de *"rebelión social contra las monstruosidades de la vida moderna norteamericana (y de la vida moderna en todas partes) contra la idolatría del dinero y el culto del confort, contra la superhigiene, los supermercados, las superproducciones de Hollywood"*, y agrega: *"Su revolución me recuerda un poco las que hicieron en otro tiempo (dentro del seno de la Iglesia) las órdenes mendicantes"*. Algunos *beatniks* se han llamado a sí mismos "Saint Franatics" y el propio nombre *Beat*, si le hacemos caso a Jack Kerouac, deriva de Beatitudes. Cardenal recuerda asimismo que cuando le preguntaron a Kerouac, delante de las cámaras de la televisión, qué buscaban ellos, respondió: *"A Dios. Quiero ver el rostro de Dios"*.

Creo que este es un aspecto muy importante a ser considerado siempre que se intente una definición y, sobre todo, una comprensión de estos nuevos escritores surgidos en los Estados Unidos. No en vano alguno de ellos han hablado de la *"desafiliación mística"*. Kennet Rexroth, poeta que pertenece a una promoción anterior a la de Kerouac y aun a la de Norman Mailer, pero que ha tratado de comprender esa rebeldía y ha defendido la validez de sus actitudes, considera que tal *"desafiliación mística"* es una especie de no compromiso. *"Contra la ruina del mundo* —dice Rexroth— *hay solo una defensa: el acto creador"*. Y establece que el no compromiso es el verdadero arte de estos rebeldes. Ya representa un lugar común considerar a estos inconformistas como rebeldes sin causa. En realidad, hay causas para semejante rebeldía. Toda la vida contemporánea (con su prisa enloquecedora, sus bombas atómicas, su barniz puritano, su endiosamiento de la hipocresía) es muestrario caótico de esas causas. Que los rebeldes no siempre las vean con claridad, no significa que no existan; en realidad, ellos se "desafilian" de esas causas; su falta de compromiso es un No terminante al mudo actual. En vez de rebeldes sin causa, son rebeldes que impugnan sus causas.

"Ni siquiera soldados"

Poemas de humor y de protesta es el título de uno de los libros de Kenneth Patchen, uno de los nombres más prestigiosos del movimiento, y verdaderamente recurre a dos de los rasgos más definitorios de esa literatura; pero el humor y la protesta comienzan a partir de un reconocimiento básico de la soledad, del hondo sentimiento que estos poetas llevan en sí mismos del tremendo e inevitable desperdicio de sus vidas. El propio Patchen dice, en un poema excelente: *"Nada tenemos que hacer. Ningún sitio donde ir. Nadie./ Desde el año pasado transcurrió un año, nada más./ Entonces no éramos más jóvenes, ni ahora somos más viejos./ Nos damos maña para tener el aspecto de jóvenes./ Pero, de un modo o de otro, nada sentimos debajo de los rostros./ Probablemente cuando nos llegue la hora no estaremos completamente muertos./ Nunca fuimos realmente nada, ni siquiera soldados"*.

Lo curioso es que estos escritores no tienen una estructura de ideales comunes, sino de negaciones comunes; no poseen un impulso romántico, sino una profunda repugnancia hacia la babilónica confusión de valores de este siglo; no intentan establecer canales de comunicación con el mundo, sino que, por el contrario, han creado una estructura de contraseñas y señales en clave, que los defiende contra ese mismo mundo. Están en camino (*On the Road* se titula el libro más leído del grupo) pero no tienen ni remota idea de a dónde conduce ese camino. Ni siquiera su evidente misticismo encaja en ninguna de las religiones disponibles. Philip Lamantia es un *beatnik* católico y el Hermano Antonio (Brother Antoninus) es dominico, pero otros se han sentido atraídos por el budismo-zen. Gary Snyder, poeta sanfranciscano de 30 años, vivió largo tiempo en un monasterio budista del Japón. Allen Ginsberg (el autor de *Howl*) ha sostenido que vio a Dios en una habitación de Harlem, pero tal visión no le ha impedido escribir uno de los poemas más violentos de esta década, tan abundante en iracundias literarias. En su rechazo de un mundo del que se sienten prisioneros, en su impotencia para crear una estructura práctica y eficaz (sin duda, están desengañados de los teóricos) que los conduzca a la libertad, solo atinan a intuir que el misticismo puede salvarlos, aunque todavía no sepan cuándo ni cómo. Uno a veces tiene la impresión de que, para estos escritores, el misticismo es algo así como un largo corredor, con incontables puertas. Sus poemas son borradores de un posible "ábrete sésamo" y solo están unidos por una solidaria expectativa.

(*La Mañana*, Montevideo, 30 de setiembre de 1961: 3).

Una novela de Ivo Andric, Premio Nobel

Un puente sobre el Drina: una crónica elevada a nivel de novela. Lauro algo excesivo para un digno escritor

La única novela de Ivo Andric (el escritor yugoslavo, a quien acaba de asignarse el Premio Nobel de Literatura), hasta ahora traducida al español, es *Na Drini Cuprija*, que en la versión de Luis de Castillo Aragón se denomina *Un puente sobre el Drina* (Editorial Luis de Caralt, Barcelona, 1961, 419 páginas).

Siempre es riesgoso aventurar un juicio sobre la aislada base de una sola obra, pero en este caso particular (teniendo en cuenta las distancias idiomáticas, así como la ausencia de traducciones), resulta casi imposible evitar ese riesgo. A partir de la celebridad que implica un Premio Nobel, es seguro que la obra del escritor yugoslavo será ampliamente difundida y traducida. Por lo menos, una editorial argentina anuncia, para antes de diciembre, la traducción de otra obra de Andric. Mas, por ahora, el crítico debe conformarse con la impresión de aquella única novela, que, sin embargo, no solo

ha sido considerada como la más representativa de Andric, sino que es (o lo había sido hasta hace poco) un *best seller* de la literatura yugoslava.

Literalmente: una novela-río

Un puente sobre el Drina es ciertamente una novela, pero se trata de una novela muy peculiar en su forma. La figura protagónica es, como el título lo anuncia, el Puente. El río Drina es un afluente del Sava, y sobre él, en el año 1571, fue construido un puente por orden del gran visir Mehmed-Pachá y por el esfuerzo y la inteligencia de Radé, *"el arquitecto cuya vida debió durar siglos; si no, no se explica cómo pudo levantar todo cuanto hay de bello en tierras servias"*. Junto al Puente, la ciudad bosnia de Vichegrado constituyó en la Edad Media un resorte vital, ya que representó un punto de fusión entre el orbe cristiano y el islámico. Turcos, servios, judíos más tarde austríacos, húngaros y alemanes, vivieron y mezclaron sus destinos junto al Drina. Seguramente fue esa reunión de razas, idiomas, religiones y nacionalidades, la que sedujo a Andric y lo llevó a programar esta narración, a la que, con un derecho casi literal, podría corresponderle la denominación (tan usada por los críticos de quince años atrás), de novela-río.

Andric historia la vida, o más bien la presencia, de ese puente, desde su construcción en el siglo XVI hasta la Primera Guerra Mundial, cuando el Puente es minado y parcialmente destruido. En la narración no hay siempre el mismo compás de continuidad. A veces el narrador se saltea decenas de años y hasta algún siglo entero; otras veces prefiere desarrollar un solo periodo, o un episodio particular, en un grupo de varios capítulos. En el estilo naturalista, casi siempre comunicativo, de Andric, desfilan así las dificultades de los años de construcción, con la repelente figura de Abidaga y el impresionante empalamiento del héroe Radislav; la eficaz dirección de Arif-Bey y la inauguración del Puente; la tremenda inundación y la tácita solidaridad de razas a que da lugar; la rebelión de Karageorges y el suicidio de Fátima, que murió por cumplir su palabra; la entrada del ejército austro-húngaro y su recepción por los cuatro *"representantes de la fe"*; la fuga de Iacov y el suicidio de Feduna; las recíprocas influencias de conquistados y conquistadores; la casi leyenda de Milán, el jugador; el esnobismo de provincia; el hotel de Lotika y la taberna de Zairé; la aparición del ferrocarril y de la palabra *huelga*; los estudiantes intelectuales que, unas semanas antes del estallido de Sarajevo, todavía discuten inocuamente sobre política.

La rica materia prima

Pese al interés que sus mejores pasajes despiertan en el lector, pese a que Andric retoma a veces personajes (El tuerto, Lotika, Santo Popo), que dejó en capítulos anteriores, el punto más débil de la novela es su discontinuidad, no obstante ser esta tan solo una presencia estática, inmóvil, a la que nada (es decir, nada que no sea la explosión final), conmoverá ni destruirá.

Es el efecto deliberado que persigue Andric y al que vuelve, cada tantas páginas, como si quisiera que el lector no lo olvidara jamás: a pesar de todas las guerras y las inclemencias, a pesar del arrasamiento de las viejas costumbres, el puente permanecerá *"blanco, sólido, invulnerable, igual que siempre"*. Pero esa presencia estática contagia, en cierto modo, toda la novela, y el relato a veces se hace moroso, pálido, desprovisto de ritmo y hasta de interés.

Es cierto que Andric intenta siempre superar la manera opaca, minuciosa, de la crónica histórica, y a menudo lo consigue, pero en ciertos capítulos la mera enumeración de conflictos no alcanza para levantar estos anales al nivel estrictamente literario. El lector tiene la impresión de que el novelista no siempre se atiene a la verdad oficial, demostrada, sino que además (un feliz además), recrea, inventa, modifica, altera su materia prima hasta transformarla en literatura. No obstante, el lector tiene asimismo la impresión de que aquella materia prima es en sí misma interesante, más viva, más legítimamente narrativa, que la versión elaborada y novelística del literato. Baste como ejemplo el episodio de la muerte de Radislav (una de las páginas más apasionantes del libro), en donde el hecho en sí: el empalamiento del héroe a la vista del pueblo con todos sus detalles de minuciosa crueldad, alcanza para mantener la formidable tensión de todo el procedimiento, sin que el relato de Andric (en su lado exclusivamente literario), signifique algo más que una versión correcta, servicial.

Un preocupado cauteloso

En *El puente sobre el Drina*, el novelista es un testigo que parece estar viéndolo todo, a través de los siglos y las conflagraciones. En ese sentido, tiene pasado a presente, y viceversa. Con un aire muy "de cronista", va contando en pretérito el paso algo monótono de los siglos, pero de pronto elige detenerse en una voz, un ruido, una canción, un rostro, y empieza entonces a relatar en presente un suceso, o una historia aislada, marginal. Paradójicamente, son estas anotaciones al margen la parte más viva del libro, la más interesante. Si Andric hubiera limitado a hilvanar, con el pretexto o el comodín del puente, las diversas historias independientes de su cercanía, habría probablemente logrado la construcción de un mundo más colorido y más vital.

Sus virtudes y defectos recuerdan a veces la plúmbea y lúcida manera de un Thomas Mann (los diálogos de Stikovitch y Glasintchamine tienen puntos de contacto con los largos parlamentos de *La montaña mágica*), y si en Andric no hay un andamiaje filosófico tan sólido como el de Mann, se revela en cambio un más oportuno sentido del humor, que en algunas páginas le sirve para levantar su relato, de la registradora monotonía de la crónica. Ciertos capítulos de la novela (la historia de Milán, el jugador; la de los cuatro representantes de la fe; la del Tuerto en el puente; la de la maestra Zorka y sus dos pretendientes), muestran la mano de un escritor

bien dotado, de un preocupado (cautelosamente preocupado) por su país. Naturalmente, y aun considerando el digno nivel en que Andric ha construido este libro, un Premio Nobel no deja de parecer un lauro excesivo, especialmente si se considera que en este momento están produciendo escritores de la talla de un Jean-Paul Sartre, un Graham Greene, un Friedrich Dürrenmatt, un Pablo Neruda o un Max Frisch.

(*La Mañana*, Montevideo, 3 de noviembre de 1961: 5).

Un *best seller* del ensayo

Murió Wright Mills, notable sociólogo norteamericano que estudió la elite del poder

A la edad de 46 años ha fallecido el famoso ensayista y sociólogo norteamericano Clark Wright Mills, cuyo libro *Escucha yanqui* (*Listen, yankee*) ha sido un extraordinario éxito de librería, tanto en los Estados Unidos como en América Latina.

C. Wright Mills realizó sus estudios en la Universidad de Texas, pero obtuvo su doctorado de filosofía en la Universidad de Wisconsin. A partir de 1941 fue profesor asociado en la Universidad de Maryland. Desde 1945 en adelante enseñó en numerosas universidades norteamericanas y europeas, habiendo dirigido investigaciones para entidades del gobierno estadounidense así como para corporaciones y sindicatos obreros. Pronunció conferencias en la *American Management Association*, en el *U.S. Air War College*, la *International Design Conference* y el Instituto de Psiquiatría William Alanson White, de Nueva York. En 1959, dictó una serie de conferencias en Londres y Varsovia. En los últimos años enseñó sociología en la Universidad de Columbia, Nueva York. Sus libros han sido traducidos a numerosos idiomas, entre ellos: alemán, español, italiano, danés, polaco, japonés y francés.

La irresponsabilidad organizada

Los primeros libros de C. Wright Mills fueron: *The migrants, a Suite for France* y *The Circus*, pero la obra que le dio un particular renombre fue *White Collar* (1951), en la que estudió con notable agudeza las características de la nueva clase media norteamericana. Fue en ese libro, aún no traducido al español, donde Wright Mills incluyó un esclarecedor capítulo sobre ciertas formas de ficción en los Estados Unidos: *"La literatura del éxito hace abstracción del verdadero origen del fracaso y lo presenta como voluntario, lo imputa al individuo, convirtiéndole frecuentemente en un elemento interior de culpabilidad y de frustración"*, y más adelante agrega:

"La vida, considerada como un juego, como una suerte de fraternidad del azar (de la que un día surgirá el número afortunado), se corresponde con cada

vez más tupidas estratificaciones y con la creciente dificultad que, para ascender en la escala, experimentan aquellos que han nacido en los peldaños inferiores. Para muchos, el éxito se ha convertido en un acontecimiento accidental e irracional, y, considerado como objetivo, resulta algo tan deslumbrante que el individuo se abstrae en su contemplación y se contenta con disfrutarlo por interpósita persona".

No obstante, la tarea emprendida en ese libro por Wright Mills resulta un juego de niños si se la compara con la que iba a proponerse en una investigación posterior: *La élite del poder* (*The Power Elite)*. *"Para entender a la clase media nos basta con ver lo que se mueve en torno nuestro* —escribió el autor en el prólogo— *mientras que para comprender la cima o el fondo, debemos primero intentar descubrir y describir. Y esto resulta muy difícil: la cima de la sociedad moderna es, a menudo, inaccesible; y el fondo está con frecuencia oculto"*. Para este sociólogo, los Estados Unidos constituyen un país conservador, pero sin ideología conservadora; son mentalidades de segunda categoría las que dominan lo que él llama *"esa enorme necedad, pomposamente expresada"*. De acuerdo con ese panorama, los hombres de los más altos círculos no son hombres frenados por una pluralidad de asociaciones voluntaria que relacionan a los públicos polémicos con las cimas donde se toman las decisiones. Para Wright Mills, son simplemente los dueños de un poder sin igual en la historia humana y han triunfado dentro del sistema norteamericano de *irresponsabilidad* organizada.

Los realistas chiflados

En 1958, apareció la edición norteamericana de *La causa de la Tercera Guerra Mundial* (*The Causes of the World War Three*). En esta obra, Wright Mills recuerda que la mayoría de las causas de una probable Tercera Guerra Mundial son aceptadas como "necesarias", y que la espera de su advenimiento es generalmente considerada como "realismo". Pero Wright Mills denuncia el engaño que llevan consigo esas palabras: políticos y periodistas, intelectuales y generales, hombres de negocios y predicadores las han convertido en simples recursos para disimular su propia falta de imaginación moral y política. De ahí que la guerra ya no sea una interrupción de la paz. *"en nuestros tiempos* —anota— *la misma paz se ha transformado en incómodo intervalo entre guerras; la paz se ha convertido en peligroso equilibrio de terror mutuo y pánico mutuo"*. Frente a ese tétrico cuadro, y ya que la guerra se ha vuelto total, el sociólogo de la Universidad de Columbia propone que la paz sea también total. Para ello, *"la lucha por la paz es, tiene que ser, una lucha política"*. Es Wright Mills quien sostiene que, en las jerarquías oficinistas y profesionales norteamericanas, así como en los estratos de la *intelligentsia* soviética —de distinta manera, pero a menudo con extraordinaria convergencia— se presencia ahora el ascenso del aclamante autómata, del idiota tecnológico, del realista chiflado. *"El destino de estos tipos* —dice— *y de su modalidad, lo que se haga con ellos y lo que ellos hagan, esta es la prueba real, incluso de definitiva, del socialismo y del capitalismo de nuestros tiempos"*.

El fetichismo del método

El título más difundido de este sociólogo es, sin duda, *Escucha yanqui*. El núcleo de la obra consiste en ocho cartas que un hipotético y promedial cubano dirige a un promedial e hipotético yanqui, por medio de las cuales Wright Mills expresa su convicción de que el resentimiento cubano frente a los Estados Unidos tiene su origen en la ignorancia y en la arrogancia con que los norteamericanos han encarado el problema desde el comienzo de la revolución, y antes aun de ese comienzo. La obra está escrita en un estilo llano y comunicativo; pese a lo comprometido del tema, pese a la presumible resistencia que ese planteo podría haber encontrado en el público norteamericano, el libro obtuvo un enorme éxito de librería en los Estados Unidos; sus tres ediciones en español (publicado por el Fondo de Cultura Económica, de México) lo han convertido asimismo en un *best seller* latinoamericano. Uno de los secretos de esa unánime aceptación tal vez resida en la incanjeable honestidad que propagan los libros de Wright Mills. Podrá no estarse de acuerdo con sus planteos —a menudo sociológicamente revolucionarios— pero en ninguno de los conflictuales asuntos elegidos como temas de sus libros, el lector de Wright Mills tiene la sensación de estar siendo engañado. Tanto su estilo ensayístico como su acento humano tienen un tono de sencilla y realista moralidad, que en medio de tanta perorata tendenciosa como hoy se estila, representa una bocanada de aire puro.

En su especialidad, la sociología, Wright Mills fue siempre, además de un inteligente expositor, un pensador original. En ese campo, su última obra se titula *La imaginación sociológica* (*The Sociological Imagination*) y, en ella, arremete contra el dogmatismo de ciertos sociólogos y aspirantes a tales que todo lo reducen a rígidos esquemas. *"Mi concepto* —dice este sociólogo verdaderamente imaginativo— *se opone a la ciencia social como conjunto de técnicas burocráticas que impiden la investigación social con sus pretensiones metodológicas, que congestionan el trabajo con conceptos oscurantistas o que lo trivializan interesándose en pequeños problemas sin relación con los problemas públicamente importantes"*. Wright Mills aconseja huir de todo procedimiento rígido. *"Sobre todo* —dice— *desarrollad y usad la imaginación sociológica. Evitad el fetichismo del método y de la técnica [...]. Que cada individuo sea su propio metodólogo; que cada individuo sea su propio teórico; que la teoría y el método vuelvan a ser parte del ejercicio de un oficio"*. En nuestro país donde algunos críticos de temas sociológicos suelen constituirse en algo así como perros guardianes de ciertos métodos y de ciertas técnicas, el estimulante consejo de Wright Mills merecería una saludable fusión.

(*La Mañana*, Montevideo, 27 de marzo de 1962: 3).

Carta de Copenhague

Tina Tindigue habla de la soledad como problema femenino. Cuando alguien le sugiere que amplíe a todo el género humano los actuales alcances de esa variante de la melancolía, ella no está de acuerdo y dice sus razones. Hace quince años que está viuda (su marido murió en un accidente de aviación) y ha tenido tiempo para aprender su lección de soledad. *"Aun en una sociedad tan evolucionada como la danesa* —dice Tina— *hay un tratamiento injusto para la mujer; una injusticia que no tiene nada que ver con leyes, sino con hábitos. Cuando existe un padre, o un marido, que la respalde, la mujer es invitada, festejada, respetada, por la sociedad"*. Si está sola, seguirá siendo respetada, pero el respeto no alcanza, sobre todo si viene acompañado de cierto olvido, cierta insolidaridad, cierto egoísmo.

Por eso Tina ha bosquejado un gran proyecto: crear, en algún lugar cálido y acogedor de Europa, una suerte de hostería para mujeres ya maduras, que por alguna razón (las más frecuentadas: viudez, divorcio, soltería) se hallen solas. La hostería les otorgaría una especie de becas, con seis meses de duración. Sin embargo, como Tina parece tener la experiencia de que varias mujeres solas, en seis meses de obligada convivencia, pueden no abdicar su soledad sino inaugurar su neurastenia, ha buscado una solución que tiene su originalidad: invitaría también a dos hombres por semana, dos hombres cuya única misión sería (en el mejor sentido de la palabra) divertir a las damas, permitiéndoles sentir que aún pueden ser objeto de interés coloquial, y que aún están en condiciones de recuperar plenamente su calidad social de seres humanos.

El tránsito a la confidencia

"Para el proyecto se precisa dinero —dice Tina— *y solo tengo dos posibilidades de conseguirlo"*. Uno de sus amigos (*"muy feo, pero muy generoso"*) juega a los pronósticos del fútbol inglés y le ha prometido que, si consigue alguna vez un buen acierto, le dará la mitad para la hostería de sus sueños. *"La otra posibilidad* —dice Tina— *es que yo escriba mis memorias. Por cierto que son muy sabrosas. Lo malo es que, si quiero que se vendan, debo inevitablemente decir la verdad"*.

Lo más curioso de este personaje (cincuenta años, baja estatura, pelo canoso) es que irradia una enorme simpatía, algo que, a simple vista, parecería el mejor antídoto contra toda variante, o recaída de la soledad. La otra sorpresa es que Tina Tindigue es nada más y nada menos que una guía de turistas. Habla seis idiomas y acaba de llegar de Málaga, donde pasó dos meses para aprender el español. Lo habla con gran fluidez y con inteligente sentido del humor. Su tránsito del lugar común —para turistas— a la confidencia, frente a dos periodistas uruguayos y cinco argentinos, fue efectuado sin violencia, ni histrionismo, simplemente como mero matiz de la conversación. Ahora bien, en 48 horas de permanencia en Copenhague, no es posible

saber si se trata de un rasgo representativo de la actitud danesa ante la vida, o si, por el contrario, es solo una cualidad personalísima de Tina. Los rostros de la gente en las calles parecen abonar la tesis primera.

Pobre sirenita

Tengo la impresión de que el sentido del humor tiene en los daneses un estilo austero, que rara vez desemboca en grandes carcajadas. A veces solo es perceptible en el brillo de los ojos como cuando se nos informa, por ejemplo: *"Esta es la embajada de los Estados Unidos; aquella, es la embajada de la URSS. Solo están separadas por un cementerio"*. Esta debe ser la broma municipal más festejada de Copenhague, pero aún así oculta la enorme preocupación de que acaso el chiste puede convertirse en símbolo.

Aparentemente, el gran complejo de los daneses se llama Suecia. Toda la historia danesa está llena de victorias suecas. Por eso, en el centro de la ciudad hay un monumento, erigido en honor del único general que alguna vez les ganó a los suecos. Pero los daneses se las arreglan muy bien para que sus derrotas resulten más simpáticas que las victorias de los suecos. Cuando alguien nos muestra el magnífico estadio, la indicación adicional es: *"Aquí es donde los suecos nos hacen llorar*". Y uno no puede menos que pensar que los suecos son unos abusadores; algo así como si todos los Ingemar Johansson de la historia escandinava se hubieran complotado para vencer a la única y deliciosa sirenita inventada por Hans Christian Andersen.

Uno tiene la impresión de que el gran conflicto, la gran controversia interna de este simpático país de calles sin basura, de tránsito sin caos, de historias sin estridencias, no es política, ni siquiera deportiva, sino simplemente cervecera. La gente se divide en partidarios de Tuborg y partidarios de Carisberg. Tuborg produce nada menos que 440 millones de botellas por año, y exporta una buena parte, pero el 80% de esa cantidad es consumida por el danés en persona. (Con esa imposibilidad congénita para el asombro que tienen la mayoría de los porteños, los periodistas argentinos nos señalaron que la Quilmes era más importante. Con perdón de Patricias, Norteñas y Dobles Uruguayas, yo no tuve inconveniente en asombrarme). Aun los partidarios de la Carlsberg no tienen inconveniente en reconocer que acaso Tuborg sea un poco mejor, pero —eso sí— "demasiado comercial". La Carlsberg, en cambio, ayuda a las artes, las letras, el teatro; es el gran Mecenas de la cultura y la tradición danesas. No ha tenido inconvenientes (en un pasado no tan lejano) en financiar la costosísima restauración de la residencia real de verano, pero con la única y democrática condición de que tal residencia fuera convertida en museo y pudiera ser así disfrutada por todos los daneses.

Más o menos Hamlet

Cuando Tina nos explica que el Castillo de Elsinor no es el de Hamlet, pero que, de todos modos, los daneses están muy agradecidos a la imaginación de Shakespeare, que les ha traído tan incesante corriente de turistas, uno

no puede menos que estar de acuerdo. Hamlet habrá soñado y monologado en otra parte; puede que se trate, incluso, de una ilustre errata de la historia. Pero el Castillo de Elsinor está presente y es maravilloso, y en todo caso merece que las generaciones vayan pasando bajo sus arcos, y contemplen las perennes gaviotas que planean alrededor de su torre, y disimulen frente al anacronismo de sus fechas de piedra, y hasta tomen una foto del rostro de Shakespeare que la gentileza de algún danés ha insertado en el muro, para retribuir tanta nombradía, tanta afluencia de sentimentales y curiosos turistas que vienen a hacer el correspondiente tilde en su consciente (o inconsciente) itinerario de falsas, estupendas, riquísimas leyendas del pasado.

Copenhague, abril de 1962

(*La Mañana*, Montevideo, 12 de abril de 1962: 4).

Carta desde Barcelona

Biedma y Goytisolo: Valle Inclán es el gran sobreviviente del 98

Ellos prefieren llamarse el Grupo de Barcelona, pero crítica, público y editores han elegido el nombre más pomposo de *Escuela de Barcelona*. Son tres poetas: Carlos Barral, Jaime Gil de Biedma y José Agustín Goytisolo. A Barral lo veré seguramente en Formentor. Aquí en Barcelona pude entrevistarme con los otros dos integrantes de la terna.

Jaime Gil de Biedma nació en Barcelona, de padres castellanos, y tiene actualmente 33 años. Es licenciado en Derecho, pero trabaja en una empresa tabacalera. Ha viajado a Japón y Filipinas. Lleva publicados varios libros de poesía, en ediciones muy limitadas (de 50 ejemplares, o 200; como máximo, 500), a veces fuera de comercio: *Compañeros de viaje* (1959), *Conversaciones poéticas* (1960), *Cuatro poemas morales*.

José Agustín Goytisolo es el mayor de tres hermanos consagrados a la literatura (los otros son Juan Goytisolo, el de *Para vivir aquí* y *La isla*, y Luis Goytisolo, el de *Las afueras*). José Agustín nació en Barcelona y tiene actualmente 34 años. Es abogado y contador, y tiene un importante cargo en una editorial barcelonesa. Obtuvo en 1958 el Premio Boscán, y en 1959 el Ausías March. Sus tres libros son: *El retorno* (1955), *Salmos al viento* (1958) y *Claridad* (1961), reunidos más recientemente en un solo volumen bajo el título *Años decisivos* (Colección Colliure, dirigida por José María Castellet). Ha publicado, además, una excelente traducción de los poemas de Cesare Pavese.

No ocultarse socialmente

Gil de Biedma y Goytisolo son joviales, sencillos, inconformistas, vitales. Ante mis preguntas, sus respuestas se cruzan; a veces coinciden pero no siempre. Trato de extraerles, en primer término su opinión sobre el grupo

que integran, o sea cuál es su denominador común, y que los distingue de otras promociones, de otros escritores.

"Por lo pronto", arranca José Agustín Goytisolo (que alguna vez escribió: *"Lo que mis juramentos puedan /es difícil saberlo"*) *"se nota que estamos insertos en una sociedad que no es la española, o sea que estamos viviendo y escribiendo y pensando en Cataluña, única zona a la que puede llamarse industrializada"*.

"Además —acota Gil de Biedma— *hay una intención común: tal vez no corresponda decir* «definirnos socialmente»*, pero existe por lo menos el propósito de no ocultarnos socialmente. No hacemos poesía proletaria* (*«como lo que hace Blas de Otero»* comentó Goytisolo) *sino una poesía de hijos de burgueses, porque eso somos"*.

"No intentamos ponernos —dice José Agustín— *en el pellejo de un obrero, porque eso sería un* pastiche *terrible. Tampoco intentamos cantar en nombre de todo un pueblo"*. *"Aquellos poetas* —agrega Gil—*, que se llamaron a sí mismos* sociales *y que vinieron después de los Alberti y los Cernuda (o sea los Celaya y los Otero) creen que pueden empezar de un punto cero, pero resulta que cuando tocan sus temas, lo hacen como hijos de burgueses"*.

"Naturalmente —comenta José Agustín— *ellos tuvieron el mérito de acabar con los* poetas celestiales". Los poetas celestiales corresponden, en España, a nuestros vates de corzas y gacelas. Goytisolo les ha dedicado un divertido poema: "Los celestiales", donde dice: *"Es la hora, dijeron, de cantar los asuntos/ maravillosamente insustanciales, es decir/ el momento de olvidarnos de todo lo ocurrido/ y componer hermosos versos, vacíos, sí, pero sonoros,/ melodiosos como el laúd,/ que adormezcan, que transfiguren,/ que apacigüen los ánimos, ¡qué barbaridad!"*.

Una poesía autobiográfica

Gil de Biedma agrega que esos poetas (ahora se refiere a los *sociales*) están actualmente en un callejón sin salida. *"Creen que la poesía popular del siglo XV pueda ser popular ahora, es sencillamente engañarse. Hay que convencerse de que en España no hay más folklore; solo hay radio, televisión, cultura de masas"*.

Mientras que a Goytisolo el mote de *poetas sociales* le parece desgraciado, a Gil de Biedma, en cambio, le gusta. Goytisolo cree que, por ejemplo, Jorge Guillén, es un excelente *poeta social* en cuanto siente la experiencia del grupo social al que pertenece. Pero Gil dice *"Me gusta esa etiqueta, porque me gustan todas las etiquetas. Me gustan, siempre que le quitemos el sabor político, yo creo que el conflicto es similar al que suele utilizar el novelista o sea el dilema entre la conciencia del individuo como tal, y su conciencia como hombre que está inserto en una sociedad"*.

Yo insisto en mi averiguación inicial. Entonces Goytisolo sintetiza las características del grupo de Barcelona: 1) Tendencia a dar una poesía de experiencia propia, autobiográfica; 2) en dos de ellos (la excepción es Carlos Barral) una inclinación a la ironía y a la sátira; y 3) no disfrazan su origen social.

Pero para Gil hay algo más, y es la preocupación formal. Los poetas del 27 quisieron crear una realidad autónoma que podía apoyarse, como punto de partida, en la realidad de la experiencia; sin embargo, lo que se decía en el poema no tenía otra validez que la estética. Después de la Guerra Civil, vinieron poetas que reaccionaron contra ellos, pero de una forma un tanto primaria. *"Despreocupados de lo formal* —dice Gil— *e incapaces de inventar nuevas formas, imitaron a los mismos poetas que habían combatido. Nosotros, en cambio, nos preocupamos por lo formal. Si queremos decir algo, tratamos de ver cuál es la forma más adecuada. Creo que, en definitiva, somos un poco más conscientes. Los del 27 tenían un concepto de perfección formal y nosotros tenemos el nuestro, pero los poetas que aparecieron entre los del 27 y nosotros no tuvieron un criterio de perfección formal. Esa es una diferencia importante. Para mí, por ejemplo,* Martín Fierro *es, en su género, algo tan perfecto como* La siesta de un fauno *en lo suyo".*

"Como valores vivos, eran insoportables"

Solo me han dejado sitio para una segunda y última pregunta: ¿Cuál es la actitud, no solo del grupo de Barcelona, sino la de los jóvenes escritores españoles, frente a la generación del 98? Ambos admiten que su promoción se formó leyendo prosa del 98 y poesía del 27. Creen que, en poesía, los nombres mayores son Machado, Unamuno, Alberti, Cernuda. (Desconfían en la validez de García Lorca, de quien solo destacan *Poeta en Nueva York*). Están *de vuelta* con respecto a Unamuno (como pensador) y Ortega. *"Son unos reaccionarios"* dicen casi a dúo. Para ellos el saldo más positivo del 98 lo constituye Valle Inclán; frente a ese nombre no ocultan su admiración.

"Lo que pasó con los del 98 —me explican— *es que a nosotros nos enseñaron que debíamos considerarlos como* valores vivos. *Bueno, como* valores vivos *nos resultaron insoportables. El único que parecía muerto (¡un clásico bah!) era Valle Inclán y entonces no tuvimos prejuicios para apreciarlo como el estupendo escritor que es".*

El último comentario es beligerante: *"Habría que hacer con todo el 98, eso que se ha hecho con Ortega, una completa y profunda revisión".*

Barcelona, abril 27 de 1962.

(*La Mañana*, Montevideo, 8 de mayo de 1962: 8).

Un reportaje a Luis Goytisolo

"*En los nuevos novelistas españoles existe una ruptura con la tradición*"

Luis Goytisolo (26 años; el menor de los tres hermanos escritores) ha publicado hasta ahora una sola novela: *Las afueras*, pero hay que reconocer que ese único libro lo ha mostrado como un narrador agudo, sensible, conocedor de su oficio. Tiene, sin embargo, otra novela concluida y dos en

preparación. Precisamente, cuando lo entrevisté, aquí en Barcelona, todavía lo encontré protestando contra las 78 tachas que la censura acababa de hacer en los originales de *La cálida risa*, su próximo libro. *"Fíjese que me han vetado hasta una palabra tan inocente como* sobaco*"*. Lo cierto es que, en España, la censura tiene influencias, incluso sobre el estilo, ya que, aparte de los cortes que el censor hace, está también la autocensura que el escritor efectúa en su propio original, descartando lógicamente aquellos temas o aquellas palabras que con seguridad van a ser vetadas.

El Quijote y *La Regenta*

Luis Goytisolo empieza por ponerme al día en cuanto se refiere a la formación de los nuevos narradores españoles: *"En 1945, por ejemplo, William Faulkner era totalmente desconocido en España. Tanto él, como otros novelistas norteamericanos, llegaron muy tarde a España (nos enteramos por traducciones argentinas), pero cuando los leímos, encontramos que en su realismo crítico había respuestas a una serie de problemas que la tradición literaria española no había resuelto"*.

Aparte de la influencia de Faulkner, Luis Goytisolo reconoce el aporte importantísimo que significaron Hemingway y Dos Passos (*"en mí especialmente"*, agrega) y luego los italianos y también el existencialismo sartriano. No obstante, cree que su generación ha sabido asimilar esas influencias y, con su enseñanza, ha pasado a tratar la vida del propio país.

Por otra parte, esa ampliación del horizonte literario llevó a los nuevos narradores a una revalorización de algunos nombres españoles, entre los que Goytisolo cita especialmente a Galdós, Baroja y Clarín. *"Creo que* La Regenta *es, después del* Quijote*, la más importante novela española"*.

Diferencias entre Luis y Juan

¿Principales nombres de la nueva novela?

*"Si me hubiera preguntado esto hace unos años, le habría respondido sin vacilar: Sánchez Ferlosio (*El Jarama*) y Jesús Fernández Santos. Pero prácticamente han dejado de producir; el uno se dedica a la gramática, y el otro al cine. Para responderle en base al panorama actual, tendría que mencionarle a Luis Martín Santos (nacido en África del Norte, 1924, psiquiatra, autor de una reciente novela, bastante joyceana, titulada* Tiempo de silencio*), García Hortelano (ganador del primer premio Formentor) y también mi hermano Juan, de quien me gustan particularmente* Duelo en el Paraíso *y* La Isla.

Le pregunto entonces sobre diferencias literarias entre su obra y la de Juan Goytisolo:

"Somos muy diferentes. Él es más novelista en el sentido tradicional; sus obras tienen más trama, más imaginación que las mías; introduce más elementos de ficción. Yo, en cambio, utilizo más elementos reales. Un hecho curioso: como Juan y yo tenemos experiencias y recuerdos comunes, a veces en nuestras novelas

hay coincidencias de tipo anecdótico, que escribimos sin consultarnos, cada uno por su lado".

En cuanto a José Agustin, a Luis le gustan sus poemas, pero dice no considerarse muy apto para juzgar poesía.

La juventud como tema

¿Generación del 98? Antonio Machado, sin reservas. Con reservas: Baroja y Valle Inclán. En completo descenso: Ortega y Unamuno. Por otra parte, cree que existe un creciente reencuentro con la obra de otros escritores españoles, como Costa, Larra, Clarín.

¿Opinión sobre Camilo José Cela? Goytisolo cree que tanto Cela como Carmen Laforet, entre los novelistas de posguerra, tienen una particular significación. *"Claro que a mí, personalmente, Cela no me gusta. Creo que, en esos tiempos, el mejor nombre fue Miguel Delibes".*

¿Por qué tanto afán de los nuevos narradores españoles en tomar como tema a la juventud? *"En realidad, nos ha pasado lo mismo que a Hemingway o a Scott Fitzgerald. Preferimos escribir primero sobre lo que creemos conocer mejor. Por eso empezamos hablando de la juventud".*

"Creo que, por fin, agrega, ha empezado a producir con eficacia una promoción literaria que se escapa de la chatura costumbrista en que por tantos años, vegetó la novela española. Después de todo, la ruptura con la tradición no es un fenómeno nuevo en España. Ya Clarín lo hizo, particularmente con La Regenta.

Le pregunto qué intenta o ha intentado decir con lo que escribe. "

Mire, si lo pudiera decir de otro modo, no escribiría novelas. Es difícil responder a eso. Siempre procuro señalar un problema que me preocupa de modo general. Tal vez, si mi obra se caracteriza por algo, es la presencia de lo cotidiano. Pero lo cotidiano convertido en destino. A veces me acusan de que mis novelas tienen poca acción, pero la verdad es que no soy partidario de la acción, por la acción".

¿De qué trata la próxima novela?

"De la juventud, claro. La cálida risa *es una novela colectiva, de muchos personajes, situada en Barcelona, ambiente burgués. Mi intención, cuando escribo una novela, no es hacer un libro de sociología. Tomo un problema que me preocupa, lo encarno en una determinada realidad social, y procuro expresarlo. O sea que no hago* la novela de los pescadores *o la* novela de los taximetristas, *sino que tomo un problema y trato de encarnarlo".*

Pero a esta altura, la entrevista debe suspenderse. Luis Goytisolo y su novia han quedado en juntarse con unos amigos para ir al cine. Se trata de esa película que en todas partes se llama *El juicio de Nürenberg* y que aquí, curiosamente, lleva por título *Vencedores o vencidos*.

Barcelona, abril 28 de 1962.

(*La Mañana*, Montevideo, 10 de mayo de 1962: 4).

La novela premiada de Uwe Johnson tiene como tema verdadero y profundo la división de las dos Alemanias

Uwe Johnson, el reciente ganador del Premio Internacional de Editores, es un escritor prácticamente desconocido en América Latina; pero tampoco en Europa su obra ha tenido hasta ahora una gran difusión. Hoy puede saberse algunos datos de este escritor alemán, cuyas dos obras principales son *Mutmassungen über Jakob* y *Das Dritte Buch über Achim*.

Después de la guerra, Johnson vivió en Alemania Oriental; luego decidió que había algunas incompatibilidades entre su marxismo y el de Alemania Oriental, y se fue a vivir a Alemania Occidental. Pero tampoco allí se encontró a gusto, y en la actualidad Johnson se considera una suerte de exilado de las dos Alemanias. Vive en Suecia, donde es conocido por su actividad pictórica y cinematográfica. El libro que obtuvo el Premio Internacional de Editores, *Das Dritte Buch über Achim*, trata de un periodista de Alemania Occidental que va a Alemania Oriental con el propósito de escribir una biografía sobre Achim, campeón ciclista. Según la novela, el Estado comunista de Alemania Oriental había hecho ya dos biografías, muy oficialmente elogiosas, sobre el deportista. El libro que el periodista de Alemania Occidental escribe es por lo tanto el *tercer libro*; de ahí el título de la novela.

Según el poeta alemán Hans Magnus Enzensberger, que integró el Jurado del Premio Internacional de Editores y que defendió con enorme entusiasmo la candidatura de Johnson, el libro premiado es *"todo lo contrario de una novela de tesis"*. Es más bien una obra objetiva que tiene como tema verdadero y profundo la división de las dos Alemanias. Según Enzensberger, *"cada libro de Johnson inventa una nueva especie de novela"*.

Butor vendrá a Sud América

Difícil es encontrar a Michel Butor (*L'emploi du temps*, *La modification*) totalmente libre. Si no está trenzado en una entusiasmada discusión, está bailando con una expresión de pleno optimismo que le hace emplear pasos de *rock* para chachachá, y viceversa. Por eso, este no es un reportaje. Simplemente es el recuerdo de una breve conversación mantenida entre diversas solicitaciones, preguntas, ruidos y bandejas. Empiezo por Robbe-Grillet, su defendido en todos los debates. Le pregunto si son amigos.

"Nos conocemos, sí, pero no somos amigos. Yo creo que la obra de Robbe-Grillet es de una calidad excepcional y de un profundo valor poético, humano y psicológico. Se expresa de un modo diferente, pero solo puede expresarse así. Sus novelas están ligadas con todos los problemas de la época contemporánea. Al principio fue tratado muy mal por la crítica francesa, pero hoy ejerce una influencia considerable. La técnica de Robbe-Grillet está dirigida por una intención poética".

¿Cuál de sus propias obras le agrada más, cuál lo ha dejado más conforme? No puede decir. Me pregunta a mí cuál de ellas me gusta más. Me pronuncio por *La modification* agregando que *L'emploi du temps* me parece muy inteligente pero excesivamente complicada en el aspecto narrativo.

"¿Complicada? —me dice— *¡si es sencillísima!"*. Le digo que, en general, las obras de Robbe-Grillet no me gustan, aunque me interesan. *"Sí, es cierto. Robbe-Grillet es muy frío. Pero tremendamente original"*.

¿Literatura latinoamericana? No, no conoce prácticamente nada. Vendrá a Sud América en octubre de 1962, invitado por el Pen Club de Buenos Aires. ¿También a Montevideo? *"Bueno, si me invitan. Convendría que usted les diera la idea. Siempre me interesa conocer un nuevo país"*.

Moravia, hombre comprometido

Diez minutos antes de que Alberto Moravia, que presidió el Jurado del Premio Internacional de Editores, abandonara Formentor, conseguí una brevísima entrevista con el autor de *La romana*.

Cuando le pregunté qué importancia le concedía, dentro de la literatura italiana, a la generación de narradores que él integra, me respondió sin vacilar: *"son los que han creado la novela italiana moderna. Creo además que el actual movimiento literario italiano es el más interesante de toda la literatura que hoy se está escribiendo"*.

¿Influencias? *"¿Sobre mí? Ninguna. Quizá Dostoievsky, en mi primera juventud. Ahora, sobre los otros escritores de mi generación, hubo gran influencia de los novelistas norteamericanos"*.

¿Actitud como creador? *"Eso que Lukács ha denominado* realismo crítico*"*.

¿Su literatura es comprometida? *"En realidad, soy un hombre comprometido. Mi literatura es comprometida, en tanto yo soy un hombre comprometido"*.

¿Importancia del erotismo en su obra literaria? *"La misma que tiene en la vida"*.

¿Cuáles fueron sus candidatos personales para los premios Formentor e Internacional? *"Para el primero, Maraini; para el segundo Pier Paolo Pasolini. Sin duda alguna, Pasolini es superior a todos los que figuraban en la nómina de candidatos. Es un creador de primer orden, pero nadie lo conocía. Nada más que porque escribe en italiano"*.

Black Mountain y Los *beatniks*

Donald Allen es un destacado y activo crítico norteamericano, que integra la delegación de Grove Press. Lo conocí en Montevideo hace unos cinco años; en 1959 estuve en su casa en Greenwich Village, y ahora lo encuentro en Formentor. Quiero hacerle algunas preguntas sobre los nuevos escritores norteamericanos, especialmente los *beatniks*.

"Creo que la Beat Generation *ha sido tan mal interpretada en los Estados Unidos como en el exterior. Los* beatniks *fueron en principio Jack Kerouac y Allen*

Ginsberg, quizá también Ferlinghetti, pero los nuevos escritores no tienen mayor interés en la Beat Generation. *En realidad, todo el grupo (que nunca estuvo organizado como tal) viene del poeta Charles Olson, uno de los más grandes de la actual literatura norteamericana, Olson tiene 52 años. Como director del* Black Mountain College *enseñó literatura (junto con Robert Creeley y Robert Duncan) a la mayor parte de los nuevos escritores, pero Kerouac y Ginsberg no tomaron contacto con* Black Mountain *hasta que Creeley publicó algunos de sus trabajos en la* Black Mountain Review. *Yo mismo publiqué algo de ellos en la* Evergreen Review *y ahora están siendo editados por las más importantes casas editoras".*

¿Rasgos de los nuevos escritores? *"Se han opuesto a los conceptos defendidos por la* New Critic, *que reclamaba poemas metafísicos y prosa sofisticada. Kerouac introdujo un nuevo modo de expresión, y Ginsberg, por su parte, regresó a la poesía de Melville, Walt Whitman y Hart Crane. Actualmente, puede vender 60.000 ejemplares de cada libro que publica. También Kerouac y Ferlinghetti son muy populares. Olson es el más difícil".* ¿Norman Mailer? *"Sí, es estimado por los nuevos escritores, pero se trata de diferentes calidades de talento. Creo que no los ha influido. La influencia mayor ha sido la de Henry Miller y la de Céline".*

Formentor, mayo 5/962

(*La Mañana*, Montevideo, 13 de mayo de 1962: 12).

Carta de Formentor. Reportaje a Carlos Barral

"*La censura española es el más grande atropello que, desde la Edad Media, se ha cometido con la Cultura*"

En una nota anterior prometí un reportaje a Carlos Barral, el joven poeta, crítico y editor de Barcelona.[30] Encontrarlo aquí en Formentor, significa hallarlo en un ambiente más bien insólito (más de un centenar de escritores, editores y periodistas de todo el mundo) pero que, evidentemente, tiene para él una significación muy particular. Porque Carlos Barral es, en realidad, quien tuvo la idea de este doble Premio (Premio Internacional de Editores y Premio Formentor), en el que ahora participan trece de las principales editoriales del mundo. De modo que su presencia goza de una suerte de prestigio extraliterario, de aura patrocinadora, y también (justo es consignarlo) de un eco simpático y cordial.

Predilección por lo gris

Pese a su aspecto de profeta, o de santo, o de *beatnik* (alto, delgado, rostro afilado, barba evangélica), su constante vaso de whisky y su mirada crítica y sin embargo alegre, desmienten por lo menos los dos primeros términos de esa impresión inicial. En el ambiente editorial español está

30 Ver "Carta desde Barcelona. Biedma y Goytisolo:Valle Inclán es el gran sobreviviente del 98" en este mismo volumen. [Nota del compilador].

considerado como un rebelde. El mismo se juzga como el más notorio productor de los dolores de cabeza de su socio editorial, don Víctor Seix.

El aire, y el ambiente, y el azul Mediterráneo, aquí en Formentor, no invitan por cierto al trabajo, de modo que la entrevista ha sido varias veces postergada (por él, por mí, por ambos) para cuando nos encontremos en la playa, o para antes de la cena, o simplemente *"para después"*. Cuando finalmente, y por mera conciencia profesional, ese después se convierte en ahora, trato de dividir la entrevista de acuerdo a las dos personalidades de Barral: poeta y editor.

En el primer aspecto, esta nota será un mero complemento de la que antes hice sobre otros dos integrantes de la Escuela de Barcelona: José Agustín Goytisolo y Jaime Gil de Biedma. Carlos Barral considera que sus poemas, como los del autor de *Cuatro poemas morales*, están construidos sobre una situación determinada, de orden personal sobre la cual se elabora reflexivamente el poema, dejando en libertad las reacciones afectivas que esa situación suscita. En cuanto a José Agustín Goytisolo, cree Barral que escribe más en la moderna tradición española. Curiosamente, Barral califica a José Agustín como cercano o influido por Blas de Otero, un poeta con respecto al cual, si me atengo a lo que anteriormente me manifestara Goytisolo, este no siente una particular afinidad. Barral entiende, por otra parte, que las afinidades entre su poesía y la de Goytisolo son de tipo temático: preocupaciones políticas y sociológicas. Como rasgo común a los tres poetas del grupo de Barcelona reconoce una evidente tendencia a escribir poemas grises, a evitar los versos excesivamente brillantes y los grandes gestos dramáticos.

El miedo como herencia

Considera Barral que la generación del 27 (en especial Guillén y Cernuda) ha tenido decisiva influencia sobre su poesía, pero reconoce que, algunas veces, el poema que él intenta hacer se parece al Antonio Machado de cierta época. Sin embargo, cree que el rubro *influencia* no es en él tan sencillo de explicar porque en realidad empezó a leer poesía española cuando ya conocía perfectamente a creadores como Leopardi, Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Rilke. Bertolt Brecht es, de los poetas contemporáneos, unos de los que más admira. De los hombres del 98, siente una enorme devoción por Machado, y cree asimismo que el más vivo de los prosistas es Pío Baroja. También Barral está *"de vuelta"* con respecto a Ortega, Unamuno y Azorín, pero, a diferencia de otros escritores españoles que he entrevistado, no se siente cercano a Valle Inclán. *"Nunca tuve ni tengo relaciones personales con ese señor. No tolero su lenguaje, me pone nervioso"*.

Resulta particularmente delicado hablar, con un editor, de los actuales novelistas españoles, así que no le exijo nombres. Pero él me dice que es la primera vez que se da en la literatura española moderna una generación absolutamente coherente.

"Me refiero a las novelas aparecidas con posterioridad a El Jarama*, de Sánchez Ferlosio. Se trata de una narrativa que tiene todavía muchos inconvenientes (tendencia a la simplicidad temática, descuido lingüístico y estilístico, cierta monotonía de intenciones), pero estoy convencido de que ahora están naciendo nuevos matices que seguramente abrirán el abanico de posibilidades. Creo que una novelística empieza a ser digna de consideración cuando a un tema de tipo sociológico se añade una verdadera temática moral. Creo que cuando la gente que ahora tiene treinta años, o aun menos, llegue a ocupar los puestos de responsabilidad en el país, las cosas habrán cambiado forzosamente, no porque ellos sean mejores, sino porque habrá desaparecido el miedo que es la herencia de la Guerra Civil".*

Un Uruguay sin reflejos políticos

Carlos Barral fue miembro del jurado en el reciente Concurso Biblioteca Breve, organizado por la editorial Seix Barral, en el que la novela *El Paredón* del escritor uruguayo Carlos Martínez Moreno (prohibida hace pocos días por la censura española) se colocó como finalista. *"Me interesó mucho esa novela* —me dice Barral— *en primer término porque es un libro muy bien escrito, y también porque (sin ser, de ningún modo un panegírico del fidelismo), enfrenta con franqueza el problema de la convivencia en América Latina de unas fuerzas renovadoras con un inmovilismo conformista".*

Barral no ha estado en América Latina. Le pregunto cuál es, a su criterio, el Uruguay que surge de la novela de Martínez Moreno.

"Pese a lo gastado de la frase, podría decir que el Uruguay de la novela es una especie de Suiza americana, en el bien y en el mal sentido. Parece un país que no funciona mal, pero que difícilmente mejorará, porque su (por otros conceptos, buena) tradición civilista ha adormecido las reacciones y los reflejos políticos del ciudadano uruguayo. El escritor latinoamericano corre siempre el peligro de un cierto esnobismo vanguardista, que como no es autóctono queda siempre un poco atrasado con respecto a la verdadera vanguardia. El libro de Martínez Moreno, por el contrario, aborda directamente su problema con los medios que le parecen más adecuados, sin intentar marcar un punto particular de originalidad".

Barral, como editor, sufre en carne propia las desventajas de la censura y se extiende gustosamente sobre el tema. Prefiero reproducir textualmente sus palabras:

"Durante muchos años, la censura española (que es el atropello mayor que, desde la Edad Media, se ha cometido con cultura alguna) ha producido en los escritores una actitud de autocensura. Empero, en los últimos años esto ha cambiado por dos razones: 1) porque los escritores jóvenes están más politizados que los de 45 años, y por eso mismo no se autocensuran*, y 2) porque ha empezado a ocurrir que un libro, prohibido por la censura, es sin embargo publicado en otros idiomas y luego aparece fatalmente en algún país de lengua española. Como consecuencia, si hace cinco años la censura española prohibía un número pequeño de novelas,*

hoy esa misma censura afecta aproximadamente a un 40% de los libros que se intenta editar, ya sea por la prohibición lisa y llana, o porque exige tantos cortes y modificaciones que hacen imposible la publicación".

Formentor, 1º de mayo de 1962

(*La Mañana*, Montevideo, 14 de mayo de 1962: 4).

Desde Formentor

Cree Goytisolo que lo que importa más es lo autobiográfico

En la nueva promoción de novelistas españoles, Juan Goytisolo es, sin duda, el más conocido fuera de su país. Con nueve libros publicados (cinco novelas, dos volúmenes de relatos y dos libros de viajes) en menos de diez años, autor traducido ya a varios idiomas, Juan Goytisolo es uno de los escasos escritores de habla hispana que puede vivir de su actividad literaria, la cual incluye funciones de lector-asesor de la Editorial Gallimard de París (ciudad en la que Goytisolo tiene en la actualidad su residencia permanente).

Con su estampa menuda, sus largas patillas, sus labios apretados, el autor de *La resaca* transita por Formentor consciente de su renombre que ya puede competir con varias de las famas aquí presentes. *"Este Juan se parece cada vez más a un torero"*, me dice una española que se parece cada vez más a una de las saludables vírgenes de Murillo.

"Desde fuera, escribo mejor sobre España"

Juan Goytisolo tiene gracia para la narración oral. Habla, por ejemplo, de sus recientes visitas a Cuba y a México, y hace el retrato de una millonaria mexicana, especie de Mecenas cultural, que tiene una piscina con temperatura agradable: *"Yo, todos los días, nada más que por curiosidad, pedía una temperatura diferente, y había que ver cómo se afanaba todo el elenco para ponerme el agua a catorce, o a diecisiete, o a veinte grados"*.

Felizmente, cuando —de acuerdo con lo convenido— lo encuentro en la playa, toma muy en serio su papel de entrevistado. Le pregunto si su permanencia fuera de España ha tenido algún peso en su obra actual. *"En absoluto. Además, paso en España varios meses del año. Durante el resto del tiempo, como siempre trabajo, no me entero si vivo dentro o fuera de España. Más aún, creo que escribo mucho mejor sobre España desde que vivo fuera del país"*.

¿Alguna posibilidad de escribir narraciones sobre temas *no españoles*? *"No se me ha ocurrido ni una sola línea sobre Francia. Creo que se trata sobre todo de un problema de idioma. Cada personaje habla en su idioma. Tal vez pueda escribir algún día una novela que transcurra en América Latina"*.

Le pregunto si se ha operado alguna transformación en su obra narrativa.

"Hay una línea que llega hasta La resaca*, y otra que parte desde ese libro. A partir de* La resaca*, escribo en primera persona, pero con objetividad completa. Cada vez siento más desconfianza hacia la imaginación, y doy una importancia mayor a la investigación personal y a lo autobiográfico. Actualmente, todo lo que escribo es observación directa o cosa viva. El papel de la imaginación se reduce a la articulación de los hechos, o sea que es una imaginación meramente constructiva. También al idioma le otorgo una creciente importancia. Me doy cuenta de que en mis primeras novelas todos mis personajes hablaban igual. Ahora describo medios sociales muy distintos, y uso el lenguaje que corresponde a cada uno de esos medios"*.

Juan Goytisolo reconoce en su obra la influencia de la novela picaresca española y luego, entre los modernos, Baroja y también Camilo José Cela, así como la de los novelistas de Estados Unidos y de Italia. Cree que el rasgo que une su obra con de la de hermano Luis, la de García Hortelano y la de Sánchez Ferlosio, es una evidente preocupación social y una tendencia objetiva en la narración. Hay, asimismo, una intención de retratar la crisis moral de la burguesía española. *"Personalmente* —me dice— *he tratado, en libros como* La isla *o* Fin de fiesta*, de hacer una descripción física del paisaje español, hablando de zonas que apenas si han figurado antes en nuestra literatura"*.

Ortega: un ejemplo negativo

¿Relaciones con la crítica?

"Si tuviera que guiarme por la crítica española, me habría retirado hace tiempo. Felizmente, tengo ecos mejores que esos; ecos de gente que me parece muy respetable y objetiva. A veces ha habido algún crítico español que me ha parecido eficaz, pero son excepciones. En general, puedo decir que las buenas críticas me han servido en algún aspecto de mi labor creadora, especialmente en cuanto se refiere al lenguaje".

Con respecto al 98, Juan Goytisolo cree que *"Ortega es un ejemplo de lo que no debe hacerse"*. Entiende que en la literatura española hay dos figuras siempre actuales y vivas: Machado y Larra.

Sobre la censura española (problema que, explicablemente, es algo así como una obsesión de los escritores españoles), Juan Goytisolo cree que es *"un modelo de arbitrariedad"*. La mitad de sus libros están prohibidos y ha debido publicarlos en Buenos Aires, México o París.

"Para mí es muy doloroso escribir un libro que de antemano sé que no podrá ser leído por el lector español, precisamente el destinatario de mis novelas. Pero ahora nos ayuda el recuerdo y la actitud de Larra, quien nos da una lección de astucia y nos abre los ojos. De todos modos, creo que no será posible juzgar todo este largo periodo de la literatura española, sin tener en cuenta el factor censura*"*.

La impotencia como símbolo

¿Escritores de América Latina? *"Hay desconocimiento, es cierto, pero después de todo es aproximadamente el mismo que existe entre los países latinoamericanos"*.

Sin embargo, como lector-asesor de Gallimard, Juan Goytisolo es uno de los escritores españoles que más noticias tiene de los autores latinoamericanos. Conoce la obra de Carlos Fuentes, Juan Rulfo, Rosario Castellanos, y recientemente ha descubierto al peruano José María Arguedas, autor de *Los ríos profundos*. Cree que la novela argentina es la que más depende de la literatura europea. También ha leído la novela todavía inédita de Carlos Martínez Moreno, *El paredón. "Es muy interesante, porque da el clima de la burguesía uruguaya"*.

Su candidato para el Premio Internacional de Editores hubiera sido el norteamericano William Styron. Luego Marguerite Duras y Carson McCullers. Conoce poco la obra de Uwe Johnson.

Pero Goytisolo se siente más seguro cuando habla de lo que él hace:

"En La isla *y* Fin de fiesta *he intentado explicar algo: en una sociedad que es fundamentalmente falsa, también son falsas las relaciones personales. Por eso en España es muy difícil ver la vida privada, es muy difícil ver la verdad. Que el tema de ambos libros sea en cierto sentido la* impotencia física, *representa una especie de símbolo de otras impotencias (moral, política) que hay en España, y creo, incluso, que eso repercute hasta en una cierta frustración sexual. La crisis se está agudizando cada vez más, y en lo literario se refleja en una creciente exasperación de los personajes, debido a que nadie encuentra una posibilidad de salida"*.

Al final, y sin necesidad de que yo se lo pregunte, Juan Goytisolo se refiere al proceder de la censura española, en cuanto tiene relación con la reunión de Formentor: *"No se puede actuar con tal desprecio de la cultura, sobre todo si se pretende formar parte de los países civilizados. Hay una enorme inconsecuencia en esta actitud: si se pretende integrar a España en la Europa Occidental, no es posible rechazar precisamente la cultura de los países occidentales"*.

Formentor, mayo 1962.

(*La Mañana*, Montevideo, 15 de mayo de 1962: 5).

Reportaje a José María Castellet

El carácter de protesta de la actual literatura española significa mérito y limitación

José María Castellet es el crítico y ensayista de la nueva generación española. En Montevideo son suficientemente conocidos sus libros *La hora del lector* (1957) y *Antología de veinte años de poesía española* (1960), ambos publicados por Seix Barral. Pero Castellet tiene también un primer libro: *Notas sobre literatura española contemporánea* (1955), en el cual recogió una serie de artículos anteriormente publicados en revistas universitarias. La publicación de todas aquellas notas reunidas resultó de una concentrada violencia. Como corolario, y a pesar de que ninguno de los artículos era inédito, la censura prohibió el libro y se incautó de los ejemplares. No obstante, la obra circuló

clandestinamente, y puede decirse que ese fue el verdadero arranque del indudable prestigio que hoy tiene Castellet dentro y fuera de España. También publicó, en 1958, un librito sobre Hemingway y actualmente prepara un nuevo libro, cuyo probable título será *Poesía contemporánea. Del simbolismo al realismo*. En esa poesía contemporánea solo se considerarán autores europeos, pero Castellet piensa que esta puede ser la última oportunidad de tratar la poesía contemporánea exclusivamente al nivel europeo, ya que, con los medios de conocimiento modernos, las limitaciones desaparecen y no habrá más remedio que verlo todo con una perspectiva mundial.

Llamar las cosas por su nombre

Castellet (que en el jurado que discernió el Premio Internacional de Editores, fue el delegado n.º 1 del sector *español, portugués e hispanoamericano*) es un tipo alto, bienhumorado y agudo. En general, tiene problemas con sus piernas largas y las zambullidas mediterráneas, pero en particular no los tiene con los cientos (o miles) de libros que debe leer por año, como asesor de Seix Barral o como alta jerarquía de la Editorial Praxis. Es uno de los españoles más informados acerca de la literatura europea, pero (por ahora, al menos) no tiene la seca visión que suele ser rasgo inseparable de los eruditos, y sí en cambio posee una particular sensibilidad de buen lector.

Mi primera pregunta es sobre la situación actual del ensayo *español.*

"Debido a la circunstancia que atraviesa España —dice Castellet— *y considerando que el ensayo es el género que ha de decir las cosas con mayor claridad y sin emplear mayores subterfugios artísticos, parece explicable que esta especialidad no haya podido desarrollarse. Actualmente, el ensayo en España es poco importante; son muy pocos los autores jóvenes que se dedican al género, y es prácticamente seguro que, mientras no varíen las circunstancias, no van a surgir ensayistas de categoría".*

En cuanto a la crítica, cree Castellet que deberían existir dos tipos de crítica: la universitaria, estilística, y la de tipo ensayístico, polémica, militante. *"En España existe casi exclusivamente la primera. Yo, que pretendo practicar la segunda, encuentro que mi obra está muy limitada por esas circunstancias que antes mencioné".*

La ambigüedad de Ortega

Sobre la nueva literatura española que Castellet, como ningún otro crítico, ha contribuido a difundir, opina que ha surgido de una toma de conciencia de la realidad histórica española y tiene (este es su mérito y también su limitación) un carácter primario de protesta y de testimonio.

"Digo limitación *porque, en realidad, tal carácter primario ha impedido a los jóvenes autores preocupados de estudiar los problemas estéticos inherentes a ese tipo de literatura. De ahí que muchas veces resulten obras de carácter documental, testimonial, sin un verdadero valor estético. Lo que pasa es que esta generación reclama sus teóricos, pero los teóricos no aparecen. Entonces los poetas acuden a*

los grandes maestros, Antonio Machado especialmente, y los novelistas buscan sus teóricos en la literatura extranjera (escritores norteamericanos, y también Pavese, Sartre, Lukács)".

Le pregunto qué explicación tiene para él el evidente desprestigio de Ortega y Unamuno en la joven generación literaria.

"En primer lugar, Unamuno (que es, con todo, muy respetado) dio una visión del mundo que no está abierta a ninguno de los problemas de hoy. Se tiene la impresión de que no miraba hacia adelante, sino hacia atrás. Sigue sirviendo como revulsivo, pero no es posible hallar en él las raíces de un pensamiento histórico, auténticamente democrático (personalmente creo que Unamuno fue un pensador antidemocrático). En una reciente encuesta organizada por la revista Ínsula, *la opinión de los jóvenes escritores fue francamente desfavorable a Unamuno. Distinto es el caso de Ortega, por cierto bastante menos respetado que Unamuno. Ortega trató los problemas del mundo contemporáneo y pretendió enfocarlos con una cierta visión historicista a la que nunca aspiró Unamuno. Pues bien, esa visión de Ortega resultó a la postre profundamente reaccionaria. También hay que tener en cuenta la actitud de Ortega durante la Guerra civil. El creyó que ninguno de los dos bandos tenía razón. Al desinteresarse de la guerra, vino a desinteresarse del país. Esta falla de toma de posición frente a un hecho tan decisivo, ha sido muy perjudicial para Ortega, que así quedó ligado a una ambigüedad que la nueva generación no le perdona. Baroja, en cambio, es muy respetado. No creo que despierte excesivo entusiasmo; trabajó siempre muy individualmente y fue un hombre de una mentalidad más bien anarquista, pero se considera que ha llevado a cabo una obra literariamente importante".*

Los poetas preocupados por lo estético

Le pregunto si —además de las distancias genéricas— ve alguna diferencia de actitud entre los poetas y los narradores de la joven promoción española.

"Sí, hay en los poetas una mayor preocupación estética. Quizá se deba a que la novela es un género más apegado a la realidad. En los poetas, si bien hay el fermento de una preocupación colectiva y social, existe también un grado de preocupación estética que las hace estar, en este momento, mejor orientados que los narradores".

Hago un comentario sobre la indudable preferencia que los nuevos autores muestran hacia la novela, así como sobre el escaso desarrollo del cuento. Castellet me explica que en España el cuento es *"poco comercial"*, y que, además, los grandes premios son todos para novela. *"En una economía de mercado* —agrega— *los géneros literarios sufren este tipo de influencias"*. Se extiende luego sobre algunos rasgos de los nuevos narradores: preferencia por el tema de la niñez, tendencia al objetivismo, etc.

"Esta generación sufrió en su niñez un terrible impacto: la Guerra civil. Era un mundo extraño, es cierto, pero en él los niños sufrieron tanto o más que los

mayores. Novelistas como Ana María Matute, Juan Goytisolo, Jesús Fernández Santos, han abordado en sus novelas ese mundo de la infancia".

En cuanto al objetivismo, Castellet lo relaciona estrechamente con la censura. *"Al no intervenir el autor directamente en sus novelas, al no poder hacer comentarios personales, todo lo pone en boca de los personajes. De ese modo, la realidad que aparece en los libros es menos comprometedora para el autor".* Como este objetivismo no es exactamente el propuesto por Robbe-Grillet, le pregunto a Castellet cuál es su opinión sobre el autor de *La jalousie* (tan controvertido en los debates del Premio Internacional de Editores).

"En los primeros libros de Robbe-Grillet —contesta Castellet— *me pareció ver una obra importante y un camino nuevo. Pero luego me ha desilusionado comprobar cómo este novelista ha acabado por convertirse en un mero autor de vanguardia, con todas las limitaciones que siempre tiene una vanguardia. Robbe-Grillet ha quedado encerrado en sí mismo y ahora sus libros más bien me cansan".*

Literatura latinoamericana

Castellet cree que el desconocimiento de esa literatura en España se debe en buena parte a que prácticamente ninguno de los nuevos escritores españoles ha estado en América Latina. (Quizá la única excepción sea Juan Goytisolo).

"A eso hay que agregar que no puede hablarse de América Latina como de una unidad y, además, que la distribución editorial es sencillamente catastrófica. De vez en cuando, yo recibo algún libro de poemas, pero como casi ninguno de los libros latinoamericanos trae datos sobre el autor, me es imposible situarlo en el contexto cultural y social de su respectivo país. Es difícil enjuiciar una obra cuando ni siquiera se sabe si el autor tiene veinte años o tiene sesenta. Es una lástima, porque advierto que en los jóvenes escritores españoles hay interés por la nueva literatura de América Latina".

El reportaje ha terminado, pero Castellet sigue hablando del Premio Internacional de Editores. La delegación española fue la que defendió con mayor ahínco la candidatura de Carson McCullers. Le pregunto cuál hubiera sido su candidato ideal. *"Doris Lessing* —responde sin vacilar— *pero también habría quedado satisfecho si el premio hubiera sido adjudicado a Sillitoe, Marguerite Duras o Carson McCullers".*

Formentor, abril 1962.

(*La Mañana*, Montevideo, 17 de mayo de 1962: 5).

El escritor que es editado a la vez en catorce países

Realismo o nada

Einaudi, el editor italiano que esta vez preside la reunión internacional de editores, da comienzo a la ceremonia. Va entregando a cada editor el ejemplar correspondiente, y el editor lo brinda al novelista. Abrazos, efusiones, celos, fogonazos, televisión, de todo un poco, mientras los libros se van acumulando en las manos del escritor madrileño. La edición más elegante, más hermosa, es la italiana, cuya carátula ha sido ilustrada precisamente por Miró. García Hortelano, que es de un temperamento más bien tímido, dice algunas palabras, ni una más de las necesarias. Todo el mundo aplaude, los fotógrafos fijan una vez más la imagen del escritor en el instante de sus catorce glorias, y de inmediato los seudogitanos vuelven al seudotwist.

Al día siguiente, y de acuerdo con lo convenido, me encuentro con García Hortelano en un desayuno-reportaje. Ya está tranquilo; pasó el momento. Queda el escritor, simplemente. Solo ahora parece haberse acomodado a la horma de su satisfacción. Me da lástima desacomodarlo, pero tengo el deber profesional de hacerle preguntas. Por ejemplo, sobre su actitud como creador.

"Creo que es sencilla y está bien clara —me dice— *Es una actitud de realismo. Si uno analiza la situación de la novela española, llega fácilmente a la conclusión de que la joven novela ha de ser necesariamente realista. Si no es realista, no será nada. El realismo es una línea continua. En ningún caso es una escuela literaria, sino una actitud. Una de las definiciones del realismo podría ser:* literatura de acuerdo con su tiempo. *Por eso, el realismo contemporáneo es distinto del clásico. Por otra parte, en España el problema es más complejo, ya que las actuales novelas están siendo escritas por gente muy joven. Con excepción de Juan Goytisolo, los demás tenemos apenas dos o tres novelas publicadas".*

No hay un código

Tormenta de verano, la novela ganadora del Premio Formentor 1961, fue en primera instancia prohibida por la censura. Luego, la presión de los editores extranjeros determinó el levantamiento de aquel veto. *"La censura es uno de los obstáculos más serios para la consolidación de cualquier tipo de literatura* —dice García Hortelano— *pero además hay que considerar que no existe aquí ningún Código de Censura, de modo que la única regla es la arbitrariedad. En ese sentido, la censura está frenando las mejores posibilidades del realismo actual".* Acabo de leer *Tormenta de verano* y puedo corroborar esa afirmación de su autor. La novela tiene un gran interés, no solo narrativo sino sociológico, pero sus personajes (que son en su mayoría madrileños) no son extrovertidos, como todo español que se precie. Los personajes de García Hortelano son seres reticentes, que se refugian en silencios y en

sobrentendidos. Quizá sea por eso que sudan tanto: por todo lo que tienen que callar. El español —ni siquiera el español de ficción— no está hecho para soportar el sacrificio de su propio silencio.

¿Influencias? La *generación perdida* norteamericana y la *generación realista* italiana.

"Todos estos escritores que están aquí en Formentor —dice en un paréntesis García Hortelano, y agrega—: *"Fueron las dos únicas literaturas realistas a que tuvimos acceso. Pero hay matices, claro. Yo, por ejemplo, admiro mucho a Faulkner, pero no creo que haya tenido influencia sobre mí. Con respecto a influencias españolas, hay que recordar que, a diferencia de la poesía, la novela sigue históricamente una línea interrumpida. Piénsese en Cervantes, la picaresca, Galdós, Baroja, y se verán claramente los saltos del tiempo. Excepto la picaresca, los demás son novelistas aislados, nunca grupos de escritores. Por eso no pueden ejercer influencias, porque nunca han existido como grupo realista. En España han existido escritores realistas, pero no han creado un* realismo*"*.

La plataforma de lanzamiento

De la gente del 98, García Hortelano cree en Baroja, pero no en Azorín. Tampoco le atrae Valle Inclán, a quien confiesa haber leído muy poco. ¿Unamuno? *"En un país como este, donde los escritores de talento son escasos, es casi obligatorio hacer un número chauvinista y decir que Unamuno es un genio. Yo, personalmente, creo que es un tipo de mentalidad ibérica y desordenada, que no resulta nada conveniente"*. En cuanto a Ortega, cree García Hortelano que aunque él está en desacuerdo con sus ideas, especialmente las literarias, debe reconocer que, como escritor (ya que no como pensador) es el que más directamente ha influido sobre la nueva generación. ¿Lorca? *"Es sobre todo un mito. Me parece un* buen *poeta, que vivió contemporáneamente con* grandes *poetas"*.

Le pregunto en qué medida ha influido el Premio Formentor en su actividad literaria. *"Me ha hecho reflexionar a fondo, porque un premio así de importante, cuanto más viste, más desnudo deja, y obliga a que el escritor se vista la próxima vez con un traje más bonito"*. García Hortelano tiene otra novela en estado de gestación. *"Esta vez quisiera usar una especie de realismo, geográfico no localizado"*. La crítica ha atribuido a veces a García Hortelano ciertas deudas con el *noveau roman* francés, pero él no está de acuerdo. *"En todo caso, me interesa de una manera funcional, pero nunca como actitud.* El mirón [de A. Robbe-Grillet]*, por ejemplo, es en último término un paso más en la técnica de la novela subjetiva, y en realidad viene a demostrar que no estaba muerta, como vaticinara Ortega"*.

¿La crítica? García Hortelano opina que, para que exista una gran literatura, debe existir siempre una crítica literaria rigurosa. *"En España todavía no existe ese tipo de crítica. Castellet es precisamente la excepción"*. Como lector de sus dos novelas publicadas, creo haber notado una inspiración bastante directa de la realidad. García Hortelano no cree que sea tan directa, pero

de todos modos reconoce que muchas veces un episodio real figura en el subconsciente y solo mucho después de escrito, aflora su origen.

"Por ejemplo, con respecto a Tormenta de verano*, alguien me hizo notar que parecía inspirada en el caso Montesi. Y es muy probable, porque en su momento estuve muy interesado en ese caso y leí cuanto se me puso a mano, relacionado con el mismo. En todo caso, no lo hice de una manera consciente. Yo creo que podría decir que, hasta ahora, en mis novelas, la plataforma de lanzamiento es un elemento de la realidad"*. En la definición hay influencias de misiles; pero quizá sean los misiles del subconsciente.

Formentor, mayo 1962.

(*La Mañana*, Montevideo, 21 de mayo de 1962: 4).

Carta de Formentor

La adjudicación del Premio de escritores

La delegación de EE.UU., al negar el voto a su compatriota Carson McCullers, hizo posible el triunfo de Uwe Johnson.

Ahora ya se sabe que el Premio Internacional de Editores ha sido adjudicado al novelista alemán Uwe Johnson por su obra *Des Dritte Buch über Achim* (*El Tercer Libro sobre Achim*) y que el Premio Formentor recayó en la novela *L' etá del malessere* de Dacia Maraini. Finalista del Premio Internacional fue Carson McCullers; del Formentor, el novelista egipcio Hoveyda. Sin embargo, de acuerdo a las noticias que pudieron filtrarse de las supersecretas sesiones celebradas por los editores y sus comisiones asesoras, el favorito inicial para el Formentor fue el novelista italiano Mastronardi, y según los debates del Premio Internacional —a los que los periodistas pudieron siempre asistir—, Uwe Johnson no aparecía con muchas posibilidades, ya que solo había propuesto su nombre tres de las siete delegaciones, en tanto que Günter Grass (también alemán) y Carson McCullers (norteamericana) tenían el apoyo de cinco delegaciones y Claude Simon (francés) y J. D. Salinger (estadounidense) habían sido nominados por cuatro delegaciones.

Nadie es profeta en su tierra

El resultado un poco sorpresivo de la votación final (cinco votos por Uwe Johnson y dos votos por Carson McCullers), se debió especialmente a la firme (o quizá empecinada) actitud de la delegación norteamericana, que nunca votó por su compatriota Carson McCullers. Cuando, en la segunda votación (cada delegación votaba dos nombres) el resultado dio cuatro a tres a favor de Johnson, la candidatura de McCullers fue sostenida por las delegaciones francesa, inglesa y española, mientras que los norteamericanos votaron por Katherine Ann Porter, un nombre que en ningún momento contó con posibilidades para la adjudicación del premio. Finalmente, en la

tercera votación, la delegación norteamericana prefirió el nombre de Uwe Johnson y con ello se llegó al cinco a dos final que respetaba la mayoría absoluta exigida por la reglamentación.

Pocas veces una delegación habrá estado tan cerca de obtener un premio para un escritor de su país, permitiéndose sin embargo el lujo de despreciarlo con inconmovible consecuencia. Tal firmeza puede venir de dos motivos: una profunda convicción (tesis de los bienpensados) o bien una política de capillas (tesis de los malpensados). Creo que en el caso presente puede haberse dado una mezcla de las dos causas, ya que el equipo editorial de la Grove Press, tanto en su actividad editorial como en su revista *Evergreen Review*, han defendido siempre con denuedo un tipo muy uniforme de literatura. Algún delegado estadounidense reveló, con posterioridad al fallo, que la delegación norteamericana no podía apoyar a Carson McCullers para el premio debido a dos poderosas razones: 1) se trata de un creador [sic] probablemente acabado, del que poco de nuevo se puede esperar en el futuro, y 2) se trata de un novelista que ha presentado una imagen relativamente falsa de los Estados Unidos. (Dos razones muy respetables, pero que parecen difícilmente compartibles).

La lista de candidatos

La siguiente es la lista de escritores, que por lo menor en la primera de las tres votaciones, obtuvieron algún voto para el premio: Alain Robbe-Grillet, Giorgio Bassani, Sara Lidman, Günter Grass, Claude Simon, Ana María Matute, Katherine Ann Porter, V. S. Naipul, Saúl Bellow y Pier Paolo Pasolini. Además de estos, y de los finalistas Johnson y McCullers, los siguientes escritores habían sido propuestos para la lista de candidatos por los respectivos jurados nacionales: Heinrich Böll, Helmut Heissenbüttel, H. E. Nossack, Peter Weice, Christopher Isherwood, Bernard Malamud, James Purdy, J. D. Salinger, William Styron, John Updike, William Golding, Richard Hughes, Doris Lessing, Colin McInnes, Anthony Powell, J. Cowper Poys, Allan Sillitoe, Philip Toynbee, Patrick White, Iris Murdoch, Guillermo Cabrera Infante, Alejo Carpentier, Camilo José Cela, Julio Cortázar, Miguel Delibes, João Guimarães [Rosa], Agustín Yáñez, Simone de Beauvoir, Marguerite Duras, A. Peyre de Mandiargues, Pjotr Ravicz, Claude Simon, W. F. Herman, Oreste del Buono, Carlo Cassola, Vasco Pratolini, Giovanni Testori, Yukio Mishima, Shohel Oka, Junikiro Tanisaki, Eyvind Johnson, Vaino Linna, B. Trotzig, Trajel Vesaas, V. Akisionev, J. Andrzejewski, M. Bulatovic, T. Esenina, J. Fried, V. Kaverin, J. Kazakov, W. Gombrowicz, S. Mrożek, T. Rozewicz, V. Tendriakov y Yasar Kemal.

Alienado n.° 1

Los debates para la adjudicación del Premio Internacional de Editores tuvieron algunos pasajes de enorme interés. No en balde estaban presentes, como miembros de los respectivos jurados nacionales, gente como

Henry Miller, Dominique Aury, Michel Butor, Roger Caillois, José María Castellet, Juan García Hortelano, Angus Wilson, Alberto Moravia, Elio Vitorini, Guido Piovene, Carlo Levi, Ítalo Calvino, Donald Allen, Hans Magnus Enzensberger.

La inclusión del libro de Simone de Beauvoir: *La force de l'age*, como obra de imaginación, dio lugar a un largo debate sobre ciertas sutiles distinciones entre lo autobiográfico y lo puramente imaginativo, en el que intervinieron expositores como Carlo Levi, Moravia o el joven poeta alemán Enzensberger. La obra de Robbe-Grillet dio también que hablar. Desde Butor, que la encontró "*de una calidad excepcional*" hasta Moravia que calificó a Robbe-Grillet como "*el primer escritor alienado de la historia de la literatura*", las sucesivas exposiciones fueron pasando por todos los grados y matices. En un debate que enfrentó provisoriamente los nombres de Robbe-Grillet y de Ravicz, Angus Wilson señaló que ambos novelistas le parecían *"decadentes"*, pero que mientras Robbe-Grillet era un decadente que pertenecía a un desierto internacional, Ravicz era un decadente que pertenecía a la jungla del intelecto, y que él, en la obligación de decidir, prefería siempre la jungla al desierto.

Pero, aparte de esas muestras de ingenio, la mejor exposición fue sin duda la de Elio Vittorini quien, a propósito de los novelistas alemanes propuestos para el Premio Internacional de Editores, sintetizó de modo magistral lo que llamó el conflicto entre la conciencia y la realidad.

Algunas de las sesiones duraron tres y hasta cuatro horas. Algunos oradores hablaron durante los cinco minutos permitidos, pero la mayoría hizo caso omiso del límite y se explayó a su gusto. En esos casos, algún sector de la concurrencia tomó venganza de un modo original: mientras hablaba Carlo Levi (un orador de tiro largo, que habla con un tonito semiconfidencial y sonriente, falso anunciador de un final siempre postergado), se oyó de pronto una voz urgentísima y nerviosa. Era la de un locutor de radio, que a través de la pequeña radio a transistores de un oyente irrespetuoso, trasmitía las incidencias del partido de fútbol que Benfica y Real Madrid disputaban en Amsterdam por la Copa de Europa. Hasta ese momento iban 3 a 2, creo.

Formentor, mayo 1962

(La Mañana, Montevideo, 23 de mayo de 1962: 4).

Un panorama que ha cambiado

Los intelectuales españoles y portugueses de hoy no aspiran al recurso del exilio

Urbano Tavares Rodrigues es un destacado novelista portugués que, en carácter de periodista, asistió a las reuniones celebradas en Mallorca con motivo de la adjudicación de los premios Formentor e Internacional de Editores. En varias oportunidades conversé con él acerca de la grave situación que debe

enfrentar el escritor en Portugal, donde la censura no es, como en España, previa a la publicación, sino que se ejerce sobre el libro ya publicado. Desde cierto punto de vista, esto es más grave que la censura previa, ya que, lógicamente, atemoriza a los editores. Estos siempre corren el riesgo de que el gobierno se incaute de un libro, con el desastre económico que ello significa. Tavares Rodrigues se expresaba siempre con gran preocupación sobre estos problemas, pero una tarde lo encontré más deprimido que de costumbre. Le pregunté el motivo y entonces me mostró una carta, recién recibida de Lisboa, en la que un familiar le comunicaba que desde su partida la policía había estado tres veces en su casa con la obvia intención de detenerlo. La causa era muy simple: Tavares había firmado, con otros escritores, un manifiesto reclamando libertad de prensa. Alguien que escuchaba su relato, le preguntó si ahora, sabiendo que a su regreso lo esperaba la cárcel, pensaba volver de todos modos a su país. Tavares contestó que sí, que él no podía exilarse sabiendo que sus compatriotas, sus colegas, sus amigos, estaban siendo ametrallados en las calles de Lisboa. Y llegando el día, partió para su ciudad.

"Nos dejaron muy solos frente a la adversidad"

Curiosamente, esa es también la actitud de la mayor parte de los jóvenes escritores españoles que militan en la oposición. Son poetas o novelistas a quienes la censura hace un centenar de tachaduras en sus originales, o prohíben lisa y llanamente sus libros: son escritores a quienes se les cierran casi todas las puertas, que han estado presos, que han sido torturados. Uno de ellos, que estuvo cuatro meses en prisión, salió de la cárcel con una grave tuberculosis; durante esos cuatro meses fue mal alimentado, y obligado a permanecer unas ocho a diez horas diarias con las muñecas atadas a los tobillos. Cuando, a raíz de una amplia reclamación firmada por centenares de intelectuales de todo el mundo, fue puesto en libertad, le fue retirado el pasaporte. Pero ni este escritor, ni ningún otro de su promoción, piensan en ningún instante radicarse en otro país, o asilarse en alguna embajada extranjera. Entienden (y en eso existe una rara unanimidad), que deben permanecer en España y enfrentarse con lo que hay y con lo que venga. No lo dicen explícitamente, pero se nota que en el fondo tienen un impreciso resentimiento contra muchos de los intelectuales españoles que, a través de los años, se fueron exilando. En realidad, hacen una distinción:

"Naturalmente —me dijo uno de los más destacados escritores catalanes— *entendemos la actitud de muchos intelectuales que, al fin de la Guerra civil o inmediatamente después de ella, se fueron al extranjero porque de lo contrario los mataban. Para ellos, quedarse hubiera sido un suicidio. En cambio, no entendemos tan claramente la actitud de otros escritores que se fueron después, cuando las circunstancias habían cambiado y ya no era su vida lo que peligraba. En realidad, no podemos olvidar que estos últimos nos dejaron muy solos para enfrentar la adversidad; creemos que, si se hubieran quedado, todo hubiera sido menos difícil, tanto para nosotros como para ellos".*

Una búsqueda que no es la de Proust

La verdad es que varios de aquellos viejos intelectuales han vuelto a España. Algunos, con claudicaciones; otros, con dignidad; pero la mayoría de ellos, hablando en lenguaje que no es el más apropiado para entenderse con estos jóvenes y conscientes escritores de hoy. El mismo discurso que hace veinte o veinticinco años era fresco y vital, hoy ha perdido agudeza, fuerza y, sobre todo, actualidad. Pues bien, muchos de esos regresados vienen con el viejo discurso y no parecen comprender que los oídos son otros, que el auditorio de la España de hoy no solo no es el mismo de la que dejaron, sino que tampoco es el mismo de hace diez años.

La propia Guerra civil es para unos y para otros un fenómeno totalmente distinto. Los que vuelven (y también los que no vuelven) la vivieron en las ciudades o en los campos de batalla, en las conspiraciones o en las fugas, pero la vivieron como los adultos que eran, como individuos que de algún modo debían sentirse colectivamente responsables y partícipes de la tragedia que vivían. En cambio, los que hoy los reciben (y no me refiero a los situacionistas, a los que de algún modo usufructúan del régimen, sino a los claramente opositores, a los auténticos inconformes), que son hombres de 30 a 35 años, vivieron la guerra como niños, y la vivieron como *culpa de otros*. Es razonable pensar que ellos no pueden sentirse colectivamente responsables de aquel drama. La guerra fue un monstruo que, en el momento en que ellos jugaban, en que aprendían a leer, en que empezaban a mirar el mundo, vino y los aplastó, y a muchos les arrancó los padres, y a otros les quitó la sonrisa, y a todos los convirtió prematuramente en adultos, en tristes y sufridos adultos de nueve o diez años. Quizá se deba a este último factor el hecho de que, uno de los temas más frecuentes en la actual novela española, sea el de la infancia. Se trata de una búsqueda que no tiene el sentido inmortalizado por Proust. Para este, *"tiempo perdido"* era un tiempo feliz, el único en que la vida aparecía en estado de pureza. Para los novelistas españoles de 1962, la infancia fue un tiempo de desgracia, de destrucción, de muerte. De ahí que, cuando en sus relatos apuntan hacia ella, no creo que vayan al encuentro de un *"tiempo perdido"*, sino más bien en busca de una explicación.

(*La Mañana*, Montevideo, 31 de mayo de 1962: 3).

Murió en Madrid Ramón Pérez de Ayala, el más ameno novelista de su promoción

A los 80 años, ha muerto en Madrid el novelista español Ramón Pérez de Ayala, quien en 1955 había regresado del exilio. Pérez de Ayala nació en Oviedo (Asturias) el 9 de agosto de 1881. Hizo sus primeros estudios con los jesuitas de Gijón y de Carrión de los Condes, experiencia que no le resultó del todo agradable y que más tarde satirizaría en su novela *A.M.D.G* (*Ad*

majorem Dei gloriam). Prosiguió sus estudios en la Universidad de Oviedo, donde se doctoró en Derecho. Allí fue discípulo de Leopoldo Alas (Clarín), Altamira, Posada, Vela, Buylla, y otros animadores de la reforma universitaria. Clarín, especialmente, tuvo gran influencia en su formación intelectual. De Oviedo pasó a residir en Londres; se casó con una norteamericana; en 1928 ingresó en la Real Academia Española; viajó frecuentemente por Europa y América; con Ortega y Marañón, fundó un grupo político denominado "Agrupación al Servicio de la República"; se exilió con motivo de la Guerra civil y residió largamente en la Argentina; en 1955 regresó a España.

El poeta

Por lo general, no se menciona a Pérez de Ayala entre los escritores de la llamada Generación de 98. Sin embargo, aunque es varios años menor que Unamuno, Azorín, Machado, Valle Inclán o Baroja, nace el mismo año que Juan Ramón Jiménez y dos años antes que Ortega y Gasset. La exclusión es razonable, ya que Pérez de Ayala es un autor de transición.

"Reúne en sus obras —dice María de Maeztu— *las mejores cualidades de las dos generaciones a las que sirve de nexo: la del 98 y la que viene inmediatamente después. Tiene de la primera la originalidad y la potencia creadora; de la segunda, la técnica, la sobriedad, la concisión, la elegancia. Tal vez por eso y porque representa el tránsito entre dos edades —siglo XIX y el siglo XX— que aparecen sin posible conexión y enlace, le toca a Pérez de Ayala realizar, en el orden puramente intelectual, una parte del ambicioso programa que los hombres del 98 habían lanzado al viento como signo de rebeldía, de protesta"*.

Ángel Valbuena Prat, por su parte, señala que Pérez de Ayala *"posee fundamentalmente las notas características del 98, pero en una evolución constante hacia el futuro"*.

Pérez de Ayala comenzó su carrera literaria como poeta. De 1903 es su libro *La paz del sendero*; de 1916 es *El sendero inmutable*; de 1921, *El sendero andante*. Aunque su obra de poeta no constituye su mejor aporte, tiene sin embargo un acento personal, una voz propia. La crítica ha señalado que vendría a significar *"un punto medio entre la lírica de ideas de Unamuno y el castellanismo de paisaje seco, de dolores, de pesimismo, de Antonio Machado"*. En realidad, su verso es más duro que el de Unamuno y menos comunicativo que el de Machado. Por lo general, se expresa en un monótono golpeteo de pareados, que a veces traen el simple aburrimiento. Cuando apareció *La paz del sendero*, fue saludado calurosamente por Rubén Darío, quien lo encontró a su gusto: es decir, muy antiguo y muy moderno. Díaz-Plaja ha ironizado al respecto, diciendo que, desde el elogio de Darío hasta ahora, los versos de Pérez de Ayala se han ido convirtiendo en menos modernos y más antiguos. Díaz-Plaja (un crítico que escribe con segunda) señala que en *El sendero andante* culmina *"el saber retórico y filosófico"* (no dice: poético) de Pérez de Ayala, y remacha de este modo el dictamen:

"Las trazas del modernismo, bien que abobadas por su personal estilo, van quedando atrás para dejar paso a un sentencioso decir meditabundo en el que la aurea mediocritas *es invocada irónicamente para olvidar las más altas preocupaciones. Estilísticamente es el más personal de los libros poéticos de Pérez de Ayala".*

El crítico

Además de poeta, Pérez de Ayala fue crítico y narrador. En el primero de esos géneros, publicó *Las Máscaras*, volumen de crónicas teatrales escrito en estilo ágil, incisivo, arbitrario a veces, bastante atrayente. En su momento, tuvo gran difusión su andanada de objeciones al teatro de Benavente. En el prólogo a la cuarta edición del libro, Pérez de Ayala dijo estar arrepentido de aquellos viejos juicios pero, no obstante ese acto de contrición intelectual, los ensayos antibenaventinos permanecieron en la reedición. Para que el lector aprecie cuál era el tono de esas críticas, entresaco algunos fragmentos:

"Ha tiempo que he señalado en la dramaturgia benaventina una tara radical: hibridismo, esterilidad escénica. Es el suyo un teatro antiteatral, que no necesita de actores propiamente dichos; basta con una tropa o pandilla de aficionados. Tan pronto como este estilo de teatro o sus imitaciones predominen, por fuerza irán desapareciendo los actores […] El señor Benavente ha querido fabricar con la cabeza un corazón; pero el corazón que ha puesto en sus obras es frío y vano, por demasiado raciocinante, cuando es sabido que el corazón ha sido puesto en el pecho con el fin providencial de elevar hasta la inteligencia un vaho cálido y nebuloso con que la luz en extremo viva de la razón se empañe, se mitigue y no nos ciegue […] Una obra ha producido el señor Benavente que lleva por título un nombre personal, mejor dicho, un remoquete familiar y afectuoso: La princesa Bebé. *Pero ya hemos escrito y probado que esta obra es un libreto de opereta, sin música; algo así como* La Princesa del dólar, El conde de Luxemburgo, La viuda alegre *y* La Divorciada".

El narrador

Es en su obra de narrador donde Pérez de Ayala brindó lo mejor de su indudable talento. Alguna de sus novelas han tenido amplia difusión en el Río de la Plata, al ser publicadas en la Biblioteca Contemporánea, de Losada: *Belarmino y Apolonio*; *Luna de miel, luna de hiel*; *Los trabajos de Urbano y Simona*, o en la Colección Austral, de Espasa-Calpe: *La pata de la raposa*, *Tigre Juan* y *El curandero de su honra*.

Pérez de Ayala es, ante todo, un novelista ameno. Y en ese rasgo no coincide con los hombres del 98, que intelectual y sentimentalmente tuvieron quizá más impulso e importancia que Pérez de Ayala, pero que en cambio no se destacaron en la fluidez narrativa. Quizá la única excepción sean las *Sonatas* de Valle-Inclán; pero, en general, ni Azorín, ni Unamuno, ni Miró escribieron relatos de absorbente lectura. Aun Baroja (sin duda, el narrador más completo de esa promoción) narró con dureza, con rigidez,

como si no pudiera sobreponerse a una inevitable esclerosis verbal. Pérez de Ayala, de un significado probablemente menor que todos ellos, supo sin embargo crear novelas que, si bien en su contextura de ideas o en su fruición de estilo, no llegaban a los respectivos niveles de Unamuno o de Miró, tenían empero una más legítima validez narrativa, mostraban un goce especial del autor en contar algo. Así como la nueva generación de narradores españoles ha regresado a Clarín y hoy considera a *La regenta* como una de las grandes novelas de todos los tiempos, creo que alguna vez habrá que volver a *Belarmino y Apolonio*, cuyos aciertos verbales, desarrollo caricatural y capacidad de comprensión frente a los tipos-símbolos de una determinada sociedad y un determinado tiempo, me siguen pareciendo ejemplares. En el relato breve, Pérez de Ayala tiene tres títulos a destacar: *Prometeo*, *Luz de domingo* y *La caída de los limones*, especialmente este último, historia obsesiva de una legítima decadencia. Para María de Maeztu, Pérez de Ayala es *"el mejor novelista entre los escritores de su generación"*. Quizá yo no me atreva a tanto elogio. Sí me atrevo a afirmar que, entre los novelistas de su generación, Pérez de Ayala es el que me proporciona (no como crítico; simplemente como lector) el mayor disfrute.

(*La Mañana*, Montevideo, 8 de agosto de 1962: 5).

Murió Richard Aldington, autor de desalentadoras novelas sobre la guerra del 14

El cable ha anunciado la muerte de Richard Aldington, un novelista inglés de quien poco se hablaba en estos últimos tiempos, pero que en los años siguientes a la Primera Guerra Mundial tuvo una extraordinaria difusión. Aldington había nacido en 1892 y publicó sus primeros poemas a los trece años. En 1913 dirigió la revista *Egoist*, que reunió a varios escritores de vanguardia. A los 21 años, se casó con la escritora Hilda Doolittle, que integraba, al igual que Aldington, el grupo de los imaginistas. Estos escritores buscaban llevar la espontaneidad y la inmediatez hasta un punto ideal que les permitiera un integral contacto con la realidad. Louis Cazamían ha señalado que, para los imaginistas, los materiales artísticos residían sobre todo en los datos primarios de la vida mental, ya fuera en las imágenes o en las complejas e instantáneas amalgamas de las percepciones intelectuales y las emocionales. A fin de presentar dichas percepciones, con vigor y frescura, y sin correr el riesgo de una deformación, se hacía necesario brindar las más directas y eficaces sugestiones a la mente del lector. De ese modo, el verdadero impacto de la realidad era trasmitido con tal fuerza, que la tiranía de la vida cotidiana resultaba vencida y, por un momento, el lector estaba en condiciones de evadirse de semejante presión. Creyeron los imaginistas, a impulso de Aldington —que fue una de sus figuras más destacadas— que el

escritor debía evitar toda abstracción, así como toda intención arquitectural en sus obras; pugnaron asimismo por la economía del lenguaje, tratando de limitar sus descripciones a los elementos estrictamente indispensables. Para algunos críticos, el imaginismo fue un síntoma de la descomposición y del análisis hacia los que, en varios planos, parecieron converger tanto los instintos como la renovación estética, y fue asimismo una señal del paulatino crecimiento de un movimiento artístico internacional, ya no debido al normal contagio de modas e influencias, sino bajo la presión de un desarrollo.

El amigo de Lawrence

En la nómina de obra de Richard Aldington figuran *Images Old and New* (1915), *Images of War* (1919), *Images of Desire* (1924), *Collected Poems* (1929 y 1934), *Death of a Hero* (1929; hay traducción española, *La muerte de un héroe*, publicada por Editorial Futuro, Buenos Aires), *The Colonel's Daughter* (1931), *All Men are Enemies* (1933; hay traducción española, *Todos los hombres son enemigos*, publicado por Editorial Argonauta, de Buenos Aires), *Women Muts Work* (1934), *Very Heaven* (1937), *The Duke* (1943; biografía), *Rejected Guest* (1939). Uno de los primeros libros fue una controvertida biografía de D. H. Lawrence, titulada *Portrait of a Genius, but…* (*Retrato de un genio, pero…*), particularmente avalada por la circunstancia de que Aldington fue amigo personal de Lawrence y pudo así aportar testimonios directos, recuerdos personales, sobre la fascinante personalidad del autor de *El amante de Lady Chatterley*.

El gran momento de la fama

La novela fue, para Aldington, el más adecuado medio de expresión. En buena parte de sus obras aparece la profunda marca que dejó en el novelista la Primera Guerra Mundial, en la que participó como simple soldado de infantería. En 1929, *La muerte de un héroe* convirtió a Aldington en un *best seller*. En esa novela, de un estilo incisivo, mordaz, a menudo farsesco, relata con brío la historia de una decepción generacional. La muerte del "héroe" simboliza en cierto modo la frustración de una promoción entera, que concurrió a la guerra con una actitud idealista, con cierto alegre placer en realizar su sacrificio, y que volvió virtualmente destrozada y sin futuro, sin ánimo para sobreponerse a su mutilación espiritual. El lector inglés de posguerra se sintió verídicamente retratado en esas páginas, textualmente comprendido en su angustia por un autor de desalentadora, certera lucidez.

Por ese entonces, la censura inglesa vio con claridad el efecto que podía llegar a causar en el ánimo público el corrosivo e inteligente balance de Aldington, y en consecuencia presionó fuertemente para que el autor modificara varios pasajes de su obra. Aldington no quiso someterse y, por tanto, la novela apareció con serias amputaciones. Aún así, tuvo enorme resonancia, y su éxito de venta fue excepcional.

Con posterioridad a tal suceso, Aldington nunca logró igualar ese gran momento de su celebridad. Pese a que su obra no padeció, en su sector narrativo, la esterilidad que caracterizó a la mayor parte de los imaginistas poéticos (el presunto jefe del grupo, T. E. Hulme, solo escribió once poemas), Aldington no llegó a crear la obra que, independientemente de sus postulados teóricos (caso de su poesía imaginista) o de su tema estallante (la maltratada guerra), alcanzara como obra de arte una verdadera plenitud. *Todos los hombres son enemigos* es probablemente la más ambiciosa de sus obras y la lectura de sus varios centenares de páginas es francamente amena, pero en ella no consigue Aldington integrar su anticonvencionalismo (por cierto tan influido por Lawrence), su brioso y agresivo entusiasmo por lo vital, con un más hondo sentido del complejo drama colectivo que les tocó presenciar, sufrir y relatar. De todos modos, si bien literariamente no llegó Aldington al destacado nivel que sus primeros libros parecieron anunciar, es evidente que su obra ha quedado (no solo para el simple lector sino también para el historiador y para el sociólogo) como vívido y agudo testimonio de una dramática época, cuya larga sombra llega hasta nuestros pies, tan inseguros como siempre.

(*La Mañana*, Montevideo, 9 de agosto de 1962: 3).

A los noventa años, Bertrand Russell representa en obra y actitud un ejemplo vital

"*No es prudente gastar el capital de la vida*"

Bertrand Russell cumplió noventa años. De esto hace más de tres meses (su fecha de nacimiento es el 18 de mayo de 1872) pero, al menos en nuestro país, los homenajes han empezado solo ahora, de modo que en estas páginas también lo homenajearemos con uruguaya impuntualidad.

Russell, una de las más altas figuras del pensamiento contemporáneo, nació en Trelleck, Gales, de una antigua familia que ya había dado otro hombre público a Inglaterra. Su abuelo, Lord John Russell, brillante orador y político, fue Primer Lord del Tesoro y Primer Ministro en la época victoriana. Bertrand Russel se educó en el Trinity College, de Cambridge, y a los dieciséis años recorrió los Estados Unidos con el propósito de estudiar su vida política y sus instituciones. Pacifista desde siempre, Russell pasó cuatro meses en la cárcel al final de la Primera Guerra Mundial, en razón de la firmeza con que defendió su posición antibelicista. Más adelante escribiría: *"El hombre juicioso solo piensa en sus males cuando ello conduce a algo práctico; todos los otros momentos los dedica a otras cosas"*. Pero en 1918, o sea doce años antes de redactar esa máxima, ya la había puesto en práctica, pues aprovechó los cuatro meses de prisión para escribir su *Introducción a la filosofía matemática* (1919).

Matemáticas y humor

Por cierto, ese no fue su primer libro. En 1896 había reunido en volumen seis conferencias sobre *Socialdemocracia alemana* y en 1897 había publicado un *Ensayo sobre los fundamentos de la geometría*. De 1900 es su *Exposición crítica de la filosofía de Leibnitz*; en 1910 publicó (en colaboración con el filósofo A. N. Whitehead) una de las obras consideradas como capitales en el pensamiento del siglo xx: *Principia Mathematica*. En la sarcástica ficha autonecrológica, que Russell preparó en 1937 para ser publicada el 19 de junio de 1962 por el *Times* de Londres, y en la cual parodió el estilo de ese diario, dice Russell al referirse a *Principia Mathematica*:

"Esta última obra, de gran importancia en su época, debió más a la superioridad del Dr. (luego profesor) Whitehead, un hombre que, tal como sus escritos siguientes mostraron, poseía esa agudeza y profundidad espiritual tan notablemente ausentes en Russell. La argumentación en Russell, ingeniosa y lúcida, ignora esas altas consideraciones que trascienden la mera lógica. Esta falta de profundidad espiritual se hizo dolorosamente evidente durante la Primera Guerra Mundial cuando Russell, que (para hacerle justicia) nunca trató de disminuir el daño hecho a Bélgica, mantuvo perversamente que, siendo la guerra un mal, los estadistas debían terminarla lo más pronto posible, lo que habría sido por la neutralidad inglesa y la neutralidad alemana. Puede suponerse que los estudios matemáticos provocaron en él una errónea visión cuantitativa que ignoró el problema de los principios involucrados".

Después de la guerra, visitó Rusia y China. Cuando estaba en este último país, fue dado por muerto por varios periódicos europeos. Pero solo se trataba de una pulmonía. Vuelto a Inglaterra, siguió escribiendo libros (*Análisis de la muerte*, 1921; *Libertad de pensamiento y propaganda oficial*, 1922; *ABC de los átomos*, 1923; *Por qué no soy cristiano*, 1927; *Análisis de la materia*, 1927; *La conquista de la felicidad*, 1930; *Religión y ciencia*, 1935) y contrayendo sucesivos matrimonios (se casó en 1894 con Alys Smith; en 1921, con Dora Black; en 1936, con Patricia Spence; y en 1952, a los ochenta años, con Edith Finch), probablemente en busca de la felicidad.

No es doctrina licenciosa

Entre 1938 y 1940, Russell enseñó en universidades norteamericanas (Chicago, Los Ángeles, Nueva Ángeles, Nueva York). Justamente, su intervención en el City College de esta última ciudad, donde planteó con franqueza su teoría de la vida sexual, le ocasionó serios disgustos, ya que el puritanismo aún hoy sobreviviente en los Estados Unidos, le hizo objeto de violentísimos ataques.

"La doctrina que yo predico —escribió Russell en *Vieja y nueva moral sexual— no es doctrina licenciosa: requiere exactamente tanto dominio de sí propio como la doctrina convencional. Pero ese dominio se aplicará a abstenerse de intervenir en la libertad propia. A mi entender, puede esperarse que con una*

educación adecuada desde el principio será comparativamente fácil el respeto a la personalidad y la libertad ajenas; pero a los que hemos sido educados en la creencia de que tenemos derecho a poner un veto en las acciones del prójimo, en nombre de la virtud, nos cuesta mucho trabajo olvidar el ejercicio de esa forma agradable de persecución".

En 1950 Bertrand Russell recibió el Premio Nobel de Literatura; en 1953, publicó un libro de narrativa (*Satán en los suburbios y otros cuentos*); en 1955, hizo público el testamento espiritual de Albert Einstein. Aproximadamente desde esa época, el filósofo de la "*lógica atómica*" (*"mi propia lógica es atómica, y este el aspecto que deseo subrayar"*, había escrito en 1935) inició una decidida militancia contra la guerra atómica, participando activamente en manifestaciones y actos públicos. Esta nueva edición de su indeclinable actitud pacifista le ha valido (hace solo unos meses) una nueva visita a los calabozos británicos.

Una inversión fructífera

Sobre su propia filosofía, ha escrito Russell:

"La filosofía por la cual abogo es considerada generalmente como una especie de realismo, y ha sido acusada de inconsistencia a causa de los elementos que hay en ella y que parecen contrarios a tal doctrina. Por mi parte, no considero la disputa entre realistas y sus opositores como fundamental; podría alterar mi punto de vista en ella sin cambiar mi opinión sobre ninguna de las doctrinas que más deseo subrayar [...]. Prefiero describir mi filosofía como un «atomismo lógico más bien que como un realismo, con o sin adjetivo»".

Como ha sido señalado por Alan Dorward, Russell no es un filósofo que haya inventado su filosofía de una sola vez y de una sola pieza, pero sí es un filósofo que siempre muestra una excepcional buena voluntad para la propia revisión. Ningún sistema metafísico, en el sentido clásico de la palabra, puede ser hallado en Russell, quien tampoco contenta a los partidarios del empirismo. Para Ferrater Mora:

"Russell queda situado en una posición peculiar dentro del logicismo y empirismo contemporáneo. Si, por un lado, se adhiere a los intentos de formalización del lenguaje, por el otro rechaza que esta formalización conduzca a sistemas deductivos que puedan incluir dentro de sí, como un elemento más, los datos de la experiencia".

De todos modos, y aparte de su innegable importancia como filósofo, es innegable que Russell, a diferencia de la mayoría de los creadores en esa rama, no solo evita la terminología hermética —solo comprensible para iniciados en los diversos dialectos filosóficos— sino que además posee un estilo brillante y lúcido, que convierte a su prosa inglesa en una de las más estimulantes lecturas del siglo xx. *"A los veinte años* —escribió Russell en 1930—, *los jóvenes creen que la vida se acaba al pasar los treinta. Yo, a la edad de cincuenta y ocho años no pienso lo mismo. Tal vez no sea prudente gastar el*

capital vital, como no lo es el gastarse el capital financiero". Siguiendo esa línea de pensamiento, puede decirse que hoy, cuando Russell transita dinámicamente por sus 90 años, su obra, su estilo, y sobre todo su actitud humana, configuran una de las inversiones más fructíferas de ese capital vital que la humanidad tiene siempre disponible.

(*La Mañana*, Montevideo, 22 de agosto de 1962: 3).

Murió e. e. cummings, poeta norteamericano que desde 1925 influyó en sucesivas vanguardias

En North Conway, Ney Hampshire, pocas horas después de haber sufrido una hemorragia cerebral, murió el poeta norteamericano e. e. cummings, uno de los nombres que más influencia ejercieron en las sucesivas vanguardias poéticas de los Estados Unidos. Edward Estlin Cummings nació el 14 de octubre de 1894, en Cambridge, Massachusetts y era hijo de un prominente ministro de la Iglesia bostoniana. Estudió en Harvard. Durante la Primera Guerra Mundial sirvió en las ambulancias y, debido a un error cometido por un censor del ejército, fue acusado de violar secretos de correspondencia. Cuando el error fue puesto en claro, ya cummings había sufrido una reclusión de tres meses en un campo de concentración. En esa desagradable experiencia se basó más tarde *The Enormous Room* (1922), libro provocativo y personal, que ha sido considerado desde entonces como un clásico entre los libros sobre temas de guerra. A pesar de que en esa obra sostiene el autor que "se necesita todo un gobierno grande y bueno para anular la clemencia", el estallido fue tomado como una de las innumerables formas de su ironía.

En realidad, la crítica ha estado de acuerdo en que *The Enormous Room* es una defensa del individuo contra el avasallamiento de la colectividad, una invitación a vivir sin límite y sin vallas. Claro que, mientras dejaba una semiesotérica constancia de ese mensaje, expresó en cambio muy claramente su oposición al militarismo y su innata desconfianza hacia las grandes y pervertidas palabras, como *heroísmo* y *caballerosidad*.

Cuando la distorsión es funcional

Pero la resonante significación de cummings se ha basado particularmente en su obra poética. Su primer libro en ese género fue *Tulips and Chimneys* (1925), una obra que todavía hoy podría ser vanguardista. Para un lector superficial, allí no arremetía cummings contra lugares comunes y la hipocresía ambiente, sino más bien contra la ortografía, la sintaxis y la tipografía. Alguna vez ha sido señalado que sus logros poéticos no sobrevienen *a causa de* sino *a pesar de* la forma elegida. Sin embargo, las distorsiones idiomáticas y tipográficas de cummings son del tipo de las de Huidobro (para solo tomar un caso típico entre los poetas de habla española), es decir,

funcionales y virtualmente inevitables desde el punto de vista de su expresión poética. Traducir ciertos poemas de cummings es a menudo una empresa imposible, pero hágase en cambio la prueba de reducir alguno de sus poemas tipográficamente estrafalarios a términos de normal distribución, y se verá entonces cómo la obra de arte queda anémica, cómo su poder expresivo sufre un comprobable descuento.

En una antología que Louis Untermeyer preparara para uso de las Fuerzas Armadas norteamericanas, este crítico hace algunos comentarios francamente desfavorables para cummings, señalando que se trata de un autor absolutamente incapaz de ejercer la autocrítica, ya que *"en plena madurez seguía obedeciendo al numen y a la impetuosidad de la adolescencia"*.

"Por debajo de las excentricidades en que se basa su notoriedad —agrega Untermeyer— *las emociones de cummings no son insólitas; a menudo son francamente banales. La técnica de cummings no es tan perversa como parece; combina métodos envasados, con locuras deliberadas. Así como el artista publicitario se hace un plan para atraer miradas, cummings consigue la atención del lector no solo mediante la distribución de la tipografía sino también partiendo de las palabras. En el mejor de los casos, consigue que el lector se convierta en un colaborador divertido, aunque solo a medias voluntario; en el peor de los casos, es un amaneramiento que fracasa totalmente"*.

Sin embargo, no conviene tomar demasiado en serio las argumentaciones de Untermeyer, quien evidentemente escribe con el ojo puesto en el pie de imprenta de las Armed Forces, y por ende no olvida que está hablando a militares, acerca de un notorio antimilitarista.

Las señoras de Cambridge

John Andrew Rice (el autor de *I Came Out of the Eighteen Century*) escribió esto sobre cummings: *"Es un primitivo revolucionario norteamericano que, nacido demasiado tarde para firmar la Declaración de la Independencia original, emplea todos los medios para componer una declaración propia"*. Tal diagnóstico parece estar más cerca del verdadero cummings, quien si en la forma puede haber experimentado la influencia de Apollinaire, en la vitalidad (creadora, irreverente, con caídas ingenuas a la terminología indecente, pero con una limpia esencia de alma) me parece que recorre un camino casi paralelo al de Henry Miller, el otro norteamericano que levantado el caos al nivel del arte.

Claro que hay muchos lectores, incluso en los Estados Unidos, que solo conocen de cummings sus obsesiones tipográficas, su manía por las minúsculas (siempre firmó e. e. cummings) y es probable que siempre estén dispuestos a suscribir este alegre comienzo de una carta que Ezra Pound le enviara a cummings en 1935: *"Mi querido Estlin: No te hagas el loco, más de lo que la naturaleza ya te ha hecho"*. Sin embargo, esos mismos lectores serían los primeros en sorprenderse frente al dinámico lirismo de cummings, que en la mayor parte de sus poemas no recurre a rarezas formales ni tipográficas.

Este cummings escribe, por ejemplo: *"Cuando Dios deje que mi cuerpo sea/ de los osados ojos me brotarán dos árboles/ y encima como fruta/ danzará el mundo de color de púrpura./ En mis labios que un día/ cantaron una rosa engendrará el buen tiempo/ y la tendrán las mozas que la pasión consume/ prendida entre sus senos diminutos./ Bajo la nieve mis nervudos dedos/ se cambiarán en pájaros altivos/ y mi amor paseando por el césped/ les rozará las alas con la cara/ y siempre el corazón tendré en la comba/ y el hozar de los mares"*. Es una lástima que, parapetándose tras de la común alergia hacia las cosas raras, el lector se pierda la lozanía de un enfoque como el trascrito, o la clarísima sátira de un poema (uno de los más difundidos de cummings) como el que retrata: *"Las señoras de Cambridge que viven en almas amuebladas/ son feas y tienen mentes cómodas"*.

"Poemas para ti y para mí"

Sobre la base de *Tulips and Chimneys*, cummings fue agregando nuevos y nuevos poemas, publicados en sucesivas ediciones con el título de *Collected Poems*. La última edición que conozco es de 1954 y se titula *Poems 1923-1954. First Complete Edition*; incluye más de 600 poemas. cummings ha sido escasamente traducido al español. Recuerdo tan solo las versiones de M. Manent (la que arriba se incluye le pertenece, con ligeras modificaciones). A través de esos 600 poemas siempre es reconocible el mismo creador, del que Edmund Wilson ha escrito: *"Sus sentimientos son siempre espontáneos, y sus palabras se insertan con naturalidad en la música"*. Hay, es evidente, en la poesía de cummings un cierto encarnizamiento en desmoronar las hipocresías más monumentales del mundo contemporáneo; hay una obsesiva persecución de la verdad esencial del individuo. Pero también existe en la poesía de cummings un lirismo hondo, con el que no resulta arduo comunicarse. En la Introducción a una de sus series de poemas, escribió: *"Los poemas que vas a leer son para ti y para mí, no para la mayoría de la gente* —y agregaba—: *"Tú y yo somos seres humanos; la mayoría son solo snobs"*, y esta especie de lema: *"Siempre existe la respuesta hermosa para el que formula la más hermosa pregunta"*. Toda la obra de cummings (con sus altibajos, sus excentricidades, sus obsesiones, su ingenuidad, su fuerza) es una larga, estimulante respuesta. La esencia que de ella extraigamos, depende —claro— de la salud y la intención de nuestra pregunta. Pero, de todos modos, conviene no olvidar una respuesta (casi una confesión) que hace años se le escapó a cummings en uno de sus mejores poemas: *"hace poco/ o hace siglos/ caminando en la oscuridad/ me encontré con cristo/ Jesús/ el corazón/ se me cayó/ y quedé quieto/ mientras pasaba/ tan cerca como estoy de ti/ sí más cerca/ hecho de nada/ salvo soledad"*. Quizá todos los estallidos, las extravagancias, la distorsiones, el fragor verbal, que constituyen el insólito envase y la avasallante apariencia de la poesía de cummings, no sean otra cosa que patéticos intentos de transformar esa inevitable soledad esencial —que paraliza y hace que el corazón se caiga— en una verdadera comunión con el difícil prójimo, a su vez *"hecho de nada, salvo soledad"*. No hay síntomas visibles de que el

poeta haya logrado ese objetivo. Pero es a expensas de ese dramático y gran fracaso, que se construyen el éxito y la persuasión de su obra de arte.

(*La Mañana*, Montevideo, 6 de setiembre de 1962: 3)

Válido para Uruguay

Existe en el continente un aprovechable mercado para el escritor hispanoamericano. A propósito de un comentario de Robbe-Grillet

Durante su reciente visita a Montevideo, y en el curso de una conversación con algunos escritores uruguayos, el novelista francés Alain Robbe-Grillet fue interrogado sobre algunos tópicos literarios y editoriales de su país. Hizo entonces un comentario que sorprendió bastante a sus interlocutores. Según Robbe-Grillet, cualquier novel autor francés que lanza su primera obra al mercado del libro puede darse por satisfecho si esa edición inicial es de quinientos o seiscientos ejemplares, en el rubro poesía, o de mil ejemplares, si es novela. Aclaró, además, que este había sido el tiraje de su primer libro. En la actualidad, las ediciones de sus primeras obras alcanzan a quince mil ejemplares.

La literatura en honrosa retirada

Robbe-Grillet tiene por qué estar bien enterado de esas cifras, ya que además de su labor novelística se halla estrechamente vinculado (entre otras cosas, como asesor literario) a las Editions de Minuit, una casa editora que se las ha arreglado para lanzar, con la adecuada publicidad, algunas de las obras más definitorias de los autores de vanguardia (Samuel Beckett, Nathalie Sarraute, Marguerite Duras, Claude Simon, Michel Butor, el propio Robbe-Grillet).

Creo que de aquel comentario hay para extraer dos consecuencias inmediatas. La primera: que una edición inicial en Francia (45 millones de habitantes) tiene prácticamente la misma cifra y representa probablemente el mismo riesgo, que una primera edición en el Uruguay (3 millones de habitantes). Semejante comparación no deja por cierto malparado al lector uruguayo, en su actual capacidad de absorción del producto nacional.

La segunda consecuencia a extraer es que (aun en países promedialmente tan cultos como Francia), la disminución del analfabetismo no ha sido acompañada del consiguiente aumento de lectores de literatura.

Si Robbe-Grillet, generalmente considerado (aunque él insista en rehusar tal liderazgo) como jefe del *nouveau roman*, respaldado además por una poderosa y bien organizada máquina publicitaria, y evidentemente ascendido a los niveles de más amplia difusión con su intervención en *L'année dernière a Marienbad*, solo consigue un tiraje de quince mil ejemplares para

una población de 45 millones, el aliciente de una probable difusión para el escritor francés no resulta por cierto mayor que para sus colegas uruguayos. Con una población quince veces menor, el autor uruguayo (guardando las debidas proporciones) solo debería obtener, para sus segundas o terceras ediciones, tirajes de mil ejemplares. Sin embargo, cuando algún libro uruguayo llega a una segunda o tercera edición, estas constan necesariamente de mil quinientos a tres mil ejemplares. Si nos atenemos meramente a los porcentajes, el lector uruguayo parece leer a sus compatriotas más que el lector francés a los suyos. "*Yo tengo muchos más lectores de los que Flaubert tenía a mi edad*", fijó con razón Robbe-Grillet en una conferencia de prensa. Pero aunque se demostrara que Flaubert tuvo a su vez más lectores que Voltaire en su tiempo y Voltaire más lectores que Rabelais en el suyo, es probable que tales etapas no fueran síntomas de una conquista sino de una retirada honrosa. Acaso los pocos lectores que leyeron en su tiempo a Rabelais, y los pocos más de Voltaire, y los más numerosos coetáneos de Flaubert, constituyeran, dentro del núcleo que estaba en condiciones de leerlos, un porcentaje considerablemente más alto que la pequeña elite de quince mil lectores robbegrilletianos dentro de un país de 45 millones de habitantes y escaso analfabetismo. A medida que aumenta sus índices, la alfabetización se disgrega en otras zonas de interés no específicamente literario, algunas de ellas tan estimables como historia, arte, ciencias, etc., pero otras tan anestesiantes y frívolas como digestos, *thrillers*, novelas rosa, o mera chismografía sobre Sorayas, Rainieros, Fabiolas y Margaritas.

120 millones que hablan español

Del comentario de Robbe-Grillet se desprende sin embargo una posibilidad especial para el escritor uruguayo. Lamentablemente, este no la podrá convertir en aprovechable mediante su único, aislado esfuerzo. El escritor uruguayo parece estar condenado a un mercado extremadamente reducido. Hay solo tres millones de uruguayos, y esa cifra representa un hecho irreversible que todo estudio del panorama editorial de nuestro país debe tomar en cuenta. Existe, sin embargo, una forma de ampliar notablemente ese mercado, en apariencia congelado en tres millones. En realidad, estamos insertos en un continente que, a diferencia del europeo, tiene (en su mayor parte) una identidad idiomática. Hay en América Latina más de ciento veinte millones de personas que hablan español. Aun considerando el relativamente alto porcentaje de hispanoamericanos que hablan, pero no leen, el español, es evidente que cualquier escritor uruguayo, o ecuatoriano, o mexicano, o nicaragüense, o chileno, tiene aparentemente a su disposición varias decenas de millones de posibles lectores. Solo aparentemente, porque lo cierto es que esas decenas de millones son en realidad una disponibilidad desaprovechada. Con su solo esfuerzo, con su sola intención, es muy poco lo que el escritor latinoamericano puede hacer por establecer una red de

comunicaciones culturales que cubra todo el continente. Pueden hacerlo los gobiernos, claro; pero, con rarísimas excepciones (México, por ejemplo, que ha prestado apoyo oficial a la más ambiciosa empresa editorial de América Latina: el Fondo de Cultura Económica), el político desconfía de la cultura y de los intelectuales, y hasta a veces de la alfabetización. En varias regiones de esta América, el poder omnímodo suele basarse en la omnímoda ignorancia. Aun dentro de estructuras (verdadera o aparentemente) democráticas suele considerarse que "*la cultura es pocos votos*".

Naturalmente, es un arduo problema. Una hipotética difusión del libro uruguayo en América Latina, no será lograda simplemente por decreto. Hay problemas cambiarios, dificultades de cobro, desconocimiento recíproco, inercia diplomática. Pero si en menos de cinco años ha sido viable recuperar al lector uruguayo para el autor nacional, quizá no sea tan imposible conseguir para este un público hispanoamericano. Después de todo, es un mercado que parece estar al alcance de la mano. Desperdiciarlo (o ignorarlo) con deliberación sería, en el mejor de los casos, una tolerancia, y en el peor, una enfermiza preferencia por las frustraciones.

(*La Mañana*, Montevideo, 27 de setiembre de 1962: 3).

Murió Karen Blixen, la narradora danesa que hizo célebre su seudónimo de Isak Dinesen[31]

Con varios días de atraso, trajo el cable la noticia de la muerte de Karen Blixen, escritora danesa que escribió la mayor parte de sus libros en inglés y que hizo famoso su seudónimo de Isak Dinesen (también usó el de Pierre Andrezel). En repetidas oportunidades, su nombre sonó con insistencia entre los candidatos al Premio Nobel, y parece que en 1961 (año en que fue conferido al poeta francés Saint-John Perse) estuvo muy cerca de obtenerlo.

Una fuga entretenida

En realidad, el verdadero nombre de la escritora (nacida en 1885) es Karen Dinesen, pero a partir de su casamiento con su primo el barón Bror von Blixen, se convirtió en la baronesa Karen Blixen de Runstedlund. Ella también pertenecía a la nobleza de Dinamarca, pero decidió emigrar con su marido a las posesiones británicas del África Occidental. A partir de 1914, el matrimonio se estableció en Nairobi, Kenia, donde ambos trabajaron duramente en una plantación de café. En 1921 se divorció del barón, pero prolongó su estadía en África por otros diez años, hasta que en 1931 la crisis mundial del café arruinó su plantación y la obligó a regresar a Dinamarca. Allí empezó a escribir. Bajo el nombre semiverdadero de Isak Dinesen,

31 Por evidente errata, que se puede comprobar en la tercera línea del artículo, apareció titulado "Murió Karen Blixen, la narradora danesa que hizo célebre su seudónimo de Karen Blixen". [Nota del compilador].

publicó en 1934 sus *Seven Gothic Tales* (*Siete cuentos góticos*), que obtuvo gran éxito en Inglaterra y Estados Unidos. Luego publicó *Out of África* (1938) y *Winter's Tales* (1943). Uno de sus últimos libros fue *Last Tales* (1957) que integró la lista de *best sellers* del semanario norteamericano *Time* y fue asimismo seleccionado por el *Book of the Month Club*, que probablemente constituye la más amplia red de lectores de los Estados Unidos.

El crítico escandinavo Carl Gustaf Bjurstrom sostiene que *"las narraciones de Karen Blixen, escritas con un arte esmerado, si bien representan una huida de nuestro tiempo hacia un romanticismo lleno de encanto y de misterios, están sin embargo condicionadas por una psicología moderna"*. Aunque algunos años mayor, Karen Blixen pertenece a la generación de escritores daneses que incluye a los novelistas Knuth Becker, Hans Kristensen y Jacob Paludan, al poeta Hans Hartvig Seedorf Pedersen y al dramaturgo Svend Borberg.

¿Quién soy? O el grito único

De las cuatro obras más importantes escritas por Karen Blixen, solo una ha sido traducida al español, *Last Tales* —el último de sus cuatro libros— apareció en 1958 con el título de *Historias del Cardenal* (Santiago de Chile, 1958, Editorial del Nuevo Extremo, 224 páginas) en una versión del novelista chileno José Donoso (autor de *Veraneo y otros cuentos*, *Coronación*, *Charleston*, etc.).

El libro incluye cuatro relatos: "Primera historia del Cardenal", "Segunda historia del Cardenal", "Invierno en Copenhague" y "Ecos". Evidentemente, esta obra es el producto de un narrador maduro, cómodo en su oficio, original en su modo de evocación. El pasado es su riquísima cantera, pero la materia prima que de la misma extrae Karen Blixen, es fundida en el molde de un humor muy actual y muy escandinavo. En las palabras de uno de sus personajes se sintetiza toda un arte poética:

"Hoy un nuevo arte de la narración, una categoría nueva de la literatura y de las bellas letras, ha nacido en el mundo. En realidad, ya existe, y ha obtenido toda la aprobación de los lectores contemporáneos. Esta literatura nueva (a causa de los personajes individuales del cuento, y con el fin de aproximarlos para no tenerles miedo) está dispuesta a sacrificar el cuento mismo. Cada uno de los individuos de los nuevos libros y novelas está tan cerca del lector, que este casi siente el calor de sus cuerpos imaginarios, tanto que hará de ellos los compañeros, amigos y consejeros de todas las situaciones de su vida. Y mientras este intercambio de simpatías se lleva a cabo, el cuento mismo pierde terreno y peso, evaporándose por fin, como el bouquet *de un vino noble cuya botella ha quedado descorchada [...]. La literatura de que hablamos (la literatura de individuos, si puedo llamarla así) es un noble arte, un producto humano grande, serio y ambicioso. Pero es un producto humano. El arte divino es el del acontecer. En el principio fue el acontecer. Al final tendremos el privilegio de verlo y revisarlo, y eso es lo que se llama el Día del Juicio"*.

Y más adelante agrega: *"Solo el cuento tiene autoridad como para responder al grito de sus personajes, a ese grito único del corazón de cada uno de ellos: ¿Quién soy?"*.

Un fiel e incorruptible servidor

Si la precedente definición no tiene una validez genérica, vale en cambio para fijar las intenciones literarias de la escritora danesa. Es cierto: cada uno de sus personajes se interroga —implícita o explícitamente— sobre su verdadera identidad, sobre su verdadera esencia. El estupendo Cardenal Salviati de los dos primeros relatos (el primer cuento es visiblemente superior al segundo) narra muy objetivamente una historia que parece ajena y sin embargo es la suya. Una muchacha de quince años es dada en matrimonio a un brusco y fanático noble de cuarenta y cinco. Un primer hijo nace con un solo ojo y los médicos aconsejan al marido que deje pasar tres años antes de provocar un nuevo embarazo en la muchacha. Durante ese lapso, la joven madre asiste a una función de *Aquiles en Sciros*, de Metastasio, y allí escucha la arrobadora voz de Marelli, un soprano formado y preparado en el Conservatorio de San Onofrio y *"cercenado de una vez y para siempre de toda vida auténtica"*. Solo una vez se miran, pero ella queda prendada de aquel rostro y aquella voz. Cuando vuelve encinta, él acaricia el proyecto de que el nuevo hijo llegue a ser un pilar de la Iglesia, pero ella en cambio formula al respecto otros proyectos ligera y literalmente dionisíacos. La idílica solución sobreviene: nacen mellizos. El padre elige a Atanasio como futuro sacerdote, y la madre elige a Dionisio como ahijado de las musas. Por las dudas, el pequeño Dionisio lleva una cinta azul para distinguirlo de su hermano. Pero sobreviene un incendio en el castillo, la cinta azul se pierde y uno de los mellizos muere. De ahí en adelante, el padre creerá que el sobreviviente es Atanasio y la madre que es Dionisio, de modo que dos contrarias corrientes educacionales se concentran en el muchacho, quien era *"tan feliz montando a caballo como leyendo a los clásicos"*. A los veintiún años es ordenado sacerdote, pero durante toda su vida tendrá un aire mundano que lo convertirá en la atracción de los salones. Como bien observa, al final del relato, la dama receptora de la historia: *"Ahora veo y comprendo que usted sirve, y que es un fiel e incorruptible servidor. Siento que el Amo a que sirve es muy grande"*, y luego de una pausa: *"¿Está usted seguro que es a Dios a quien sirve?"*.

El diablo a vuelta de página

La doble naturaleza es una constante en los relatos de Karen Blixen. En la segunda historia del Cardenal, Lady Flora es una curiosa y gigantesca escocesa que distribuye riquísimas limosnas *"sin jamás molestarse en averiguar quién las recibía, tal era su desprecio por la humanidad"*. En *Invierno en Copenhague*, Ib y Adelaida mantienen dos veces el mismo diálogo, la primera con un sentido humorístico y la segunda con una connotación trágica. En *Ecos*, la exdiva Pellegrina Leoni siente que realiza la más noble tarea de su

vida al enseñar canto a un niño de voz angelical; pero este no consigue admitir que tanta ternura pueda ser humana, y la toma por bruja y la apedrea. El mellizo apolíneo y el dionisíaco de la primera historia están presentes (como Narcisos y Goldmundos a la manera de Hermann Hesse) en todas las anécdotas del libro. Todo pasaje angelical tiene algo demoníaco a la vuelta de página. Es suficientemente significativo que, en la segunda historia, la agnóstica Lady Flora, en su única claudicación, bese el pie del apóstol en la Basílica de San Pedro, pero el beso solo le sirve para contraer la sífilis.

En el clima, el estilo y hasta en el tiempo, estos relatos de Karen Blixen pueden ser situados entre dos conocidos títulos de la narrativa europea: *Der Erwahlte* (*El elegido*) de Thomas Mann, e *Il Gattopardo* de Lampedusa. Del primero tiene sobre todo el digno ritmo para verter la anécdota; del segundo, el duende irónico, bienhumorado, que desespeluzna la peripecia. En la primera historia, los visitantes del castillo notan que *"cada mes que pasaba, tanto el rostro como los chalecos del príncipe se hacían más o menos sombríos"*. En la gigantesca Lady Flora de la segunda historia, *"el incesante y ardiente deseo de empequeñecer actuó como corrosivo en su corazón"*. La misma escocesa dice, refiriéndose a San Pedro: *"¿Encuentra muy magnífico eso de dejarse crucificar con la cabeza hacia abajo? Yo no hubiera podido dejar de reírme todo el tiempo"*. En *Invierno en Copenhague*, una madre recomienda a sus hijos que a su muerte graben esto en su lápida: *"Vivió muchos días difíciles. Sin embargo sus noches fueron gloriosas"*. Y en el mismo relato, una antigua belleza murmura frente a su propia imagen reflejada: *"No, los espejos de hoy no son lo que solían ser"*. Es casi seguro que a estas horas, en el infierno o el cielo, o ambos lados a la vez, Karen Blixen debe tener, a ángeles y/o demonios, extasiados con sus suaves e inquietantes historias.

(*La Mañana*, Montevideo, 28 de setiembre de 1962: 3).

Se realizará en Buenos Aires un encuentro de escritores organizado por El Pen Club[32]

En 1936 se realizó en Buenos Aires el 14.° Congreso Internacional de los Pen Clubs, que en aquel entonces fue considerado como la reunión de intelectuales que obtuviera, hasta ese momento, una mayor resonancia internacional. En aquel congreso estuvieron representadas todas las filiales del Pen Club y todavía se recuerdan borrosamante algunas intervenciones de Georges Duhamel, Pedro Henríquez Ureña, Jacques Maritain, Stefan Zweig, Henri Michaux, Alfonso Reyes, Benjamin Cremieux, Fidelino de Figueiredo, Giuseppe Ungaretti, y particularmente la de Emil Ludwig, que

32 Esta nota no corresponde estricta o totalmente a la serie sobre Literaturas europea y norteamericana, pero se la incluye en esta sección para mantener la unidad de la serie que, en lo sucesivo, se ocupa de autores de este origen. [Nota del compilador].

denunció los crímenes antisemitas que ya entonces cometían los nazis en Alemania.

Ahora se anuncia, exactamente para el 3 de octubre, la realización de un Coloquio de Buenos Aires, que se subtitula Encuentro de escritores internacionales organizados por el Pen Club de la Argentina. Esta vez solo participarán escritores de los siguientes países: Inglaterra, Estados Unidos, Francia, Italia, España, Perú, Chile, Brasil, Paraguay, Uruguay y México. Desde 1936 a 1962, en muchos países (incluido el nuestro) los Pen Clubs se han anquilosado en una casi inerte conformismo profesional. El Coloquio de Buenos Aires servirá para comprobar hasta qué punto esa semiparalización es general o solo limitada a determinados medios culturales.

El ideal n.° 5

Por lo pronto, se anuncia la intervención de Aldous Huxley, Graham Greene, Salvador de Madariaga, John dos Passos, Wladimir Weidlé, Mary MacCarthy, Michel Butor, Jean Cassou, Alain Robbe-Grillet, Francisco Monterde, Ricardo Latcham, José G. Antuña, Ignazio Silone, Stephen Spender, Mariano Picón Salas, Alberto Wagner de Reyna, Efraín Cardoso, Augusto Meyer. Apreciará el lector que, dentro de esa nómina, hay algunos nombres que verdaderamente importan en las letras actuales.

También se ha dado a publicidad una lista parcial de trabajos presentados al Coloquio para su consideración: "La historia y la religión", por Arnold J. Toynbee; "El escritor y la sociedad contemporánea", por Aldous Huxley; "Cultura y justicia social", por José G. Antuña; "El escritor y la sociedad en que vive", por Salvador de Madariaga; "La palabra del escritor en el mundo de hoy", por Wladimir Weidlé; "¿Está vedado al historiador juzgar el pasado?", por Efraín Cardoso; "La misión social de la cultura", por Graham Greene; "El hombre culto y el creador de cultura", por Alberto Wagner de Reyna. Si se considera el rumbo implícito en la mayoría de esos temas, puede desde ya adelantarse que va a ser un poco difícil que los participantes se mantengan fieles al ideal n.° 5 (de acuerdo a la enumeración compaginada por el escritor inglés John Galsworthy para el décimo Congreso del Pen Club y citada en un reciente artículo de Lisandro Z. D. Galtier, secretario de la filial argentina) de los que constituyeron el basamento de la institución: *"Ciertas palabras como* nacionalista, internacionalista, democrático, aristocrático, imperialista, antiimperialista, burgués, revolucionario *o cualquiera otra de significado político definido, no serán usadas en relación con el PEN, porque el PEN no tiene nada que hacer con la política de los Estados o de los partidos, y no puede ser utilizado para servir sus intereses o sus conflictos"*. De todos modos, puede ser pintoresco asistir a debates sobre los problemas del escritor frente a la sociedad, durante los cuales (y en vista de los tabúes del ideal n.° 5) solo se hable de bueyes perdidos.

Un abundante temario

La delegación argentina estará compuesta por Jorge Luis Borges, León Dujovne, Carlos Alberto Erro, Eduardo Mallea, Victoria Ocampo y los integrantes de la comisión directiva del PEN argentino. El grupo *Sur*, en fin. Fue también alrededor de ese grupo que se realizó el Congreso de 1936, pero hay que reconocer que en estos últimos veintiséis años ha corrido mucha agua bajo ese puentecito. En 1936, era posible esperar con interés el personal enfoque de varios de sus integrantes; en 1962, el grupo constituye un orfeón demasiado homogéneo, y es tan previsible como poco estimulante su modo de encarar las relaciones del escritor con la sociedad.

Además de la consideración de los trabajos anteriormente mencionados, el Coloquio de Buenos Aires (que se desarrollará en la sala de sesiones del Concejo Deliberante de la Ciudad de Buenos Aires) tratará el siguiente temario:

"Primera parte: Función de la cultura. Condición de una cultura universal. El hombre culto y el creador de cultura. Relación entre cultura y sociedad. El hombre de cultura y sus obligaciones con la sociedad contemporánea. Segunda parte: Compromisos del hombre de cultura. ¿Puede un intelectual contraer otros compromisos que no sean los que solo lo vinculan con su propia obra? ¿Su aislamiento de la función pública no importa el fracaso de una vocación hacia lo universal, que es lo esencial para llevar al hombre hacia la libertad?".

La presencia en el Río de la Plata de varios escritores de renombre, puede significar la oportunidad de que alguno de ellos haga breve escala en Montevideo. Michel Butor, por lo menos, me dijo personalmente en Fomentor (mayo de este año) que si en ocasión del Coloquio bonaerense, recibía una invitación uruguaya, estaba dispuesto a venir al Uruguay. Y como él, debe haber varios.[33]

(*La Mañana*, Montevideo, 29 de setiembre de 1962: 3).

Con posteridad al Coloquio de Buenos Aires, el poeta Stephen Spender visitará Montevideo

Existe la posibilidad de que varios de los escritores participantes en el Coloquio de Buenos Aires (organizado por el Pen Club de la Argentina e inaugurado el 3 del corriente), una vez finalizado el mismo hagan una breve escala en Montevideo. Por lo pronto, se dan como seguras las visitas del poeta inglés Stephen Spender y el novelista italiano Ignazio Silone. Hoy nos referiremos a Spender; mañana, a Silone.

33 Véase, en este mismo tomo, "La novela premiada de Uwe Johnson […]", en *La Mañana*, 13 de mayo de 1962, en que aparece un brevísimo reportaje a Butor. [Nota del compilador].

El centro de un cielo frío

Stephen Spender nació en 1909 y se educó en Hampstead y Oxford. Su obra poética comprende los siguientes libros: *Poems* (1933), *The Still Centre* (1939), *Ruins and Visions* (1942), *Poems of Dedication* (1947), *The Edge of Being* (1949). En 1955 aparecieron sus Collected Poems 1928-1953. Ha escrito además drama: *Trial of a Judge* (1938), y las siguientes obras en prosa: *The Destructive Element* (1936), *Forward from Liberalism* (1937), *The Backward Son* (1940), *Life and the Poet* (1942), *Word within World* (1951), *The Creative Element* (1953), *The Making of a Poem* (1955) y *Engaged in Writing* (1958). Spender ha viajado mucho por Europa y Estados Unidos. Durante la Guerra civil, estuvo en España, y escribió sobre el conflicto. En cierta época, se acercó al comunismo; luego rompió violentamente con esta tendencia y colaboró en "The God that Failed", un simposio anticomunista en que también participaron André Gide, Louis Fischer, Richard Wright, Arthur Koestler e Ignazio Silone. Durante la posguerra fue enviado por el gobierno británico a investigar las condiciones de Alemania y Francia. Como resultado, publicó un libro titulado *European Witness*. Sobre el mismo, opinó V. S. Pritchett que valía *"por una docena de informes"* y Elizabeth Bowen señaló que, *"especialmente en los pasajes descriptivos, era de una luminosa claridad: el lector puede ver, oler, sentir y oír"*.

La autobiografía de Stephen Spender *(World within World)*, es de sus numerosos libros, el que ha causado mayor revuelo; pero es en su obra poética donde ha sido mejor apreciada por la crítica británica. Eric Gillet, por ejemplo, considera que Spender tiene mayores dotes líricas que Cecil Day Lewis o W. H. Auden; estima que es más introspectivo que esos dos poetas, pero también que *"ha sido el más perjudicado por las cadenas políticas con que se ha atado a sí mismo y a su musa"*. Según Gillet, Spender (que pertenece a una familia de políticos):

"parece sentir que tiene que comunicar un mensaje, pero solo a medias tiene idea de su contenido. Lo ha asimilado de un modo tan imperfecto que no puede hacerlo pasar a sus poesías. Con honda y tierna estimación por sus compañeros los hombres, no muy diferente de la que sintió Whitman, combina una rara sensibilidad y una sinceridad profunda".

Hay evidentemente un desacomodo entre el presunto mensaje y la forma elegida por el poeta, pero esa inadecuación hace que su poesía sea a veces chocante pero también atractiva. El poeta quiere decir cosas muy reales, pero las dice de un modo muy irreal. Ángeles y arpas son, por lo general, los encargados de expresar su incierto mensaje; pero debajo de esa terminología más bien retórica, siempre se siente un desgarramiento, un latir humano, que en definitiva rescata la poesía de Spender de su primera apariencia congelada. En un poema titulado "Holderlin's Old Age", el mismo escritor ha dado una buena síntesis de ese rasgo de su obra lírica: *"Qué extraño resulta, en el crepúsculo,/ cuando prolongadas sombras caen como heno*

segado,/ que yo sienta el regocijo de mis años locos, y cante mi alma/ ardiendo intensamente, en el centro de un cielo frío".

Prescindir de los poetas

"¿No podemos prescindir de los poetas?", se preguntó Spender cierta vez, en un artículo así titulado, que publicara el *New York Times*. En su habitual estilo brillante, barajó allí el poeta británico muchas de sus perplejidades. Lo más interesante de ese artículo es que su autor las baraja a la vista del lector:

"La diferencia entre el poeta y el proselitista estriba en que todo aquel que propugna un programa de acción realista procura que dicho programa sea consecuente con la realidad. Tiene que guardar relación con los hechos, debe demostrar que es compatible con una interpretación de la historia. Sin embrago, la poesía no puede hacerse responsable de la lógica de las teorías y los sucesos; todo intento de que así sea es fatal para la poesía. La poesía es responsable ante la lógica de la poesía, y esta es, en parte, la fidelidad del poeta a la sucesión de las imágenes que constituye el proceso mental de la imaginación, en parte su poder de desarrollar correctamente las imágenes y metáforas, y en parte el grado en que el poeta observe la reglas a menudo no escritas de la técnica [...]. Estamos entrando en un mundo gobernado por los que siempre saben más que uno. En todos los países los gobiernos aprenden cada día un poco más sobre la mejor manera de que los funcionarios gasten el dinero, el tiempo y la vida de los ciudadanos. Visto el revoltijo en que el mundo se ha metido —y del que hay que sacarlo— el individuo tiene que reconocer, casi en todas partes, que el Estado probablemente sabe más que él. Apenas nos damos cuenta en la actualidad del efecto enorme que tiene sobre el arte la menor preponderancia de la intuición individual y la propensión a confiar en el consejo y la ordenación de los expertos".

La cabeza sobre el caos

Spender abona con su propio ejemplo (él no lo dice, claro) su teoría de que la poesía es hoy, y mañana lo será más aún, una de las contadas posibilidades que le quedan al individuo para enfrentar el "criterio oficializado" del mundo actual, para el cual las vidas son, o deben ser, completamente serias, es decir, que deben ser totalmente absorbidas por los fines sociales.

"La poesía —dice Spender— *es testigo de que el individuo no es tan solo el individualista explorador. Importa muchísimo que renazca el pío y sacrosanto concepto del individuo como millones de vidas aisladas, separadas, distintas, que estén de algún modo más allá de las maniobras buenas o malas de la sociedad, porque sin él no puede haber ninguna política cuerda y exenta de fanatismo. Aquí la falta de seriedad de la poesía da testimonio de una verdad que quizás no legisle, pero que todavía puede salvar nuestros espíritus".*

Hay, evidentemente, en todo este planteo, mucho de confuso, de inseguro, y hasta de equívoco. Pero ¿quién es hoy capaz de asomar la cabeza por

sobre el caos y proclamarse único propietario de la verdad? En la actitud de Spender es posible reconocer cierta deformación de los mismos problemas que aguda y honestamente le preocupan. El comprensible énfasis que pone en la salvaguardia del individuo, las entusiastas admoniciones que reparte (menos a diestra que a siniestra) contra cualquier asomo de coacción, contra la mínima amenaza de inserción en un común denominador, le llevan sin embargo al olvido de una verdad de clarísima presencia: el mundo no está compuesto exclusivamente de poetas. Además de ellos, hay otras categorías, otros gremios, otros cultores. Su empecinada (y por otros conceptos, admirable) inserción en la poesía, su tenacidad en que esta sea el único lente para su *Weltanschauung*, acaso le hayan quitado a Spender la flexibilidad imprescindible para que su brillante (y casi fanático) individualismo llegue, sin obligación de borrarse, a hacer buenas migas con las nuevas urgencias de la Historia. La actitud de Spender llevaría probablemente a una simplificación: si se salva el cuerpo, se pierde el espíritu, y viceversa. Pero quizá todavía haya espacio y lugar para salvar ambos.

(*La Mañana*, Montevideo, 5 de octubre de 1962: 3).

Vendrá a Montevideo el novelista Ignazio Silone, autor de *Fontamara* y *Pan y Vino*

Entre los participantes del Coloquio de Buenos Aires, encuentro de escritores internacionales organizado por el Pen Club argentino, se encuentra el novelista italiano Ignazio Silone. Según anunciamos ayer, Silone visitará Montevideo una vez que finalice el Coloquio.

Una agitada trayectoria

Ignazio Silone (cuyo verdadero nombre es Secondo Tranquilli) nació en 1900, en Pescina dei Marsi, Aquila. Hijo de hacendados de esa provincia, concurrió a colegios católicos. En su infancia y adolescencia vivió en estrecho contacto con los campesinos de la región. En 1915, gran parte de su familia (madre y cinco hermanos) murió en un terremoto. Se instaló entonces en Roma, donde fundó el periódico socialista *Avanguardia*. Luego se afilió al comunismo; visitó Rusia en 1921. Radicado en Trieste, fundó el periódico *Lavoratore*, pero el régimen fascista secuestró las ediciones y dictó orden de prisión para el director y sus ayudantes. Un hermano de Silone (el único que sobreviviera al terremoto de 1915) fue apresado y condenado a muerte. Gracias a la protección que le brindaron los campesinos de su provincia natal, Silone pudo escapar y vivió oculto en Italia durante algunos años. Su ruptura con el comunismo data de 1930 y a partir de ese momento se llamó a sí mismo un *"comunista independiente"*.

En 1931 la persecución fascista lo obligó a huir, primero a Alemania, luego a otros países europeos y finalmente a Suiza, donde residió hasta la caída del fascismo y donde escribió la mayor parte de sus obras, que fueron publicadas en inglés antes que en italiano. En 1944 Silone volvió a su país, se afilió al Partido socialista y dirigió el periódico *Avanti* hasta 1947, año en que renunció a ese cargo, denunciando en esa oportunidad *"la naturaleza totalitaria de los partidos de masas"*. Para Silone, tales partidos representan, con respecto a la democracia, *"el mismo peligro que los* trusts *en la economía. En el interior de sus organizaciones, tienden hacia un régimen oligárquico, hacia la concentración directiva del partido en las manos de unos pocos líderes, unidos entre sí, frente al mundo exterior, por una solidaridad semejante a la de los* gangsters*"*.

"No soy pesimista"

En realidad, no fue esa la primera vez que Silone expresó su desacuerdo frente a conglomerados políticos que lo contaban como afiliado. Irma Brandeis recuerda que en 1939 Silone, aunque fervoroso antifascista, se había declarado ajeno a todo partido político, expresando además su desencanto *"frente a partidos y programas de una izquierda que había perdido todo efectivo contacto con la realidad"*. Ni siquiera halló Silone que la Segunda Guerra Mundial resolviera el problema del fascismo, ya que con posterioridad a dicho conflicto le pareció reconocer una *"Fascistización de los países democráticos"*. En 1942, periódicos ingleses y norteamericanos publicaron una síntesis de las creencias filosóficas y sociales de Ignazio Silone. Allí se decía:

"El conflicto entre fascismo y socialismo no será solucionado por medio de la guerra; la verdad es que la guerra no soluciona nada. Es posible que el fascismo sea derrotado por la fuerza de las armas, pero sin embargo se desarrollará en los estados victoriosos, tal vez con una máscara democrática o socialista, bajo la forma de un fascismo rojo. Son los hombres, y no los determinismos sociales, los que construyen la historia, y debo confesar que no soy pesimista. En suma, estoy por: 1) un federalismo integral, y 2) una concepción ética del socialismo. En estos tiempos, el federalismo es a veces recomendado como un castigo para naciones derrotadas. Pero tal vez no sea un castigo, sino un triunfo para nuestra causa. En cuanto se refiere a la concepción ética del socialismo, esta no reclama una nueva moralidad; no es cuestión de buscar una nueva justificación para el socialismo; cuanto tenemos que hacer, es, sencillamente, reconocer su verdadera potencialidad".

Política y destrucción

La obra narrativa de Ignazio Silone consta de títulos tan difundidos como *Fontamara* (1933: hay traducción española de Guido Savelli, en Colección Pandora, Editorial Poseidón, Buenos Aires, 1946) y *Pane e vino* (1936; hay traducción española de Leonardo Renzi Wadel, en colección La Carabela en el Río, Editorial Poseidón, Buenos Aires, 1946). En 1942 publicó *Il seme sotto la neve*, una continuación de *Pane e vino* que no obtuvo la misma aceptación crítica. *Una manciata di more* (*Un puñado de moras*) es uno de sus

últimos títulos en el género narrativo. Además de sus novelas, Silone ha publicado una adaptación teatral de *Pane e vino* con el título de *Ed Eglo si nascose* (1945). Como ensayista, cabe mencionar una historia del fascismo (*Il fascismo, le sue origini e il suo sviluppo*, 1934) y la *Escuela de los dictadores* (publicada originariamente en inglés, en 1938, con el título *The School for Ditators*).

La obra de Silone siempre ha estado atravesada de temas sociales y políticos. Sin embargo, la preocupación constante de su vida literaria ha sido el mantener una calidad artística que, independientemente de su mensaje o su denuncia, les otorgue una dignidad estética. George Woodcock ha señalado con acierto que en las dos principales novelas de Silone (y acaso independientemente de las intenciones de su autor) se da el caso de que la acción política de su personaje, aun siendo este un bien intencionado, redunda en la destrucción de una colectividad, precisamente de la misma colectividad a la que tal acción política pretendía beneficiar. Este rasgo, que Woodcock destaca como una debilidad del expositor político, puede empero ser tomado como una virtud del narrador. En *Fontamara*, la acción agitadora del Desconocido, desata la tremenda represión. El resultado es muerte, huida, exilio. Y las últimas palabras de la novela, sintetizan la perplejidad del personaje: *"Después de tantas penas y tantos duelos, de tantas lágrimas y tantas calamidades, de tanta sangre, de tanto odio y tanta desesperación, ¿qué debemos hacer?"*. En *Pane e vino*, la acción política de Spina, el protagonista, trae la tragedia para todos: el estudiante es asesinado por la milicia, la carnal Bianchina se precipita en la prostitución, la espiritual Cristina es presa de los lobos.

Autobiográficos y alegóricos

La acaso inconsciente antología política (el portavoz ideológico de Silone es el factor desencadenante de la destrucción y la muerte para las almas puras, ingenuas, primitivas) que se da en las principales novelas del escritor italiano, colocan la anécdota sobre el filo de una expectativa, de una tensión dramática, capaz de mantener vivo el interés del lector. Creo que tanto *Fonyamara* como *Pane e Vino*, son, políticamente, más bien confusas e inseguras, pero en cambio muy válidas y eficaces en el nivel literario. Después de todo, representan y sintetizan el notorio conflicto que ha llenado los años de Silone. Me refiero al choque, jamás solucionado, entre su sincero reclamo de justicia social y su resistencia a ingresar en el andarivel dogmático. Obsede a Silone la noción de esclavitud y llega a temerla como a un fantasma, como a una presencia imponderable, capaz de condicionar no solo su desatino sino el del ser humano. El siguiente fragmento, mejor que ningún otro, sintetiza esa forma de su pánico intelectual.

"Las máquinas, que debían ser instrumentos del hombre, lo esclavizan: el Estado esclaviza a la sociedad; la burocracia esclaviza al Estado; la Iglesia esclaviza a la democracia; las instituciones esclavizan a la justicia; las academias esclavizan al arte; el ejército esclaviza a la nación; el partido esclaviza a la causa; la dictadura del proletariado esclaviza al socialismo, la técnica tiende al uso mecánico

del hombre, mientras que la libertad considera que la personalidad humana es sagrada. Existe una técnica de la progresiva estupefacción de las masas, pero no existe ni puede existir una técnica de la libertad".

Alguien ha señalado que los libros de Silone son autobiográficos y alegóricos. En realidad, tanto el símbolo como la experiencia personal, son los pilares en que Silone trata de apoyar su largo (e inteligente) desconcierto. Son, en definitiva, primitivos recursos de campesino para paliar la a veces obligatoria aridez del planteo político. El lector tiene a menudo la impresión de que Silone quiere manejar y administrar la política como si fuera una religión. Cuando un partido lo defrauda, él le da la espalda penosamente, como si el dogma rechazado fuera una divinidad. En cierto modo, su estilo de abjuración se asemeja al de aquellos ateos que hablan de Dios con lágrimas en los ojos.

(*La Mañana*, Montevideo, 6 de octubre de 1962: 3).

Pen Clubes

Habló Spender sobre el coloquio de los escritores en Buenos Aires. También, una conferencia

"Lo mejor del Coloquio de Buenos Aires fue que nos permitió viajar a América Latina", dijo con franqueza a los periodistas montevideanos el poeta y crítico inglés Stephen Spender, quien no se mostró excesivamente entusiasmado con el reciente encuentro internacional de escritores, organizado en Buenos Aires por el Pen Club argentino.

"Claro que siempre fue interesante escuchar a Michel Butor y Alain Robbe-Grillet, quienes demostraron ser brillantes expositores de sus ideas. En lo que me es personal, debo reconocer que conozco mejor sus ideas que sus obras, ya que solo he leído L' Emploi du Temps*, una novela de Butor que transcurre en Inglaterra".*

"El marxismo es también una interpretación del mundo"

Según Spender, el hecho más lamentable del Coloquio de Buenos Aires fue que los jóvenes escritores argentinos no concurrieran al mismo. Como alguien preguntara si la ausencia se había debido a razones políticas, respondió: *"Más bien creo que no les gusta el Pen Club; tal vez piensen que se trata de gente demasiado vieja. Además, el propio Jorge Luis Borges solo concurrió una vez".* Un periodista se mostró curioso por conocer (ya que Borges asistió poco y los jóvenes no concurrieron) quién representaba entonces a los escritores argentinos. *"Bueno, había un señor Antonio Aíta"*, informó Spender con alguna perplejidad. Agreguemos que Aíta ya era presidente del Pen Club en 1936 y veintiséis años después lo sigue siendo. Como la perplejidad de Spender tiene sus buenas razones, hemos consultado el *Diccionario de la literatura latinoamericana* (Unión Panamericana, Washington, 1961) y de su ficha biográfica

se desprende que Aíta tiene más condecoraciones que obras publicadas. Fue además profesor de estética en una Escuela de Artes Decorativas.

"De todos modos —agregó Spender— *creo que fue una lástima que los escritores jóvenes de la Argentina no concurrieran, porque creo que les hubiera resultado interesante escuchar a Butor y a Robbe-Grillet"*. ¿Resultados prácticos del Coloquio? *"Este tipo de congresos nunca tiene resultados prácticos. A mí me interesó conocer alguna gente y ver algunos aspectos de la Argentina; pero no estoy muy seguro de que a los argentinos les agrade que la gente venga a conocer su país precisamente en este momento de su historia"*. Para Stephen Spender, la intervención más brillante fue la de Robbe-Grillet, quien (pese a ser un hombre de izquierda) no cree que deban hacerse planteos ideológicos en las novelas. En cuanto a su propia intervención, dijo no estar en condiciones de recordarla. Como algunos periodistas le acercaron alguna cita, entonces recordó que cuando Jean Cassou expresó su desesperanzada teoría (hay en el mundo contemporáneo ciertas potencias que condicionan la actitud literaria, a tal punto que la única escapatoria que le queda al escritor es la ironía), él intervino para expresar que esos poderes, tales como la bomba atómica, no son hechos que acontezcan fuera de la conciencia humana, sino que más bien son resultados de esa conciencia.

"La conciencia de los políticos y científicos que producen ese mundo —agregó— *está relacionada por un lado con las fantasías y sueños (Freud) y por el otro con las teorías de Marx. Para mí, el escritor es una suerte de puente entre ambas tendencias. El marxismo, por ejemplo, es indudablemente un programa de acción pero es también una interpretación del mundo en que vivimos, de modo que puede ser usado en ambos sentidos"*.

La política y el ideal n.° 5

Alguien preguntó cómo se habían arreglado los escritores participantes en el Coloquio bonaerense para hablar de un tema tan conflictual como "El escritor y la sociedad" sin mencionar ciertas palabras (*nacionalista*, *democrático*, *revolucionario*, etc.) expresamente prohibidas en el ideal n.° 5 (de acuerdo a la enumeración compaginada por John Galsworthy para el 10.° Congreso del Pen Club) de los que constituyen el basamento de la institución. Spender confesó no conocer el ideal n.° 5, pero expresó su opinión de que el propio PEN es democrático y político en el sentido de que lucha por la libertad del escritor y señaló que varias veces fue considerada la posibilidad de expulsar a los miembros que pertenecieran a países donde se encarcela a escritores.

"Por otra parte —agregó— *en la época en que se fundó el PEN, este era una institución exclusivamente literaria y no política, y nadie pensaba entonces que el problema relacionado con el escritor llegaría a plantearse en términos tan agudos y tan políticos. Por eso mismo, alguna vez se consideró la posibilidad de modificar el reglamento del PEN. En realidad, durante el Coloquio de Buenos Aires se produjo un grave desacuerdo sobre temas políticos entre Ignazio Silone y Salvador de Madariaga, que se llama a sí mismo liberal, y que sostenía que en una sociedad de*

tipo socialista la verdadera libertad es imposible, desde el momento que el Estado nacionaliza las bibliotecas y los diarios".

A los jóvenes no les interesa el Pen Club

Un periodista aventuró la opinión de que, en América Latina, los Pen Clubs se han convertido en instituciones anquilosas y en trance de agonía, sin ninguna gravitación sobre la vida intelectual. Ante la pregunta de si lo mismo acontecía en Europa, respondió Spender:

"Tampoco allí los Pen Clubs, y en general los congresos literarios, interesan a los escritores jóvenes. Desde 1937 vengo asistiendo a este tipo de reuniones y debo confesar que siempre veo las mismas caras. Justamente en ese año, se celebró en Madrid un Congreso de Intelectuales, al cual asistieron escritores entonces jóvenes como Altolaguirre, Alberti, Cernuda, Malraux, Hemingway, Bergamín; en cambio, los escritores que ahora son jóvenes no sienten que este tipo de reuniones sea importante para ellos. En realidad, sigue habiendo cosas interesantes para discutir, pero hay que reconocer que el debate entre Silone y Madariaga pudo haber tenido lugar en 1937".

Otro periodista quiso saber si, durante su estada en Buenos Aires, los cañonazos de los azules y rojos le habían dejado a Spender escuchar tranquilamente las musas. *"Oh, no me preocupé en absoluto. Si hubieran hecho un poco más de ruido, probablemente me hubieran dejado más tiempo libre".*[34] Spender, quien durante la Blitzkrieg desempeñó tareas de bombero, relató que hace un año, estando en Caracas, hubo algo así como una revolución y todas sus conferencias fueron canceladas. *"Lo pasé muy bien, porque me quedé en el hotel y aproveché para escribir poesías y pintar algunas acuarelas. Tengo la impresión de que si alguien deja caer un alfiler en el centro de Caracas, todo el tránsito queda detenido por tres días".* ¿Fue esa la primera vez que estuvo en Sudamérica? *"No, hace cinco años el Club de Poesía, de San Pablo, me cursó a Londres una invitación para que viniera a almorzar. Me intrigó tanto esa invitación para un almuerzo, que vine a San Pablo y pude así escuchar cómo se estaba construyendo una ciudad".* Interrogando sobre su propia obra, Spender dijo tener varios poemas aún no terminados, y que espera que alguna próxima revolución le permitiera hallar tiempo para concluirlos. Además, en enero publicará un volumen de ensayos acerca de lo moderno del arte.

Poesía inglesa a vuelo de pájaro

A continuación de la reunión de prensa, Stephen Spender pronunció en el salón de actos del Instituto Cultural Anglo-uruguayo una conferencia sobre el tema: "La crisis intelectual inglesa". En realidad, su exposición abarcó un tópico considerablemente más amplio que ese tema concreto; más bien se refirió a ciertos aspectos de la poesía inglesa, a través de los

34 Se refiere al choque de dos tendencias internas del ejército argentino, las dos antidemocráticas, que se enfrentaron en plena ciudad de Buenos Aires por el control del gobierno, mientras transcurrió el Congreso. [Nota del compilador].

años y las generaciones. Señaló, por ejemplo, que el artista inglés tiene tendencia a tratar sus temas en un tono menor; ese tratamiento, que en pintura o música puede representar una desventaja, en poesía, por el contrario, puede convertirse en una ventaja. Ello ha permitido que en Inglaterra haya habido escritores que desarrollaron una vida activa y hasta aventurera, y que sin embargo fueran buenos poetas. En el pasado, la vida de los poetas era más importante, más vital que su poesía, la que siempre mantenía una comunicación con la vida contemporánea. Los poetas estaban preparados para ser poetas menores y no grandes poetas. Incluso los poetas isabelinos, que trataron de hacer obras en una escala mayor, no publicaron sus obras (ni siquiera las piezas de Shakespeare fueron publicadas en vida del autor). Entre los poetas ingleses que mejor representaron ese tipo de poesía en clave menor, Spender mencionó al grupo denominado The Georgians.

Se refirió luego el conferenciante a la figura de Gerald Manley Hopkins, en cuyas cartas (las más interesantes que haya escrito un poeta inglés) ha quedado constancia de un punto de vista moderno sobre poesía. Hopkins no pretendía crear una nueva moda, pero estaba ansioso por expresarse con intensidad y se daba cuenta de que para hacerlo debía usar nuevas formas poéticas. Paralelamente con Hopkins (a quien se debe la revolución poética que tuvo lugar a principios de siglo), cabe mencionar el nombre de T. E. Hume, un filósofo que escribió escasos poemas, pero que conjuntamente con Ezra Pound tuvo gran influencia en el grupo de los imaginistas. En sus cartas, que son casi tan interesantes como las de Hopkins, el poeta norteamericano Ezra Pound expuso su punto de vista: la vida se va perdiendo de modo dramático, y cada línea que el poeta escribe debe sugerir ese drama en su integridad. De tal modo la imagen poética no se encuentra aislada sino en relación con su contexto. Pound —dijo Spender— fue agresivo y brutal con su colegas. En una oportunidad en que el poeta W. B. Yeats le envió algunos de sus mejores poemas con el propósito de conocer su opinión, Pound se los devolvió con una tarjeta en que estaba escrita una sola palabra ofensiva.

Se refirió luego Spender a la influencia que ejercieran dos norteamericanos (el ya citado Pound y T. S. Eliot) sobre la poesía inglesa. Tanto Pound como Eliot fueron en Inglaterra como una forma de expresar su disgusto con respecto a la civilización europea, pero llegaron a tiempo para presenciar su colapso. Solo hallaron las ruinas de lo que buscaban. De ahí que su poesía sea algo así como el canto del cisne de la civilización europea. Mencionó finalmente Spender el caso de su propia promoción poética. *"Pertenecíamos a una historia de los hechos* —dijo— *pero también pertenecíamos a una historia de la literatura. En realidad, estábamos frente a la esperanza de los poetas de 1930"*. Cada generación de escritores mira a la anterior. ¿Qué ven ahora los jóvenes de Inglaterra? Ven, por ejemplo, un T. S. Eliot que escribió un poema como *The Waste Land*, pero luego se evadió de la tierra baldía mediante la adopción de una fe religiosa y escribió poemas acerca de

esa fe. (En realidad, la fe religiosa divide la obra de Eliot en dos zonas bien definidas: una que se refiere a la catástrofe de la sociedad en el tiempo, y otra que presenta la posibilidad de salvarse del tiempo, y otra que presenta la posibilidad de salvarse del tiempo, ingresando, a través de la Iglesia, en la eternidad). Posiblemente, cuando los jóvenes escritores actuales dirigen su mirada hacia los poetas de la década de los 30, el panorama que encuentran sea aún más terrible. Por algo Michel Butor (que pertenece a la joven generación de los escritores franceses) expresó en Buenos Aires que su promoción sentía la necesidad de ser cuidadosos y no cometer errores.

Concluyó Spender su conferencia expresando que el gran aporte de la nueva literatura, no solo inglesa sino europea, es la conciencia crítica de qué está haciendo y con qué materiales lo hace. A pesar de que el tema parecía reclamarlo, Spender no mencionó en su conferencia a los tan publicitados *angry young men*. ¿Acaso la omisión habrá encerrado juicio?

(*La Mañana*, Montevideo, de octubre de 1962: 1 y 5).

El descontento como arte

Fue otorgado a John Steinbeck el Premio Nobel de literatura. Novelista norteamericano: *Viñas de ira*

El novelista norteamericano John Steinbeck ha obtenido el Premio Nobel de Literatura correspondiente a 1962. A mediados de agosto empezaron a sonar los nombres de los posibles candidatos, y en ese entonces todavía no se nombraba a Steinbeck, sino a Alberto Moravia, Jean Paul Sartre, Ramón Menéndez Pidal, Alejo Carpentier. La semana pasada el panorama estaba más claro y se mencionaban concretamente cuatro nombres como finalistas: Martin Buber, Pablo Neruda, Robert Graves y John Steinbeck. Había un agregado significativo: el presidente de la Academia de Letras de Suecia es un entusiasta lector de *The Winter of our Discontent*, uno de los últimos libros publicados por Steinbeck. Evidentemente, el presidente supo defender su preferencia.

Colección de oficios

John Steinbeck nació el 27 de febrero de 1902, en Salinas, Monterrey, estado de California. Por sus venas corre sangre alemana e irlandesa. Su padre llegó a ser Tesorero del Condado; su madre fue maestra de escuela. El primer interés cultural de Steinbeck fue la ciencia. Ingresó en la Universidad de Stanford en 1919 y obtuvo allí un título en 1925. Fue periodista en Nueva York; trabajó como albañil en la construcción del Madison Square Garden. Su nómina de oficios es interminable: peón de labranza, sereno, marinero, profesor, periodista, pintor, corresponsal de guerra (para el *New York Herald Tribune*); viajó por América y Europa, particularmente por los países escandinavos y Rusia.

En la extensa lista de obras escritas por Steinbeck figuran las siguientes: *Cup of Gold* (1929); *The Pastures of Heaven* (1932); *To a God Unknow* (1933); *Tortilla Flat* (1935), que le representó su primer triunfo importante; *In Dubious Batle*, (1936); sobre el tema de la huelga; *Of Mice and Men* (1937), pieza teatral en tres actos; *The Red Ponny* (1937); *The Long Valley* (1938); *The Grapes of Wrath* (1939), sin duda la mejor de sus novelas; *The Forgotten Village* (1941); *Sea of Cortez* (1941); *The Moon Is Down* (1942), pieza teatral en dos actos; *Bomb Away* (1942); *R. L. S.* (1943), relato publicado en edición limitada; *Cannery Row* (1945); *The Wayward Bus* (1947); *The Pearl* (1947); *A Russian Journal* (1948); *Burning bright* (1950); *East of Eden* (1952); *Sweet Thursday* (1954); *The Winter of our Discontent* (1961); *Travels with Charley* (1962).

Un Tío Tom de la depresión

Es curioso que una recompensa como el Premio Nobel alcance a Steinbeck en un momento no muy brillante de su carrera. Aun sin haber llegado a la significación literaria de un Hemingway o un Faulkner, en su mejor periodo (el de *Viñas de ira*), Steinbeck figuró en la literatura norteamericana como uno de los más notables novelistas regionales. El valle de Salinas es para él una fuente tan rica de temas y de anécdotas como lo fue el sur para William Faulkner. El gran recurso de Steinbeck ha sido siempre el diálogo, y en ese sentido ha estado más cerca de Hemingway que de Faulkner. Como lo ha advertido John Brown, los pasajes más vivos y dramáticos de sus novelas son aquellos en que deja hablar a sus personajes. Steinbeck tiene una muy despierta sensibilidad para captar los más sutiles matices de lo coloquial, para ir dando, a través de ellos, todo un clima, toda una tensión.

Probablemente Steinbeck es un narrador tan bien dotado para su oficio, que tal ventaja se le ha convertido a veces en desventaja, en tentación. Si hay en la generación de los grandes novelistas de los Estados Unidos, un escritor que precisa autocrítica y rigor, ese es Steinbeck. Cuando no se permitió facilidades, alcanzó un logro tan estupendo como *Viñas de ira*, novela que el crítico Clifton Fadiman ha calificado como *"una especie de* Cabaña del Tío Tom *de la época de la Depresión*".

"El hecho de que se haya intentado mejorar las condiciones reinantes en la región de los vendavales de polvo de sudeste —dice Fadiman— *se debe en gran parte a esta novela, que se distingue claramente de la «novelística proletaria» de su década en dos aspectos. Primero, porque el autor no defiende la causa de un partido, sino de las gentes; y segundo, porque esas gentes viven*".

Solo fe en la vida

Es cierto que aún en *Viñas de ira* se hace evidente una tendencia del autor hacia el melodrama. Pero allí Steinbeck dio al elemento melodramático el impulso vital que lo convirtió en testimonio violento, sin restarle nada de su valor artístico.

Cuando Steinbeck consigue una auténtica fuerza vital para levantar su casi permanente intención moralizante, entonces llega gloriosamente al nivel artístico; pero cuando esa fuerza flaquea, o no es suficientemente auténtica, el propósito moralizante se convierte en mero artificio, en simple manifiesto altisonante. Morton Dauwen Zabel ha escrito certeramente sobre Steinbeck:

"Su arte corre siempre peligro de sobrecargarse de tesis morales y ambiciones sociales fuera de su alcance. Lo amenaza constantemente su tendencia al melodrama y el sentimentalismo, y cuando estos comienzan a hacerse sentir en sus páginas, sus dotes naturales de observación y exactitud dramática se malogran miserablemente".

Y en 1957 el crítico Maxwell Geismar empezaba así una reseña (publicada en el *Chicago Sun Times*): *"La verdadera pregunta acerca de John Steinbeck es qué ha pasado con John Steinbeck"*. El propio Edmund Wilson, uno de los críticos más prestigiosos de los Estados Unidos, escribió: *"La filosofía de Steinbeck no es satisfactoria ni en su primera ni en su última forma. Frente a su visión del hombre que se odia y se destruye a sí mismo, solo puede oponer su irreductible fe en la vida"*.

Del caudal a la ruina, y viceversa

Sin embargo, aun en sus novelas más flojas, es preciso reconocer en Steinbeck una particular capacidad para crear tipos, para introducir al lector en un clima local, regional. Su modo de narrar siempre tiende a ser poderoso, impulsivo, vital; cuando su logro no está la altura del propósito, lógicamente queda más en evidencia que en el caso de un autor más atento a la estructura intelectual de sus relatos. Pero siempre hay algún pasaje en el que Steinbeck consigue ese buscado equilibrio entre la intención y la realización, y entonces crea páginas magníficas. Si algo no se le puede reprochar a este narrador es timidez para poner su invención al servicio de las mejores intenciones, ya que su obra es en última instancia una indeclinable prédica, (a veces un poco ingenua), por la justicia social, por un idealismo de corte muy personal, a veces rudimentario.

La novela que ahora le ha hecho acreedor al Premio Nobel: *The Winter of Our Discontent* (hay traducción española: *Los descontentos*, versión de Ana O'Neill, Ediciones Selectas, Buenos Aires, 1962, 320 páginas), no se desarrolla en sus ambientes preferidos del Oeste norteamericano sino que transcurre en una pequeña localidad de Nueva Inglaterra denominada New Baytown. El protagonista Ethan Allen Hawley es un tipo corriente (casado, dos hijos), que viene de una familia ayer acaudalada y hoy fundida. Ethan trabaja como dependiente en un almacén de un italiano, Marullo, situado precisamente en una de las tantas manzanas que pertenecieron a la familia Hawley. Paulatinamente, Ethan se va convenciendo a sí mismo de que la única forma de salir a flote es hacer lo que todos: trampear, recibir o dar coimas, engañar

al que confía, desconfiar de todos, no buscar cómplices, simular, manejarse solo, vender a los amigos, y una larga nómina de otras intenciones a cual menos santa. Aparentemente, la corrupción ha avanzado tanto, que los planes de Ethan encajan perfectamente en los prejuicios del pueblo, en el estilo de hipocresía, en la amplificada disculpa para la trampa y la mentira. Todo se le va realizando sin obstáculos, con matemática precisión. Denuncia anónimamente a su patrón (Marullo no tiene en regla sus papeles de inmigrante), y este debe volver a su país, no sin antes dejarle a Ethan el almacén como regalo, en pago de doce años de fidelidad y honestidad; al amigo de su infancia, hoy convertido en borracho incurable, Ethan lo empuja a la muerte y se queda con una de sus propiedades, precisamente el único campo de New Baytown que es apto para aeropuerto. Y así sucesivamente. Es el gran triunfador. Y, como el banquero del pueblo, tiene cola de paja (en realidad, fue él quien provocó la ruina final de la familia Hawley), no tiene inconveniente en lanzar el nombre de Ethan como candidato a Intendente. Pero una sorpresa espera al improvisado cinismo del protagonista: su hijo ha presentado una composición literaria a un concurso de televisión sobre el tema "Yo amo a América" y ha ganado una de las cinco menciones que se otorgaban en todo el país. El detalle es que el muchacho ha creado su modesto trabajito plagiando aquí a Jefferson, allá a Webster, acullá a Lincoln. Y alguien lo ha denunciado. ¿Quién? La hermanita, claro. Eso es demasiado para Ethan, quien decide suicidarse. Pero no se suicida.

El invierno de nuestro descontento

Releo la síntesis que acabo de hacer de *The Winter of Our Discontent* y compruebo que es literal, pero infiel. Confieso que la novela es mucho mejor que lo que esta síntesis puede hacer creer. Sucede, empero, que las virtudes que todavía sobreviven en este Steinbeck 1961 siguen siendo de diálogo; y esta es una virtud imposible de sintetizar. La anécdota, en cambio, es desmadejada, floja, inconsistente. Dentro del retrato realista, que la novela quiere presentar, de cierto tipo de personas en los Estados Unidos, desentonan las correspondencias tan matemáticas que el novelista compone a fin de que el plan de su personaje fructifique. La vida (ni siquiera la mala vida) nunca es tan milimétricamente exacta. Steinbeck trabaja aquí con prototipos, en vez de trabajar con seres humanos. El banquero es un clisé; el borracho es otro; el inmigrante italiano es casi una *macchietta*. En un pasaje de la novela, el protagonista habla de un tal Charley Edwards, quien no podía permitir que su atención resultara dividida o desviada por el amor, y para evitarlo había ideado el siguiente método: por la mañana abría su mente y su corazón a los suyos:

"Los recorría uno por uno, recreando su aspecto, sus facciones; los acariciaba y les aseguraba que los amaba. Era como si fuera sacando objetos preciosos de una vitrina, mirándolos uno por uno, acariciándolos, besándolos y volviendo a guardarlos".

Es un poco lo que hace Steinbeck en sus personajes: los saca de la vitrina (tal vez no les asegura que los ama, sino que los odia) y luego los vuelve a guardar. Pero el lector no olvida nunca que son personajes de vitrina; en esta novela, al menos, Steinbeck no tiene aquel viejo "impulso" que convencía al lector de que las criaturas de *Viñas de ira* eran de carne y hueso. Esta es la principal objeción que habría que hacerle al Steinbeck actual, y no el reproche que fabrica *Time* (en su número del 23 de junio de 1961), que parece atender casi exclusivamente a la rebeldía del escritor. Hay un acento dolorido en el reproche:

"En The Winter of Our Discontent*, Steinbeck intenta recuperar el modo colérico de su juventud con un ataque a la opulenta sociedad. Desaforadamente, el libro contiene más pose que pasión, y el anatema moral suena curiosamente como petulancia de la edad madura"*.

Claro que el anatema literario de *Time* suena (no menos curiosamente) como una petulancia sin edad; petulancia eterna, digamos. No me parece honesto simplificar el problema Steinbeck poniendo la pasión en un platillo de la balanza, y en el otro, la pose. Si hay una virtud innegable en Steinbeck es su honestidad, la sinceridad de sus literarias. Algún lector experimentado puede pensar, a veces, que incluso le haría falta a Steinbeck un poco de esa *pose* que anatematiza el crítico de *Time*. Solo así no sonaría tan desarmadamente franca su certera interrogante: *"¿Podría yo inclinarme a desear lo que nunca ambicioné? Existen los que comen y los que son comidos… todos… tragados por la tierra, hasta los más feroces y los más astutos"*. Las fallas de la novela hay que buscarlas en una merma de la habilidad literaria, en un descaecimiento del oficio. *"El único castigo es para el fracaso"*, dice el protagonista en su aprendizaje de cinismo. *"En realidad, no se comete ningún crimen a menos que el criminal sea descubierto"*. La novela es un digno y corajudo fracaso, y en ese sentido merece castigo, no porque la falla esté en su intención o en su arranque, sino porque un Steinbeck de vigor mermado no supo (o no pudo) llevarla a sus últimas consecuencias. Desde siempre, Steinbeck ha sido un *"descontento"*, y ha tenido, y sigue teniendo, sobradas razones para serlo. Sucede, simplemente, en lo que me es personal, que antes que el invierno, prefiero el verano de su descontento.

(*La Mañana*, Montevideo, 26 de octubre de 1962: 3).

Salvador de Madariaga en Montevideo

"*El Congreso por la Libertad de la Cultura podría llegar a ser una Iglesia occidental*"

Salvador de Madariaga enfrentó ayer a la prensa montevideana. Las breves preguntas de los periodistas tuvieron caudalosas respuestas del conocido ensayista, narrador y charlista español. Desde el Congreso de Munich al Coloquio de Buenos Aires, todos los temas fueron buenos para que

Madariaga dejara constancia de sus ideas y creencias, así como de sus definiciones y ambigüedades.

Ecos del Congreso de Munich

El primer comentario de Madariaga fue para el Congreso que hace algunos meses celebraron en Munich los españoles y que alcanzó particular resonancia a partir del destierro o la confinación, que decretó Franco para Gil Robles y para otras personalidades españolas que habían concurrido a Munich. Madariaga hizo una extensa enumeración de los antecedentes de ese Congreso, al que asistieron 118 españoles de renombre (80, procedentes de España; 38, procedentes fuera de España), número que superó todos los cálculos.

"Los que venían del interior de España eran, en su mayoría, gente de derecha; los exiliados eran más bien gente de izquierda. Ello se explica, porque la gente de izquierda que vive en España, además de las dificultades políticas, tenía enormes dificultades económicas para trasladarse. La reunión tuvo lugar con motivo de la IV Asamblea del Movimiento Europeo; la representación española fue la más numerosa. Dicha representación traía dos textos: uno que había preparado el Consejo de París, y otro que provenía de los monárquicos católicos de Gil Robles, o sea la extrema derecha de todo el abanico allí representado. Ambas mociones recomendaban la incorporación de España a Europa, con la condición de que España incorporase a su vez las instituciones europeas, en particular la libertad de la persona, del pensamiento, de la prensa, además de la pluralidad de los partidos. Ambas mociones terminaban con una declaración de no violencia y de prudencia en el desarrollo de esta evolución. Como las diferencias entre ambas mociones eran más que nada de redacción, se nombró una comisión que dio el texto definitivo. En el momento de entregar ese texto a la Presidencia de la Asamblea, todos los españoles allí presentes tuvimos la impresión de que se había «enterrado el hacha, o sea que había terminado la Guerra civil»".

Según el testimonio de Madariaga, la asamblea de 850 miembros recibió con una gran ovación su discurso y el de Gil Robles.

"Esta reunión demostró al mundo —agregó Madariaga— *que existe una unión perfecta para constituir una España liberal democrática, en todos los sectores de la política española, desde los monárquicos católicos hasta los socialistas. Demostró también que si bien Europa está deseando que ingrese España en la comunidad europea, esta no va a admitir a España mientras el régimen español no cambie en un sentido europeo. El régimen de Franco cometió la imbecilidad de mandar al destierro, o a la más inhospitalaria de las Islas Canarias, a los delegados que venían de Munich, y eso significó que el ruido que había hecho Munich se multiplicase por mil. Para dar una idea de hasta qué punto ha mentido en esto el gobierno español les diré que en dos discursos oficiales, pronunciados en España, uno de ellos por el propio jefe del Estado y otro por el ministerio del Interior, se sostuvo que la moción que yo presentara en Munich había sido inspirada por los comunistas".*

Franco y sus amigos vergonzantes

Habló luego Madariaga de la evolución que se ha producido en el clero español. Mencionó un seminario en Valencia, donde hay conciertos de música clásica, y donde los jóvenes sacerdotes escuchan a Bach y Beethoven.

"Bueno, eso es una revolución —acotó— *Los sacerdotes de antes eran destripaterrones, sin vocación, que ingresaban en el sacerdocio nada más que para no seguir destripando terrones. Los jóvenes sacerdotes, en cambio, son excelentes. Recuerdo que algunos de estos me dijeron en Oxford que lo que ellos tenían contra la Iglesia española era que esta ignoraba la caridad"*.

Después de referirse a la influencia que sobre este nuevo espíritu sacerdotal ha tenido Juan XXIII, señaló que en Asturias se dio el caso de un cura que organizaba comedores para los niños de huelguistas, y una vez que la Guerra civil le prohibió mantenerlos dio de comer a esos niños en la propia iglesia. También relató el caso de un señor de León, muy afecto al régimen, que con motivo de las huelgas, decía: *"Esto se arregla fusilando a cuatro curas"*, lo cual da una idea de esa nueva actitud de la Iglesia.

Frente a la pregunta de si Europa no claudicará y dejará entrar a España en la comunidad europea sin que cambie su régimen, Madariaga dijo que ello no iba a acontecer, en razón de la regla de unanimidad.

"Yo estaría dispuesto a pensar que Franco tiene hoy en Europa bastantes amigos vergonzantes que no darán la cara por él pero que se entenderían con él por debajo de la mesa, y con tales amigos vergonzantes podría entrar Franco en la comunidad europea si no existiese la regla de unanimidad, ya que existen dos o tres estados que jamás aceptarán sentarse en la misma mesa que Franco".

Los Estados Unidos no tienen *sex appeal*

Alguien le preguntó a Madariaga qué se pensaba en Europa de la revolución de Castro.

"Según lo que piensa el que piensa —contestó Madariaga— *y lo que siente, porque en muchas de estas cosas hay un intercambio de vísceras, o sea gente que piensa con el corazón y siente con el cerebro. En Europa, la gente de izquierda, aun sin ser comunista, es castrista. Aunque no comparto ese punto de vista me lo explico perfectamente, porque los Estados Unidos no tienen international* sex-appeal*, no han conseguido conquistar el afecto del mundo; se han conseguido conquistar el afecto del mundo; se ha empapelado con dólares, pero eso no ha dado resultado. La falta de simpatía hacia los Estados Unidos (que yo considero un mal gravísimo para la situación internacional contemporánea) tiene motivos injustificados (envidia, ingratitud, además de un sentimiento poco noble que hace que el que recibe beneficios no tenga simpatía al que se los da) y motivos justificados (cierto empirismo heredado de sus metropolitanos ingleses, que hacen que vayan al fin inmediato, concreto, sin tener suficiente consideración para con las fuerzas morales). Si en el grave cisma moderno, tenemos a los Estados Unidos como paladín, es un grave peligro para el mundo entero que ese Estados Unidos no logren la suficiente autoridad moral para*

asumir ese papel, en parte por nuestros defectos psicológicos, y en parte por los suyos, que consisten principalmente en decir: que combaten por la libertad y luego no interesarles para nada la libertad, en casos como los de Tito, Franco, Batista o Somoza. Me explico perfectamente que la gente joven, con más sangre que juicio, se diga: este señor no sirve para caudillo, así que vamos a escoger a un barbudo cualquiera. Pero el mundo no se puede regir por esos desplantes, por esos arranques. Para mí la posición castrista es una posición elemental, no meditada, que me explico perfectamente, con la que simpatizo, porque me doy cuenta por qué se la toma, por motivos de nobleza; pero hay que reaccionar, tener mayor sentido de la responsabilidad y darse cuenta de que el día en que los Estados Unidos cesen de llevar la lucha contra el comunismo, el porvenir del mundo será negro".

El intelectual no tiene derecho a equivocarse

¿Papel de los intelectuales en ese momento dramático? *"Bueno, en Estados Unidos el intelectual no cuenta para nada; en Francia, en cambio, tiene una gran importancia. Esos son los dos extremos. En los últimos años hay muchos intelectuales franceses que no se han dado cuenta de las cosas"*. Para Madariaga el obrero puede equivocarse y ser comunista; pero el intelectual no tiene derecho a equivocarse.

¿Nueva literatura española? *"Los escritores españoles que residen en España no pueden expresarse libremente, con excepción de los poetas. Como Franco no entiende de poesía, a veces no se entera de lo que le dicen en verso. En los jóvenes escritores españoles, creo que hay un movimiento extremista de izquierda, por cierto bastante vigoroso. El día en que el país pudiera respirar intelectualmente, creo que disminuiría ese grado de extremismo"*.

¿Recuerda en especial alguna obra de la nueva generación española? *"No. Y además, si lo recordara, parecería que quiero favorecer más a uno que a otro"*. Para Madariaga, el español es el antípoda del alemán. Mientras que este es incapaz de obedecer aun las leyes buenas.

Como Madariaga manifestara que no volverá a España mientras viva Franco, le fue preguntado qué opinaba de los escritores exiliados que habían vuelto. *"Cada uno tiene su caso personal. Y además hay muy pocos. Está Ramón Pérez de Ayala, que prácticamente no escribió, después de su vuelta, más que artículos en el* ABC*"*. ¿Y Bergamín? *"Por favor, Bergamín no tiene ninguna importancia. Es un católico-comunista. Eso ya es una sopa de ajo. Un lío padre"*. ¿Cómo lo ha tratado la crítica dentro de España? *"Me llaman comunista, me llaman bandido"*.

Psicoanálisis y manicomio

Un periodista preguntó sobre el coloquio de Buenos Aires. Aquí llegaron noticias de que Madariaga había tenido algún enfrentamiento con Silone y con Latcham.

"Con Silone, nada. Con Latcham, lo único que hice fue hacerle observar que el discurso que había pronunciado era pura demagogia. Ya sabemos todos que Latcham

es un hombre encantador, pero que tiene la manía de la demagogia. Estábamos discutiendo sobre el escritor en la sociedad; era un coloquio entre nosotros. Pero él hizo un discurso que se dirigía a la galería, no a nosotros". ¿Y cómo reaccionó la galería? *"Ah, lo ovacionó"*. ¿Sería por demagogia, o porque estaba acertado? *"No, era pura demagogia"*. ¿Y usted qué le contestó? *"No recuerdo"*.

¿Importancia de una reunión como la del Pen? *"La comunión de intelectuales. Pero siempre estas reuniones son demasiado monocromáticas"*. Para Madariaga, en la Edad Media coincidían las palabras occidental, blanca, europea y cristiana. Esa civilización tenía una asamblea intelectual, que era el Concilio de la Iglesia. Hace algunos años, Madariaga propuso que el Comité de Cooperación Intelectual de Ginebra se constituyera en un comité permanente, organizador de concilios intelectuales, para legar a una síntesis intelectual de la época.

"Estas reuniones son tentativas casi de ciego, que van en esa dirección, pero se necesitaría una centralización directora. Eso debería ser UNESCO, pero en España le llaman un asco*; UNESCO está roto por el gran cisma y no hay manera de entenderse. De modo que la solución sería una gran institución, nada más que para el Mundo Libre, cuya simiente fuera el Congreso por la Libertad de la Cultura, pero habría que multiplicarlo por diez, veinte o cien, para que ese Congreso por la Libertad de la Cultura pudiese llegar a ser algo así como una iglesia occidental, moderna y libre"*.

Para Madariaga, lo esencial es preguntarse: *"¿Qué hombre queremos hacer?"*. Mencionó que había leído una revista inglesa o norteamericana, donde se decía que *"en los Estados Unidos, hoy, no solo sin permiso, sino también en contra de la opinión de la familia, se psicoanaliza a los niños de diez y doce años, y se les pregunta si odian a su madre y si tienen incestos, y cosas de ese tipo. Eso ya es el manicomio. Tendría que haber una asamblea que les dijera: Bueno, señores, están ya cerca del manicomio, esto hay que prepararlo"*. *"La actual anarquía intelectual empezó con Lutero y Calvino"*, fue el punto final de Salvador de Madariaga. Todavía sigue, claro.

(*La Mañana*, Montevideo, 6 de noviembre de 1962: 3).

En los sesenta años

De la alegría inicial a la presente nostalgia, Alberti ha trazado su parábola poética

Estamos ya en plena semana Alberti. Desde ayer hasta el próximo lunes han de concentrarse los homenajes, que incluyen representaciones teatrales, exposiciones pictóricas, canciones, conferencias, recitales, etc. El motivo oficial son los sesenta años del poeta (nació en el puerto de Santa María, Cádiz, el 16 de diciembre de 1902), pero aquí prefiero considerar el cumpleaños solo como un pretexto. Lo que importa no son los sesenta años, sino la obra poética de Rafael Alberti.

Uno del veintisiete

Alberti forma parte (es uno de los más jóvenes) de la promoción que fue llamada "los nietos del 98", o, en lo que se refiere estrictamente a poesía, la "generación del 27", que también integraron Pedro Salinas (1892), Jorge Guillén (1893), Gerardo Diego (1896), Dámaso Alonso (1898), Federico García Lorca (1899). Emilio Prados (1899), Vicente Aleixandre (1900), Manuel Altolaguirre (1904) y Luis Cernuda (1904).

Más de treinta libros ha publicado Alberti desde 1924 (fecha en que apareció *Marinero en tierra*), hasta hoy, o sea, un promedio de casi un libro por año. Su obra poética, que es la que realmente cuenta, incluye, además del título inaugural, los siguientes libros: *La amante* (1925), *El alba del alhelí* (1927), *Cal y Canto* (1927), *Sobre los ángeles* (1929), *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* (1929), *Sermones y moradas* (1929-1930), *Verte y no verte* (1935), *El poeta en la calle* (1931-1936), *13 bandas y 48 estrellas* (1935), *Capital de la gloria* (1936-1938), *Entre el clavel y la espada* (1941), *Pleamar* (1944), *A la pintura* (1948), *Retornos de lo vivo lejano* (1952), *Baladas y canciones del Paraná* (1954), *Ora marítima* (1953), *Coplas de Juan Panadero* (1954), *Sonríe China* (1958) y *Poemas escénicos* (1962). Alberti cultiva, además, la pintura y el teatro.

Poesía parpadeante y andalucísima

Como ha destacado José María Castellet: *"Alberti ha sido, seguramente, el poeta de su generación que ha realizado el ciclo de su evolución poética de un modo más rotundo, más completo y más rápido"*. La excepcional facilidad que siempre tuvo Alberti para el manejo del verso ha sido destacada por algunos críticos españoles como un rasgo frustráneo de su poesía. Mimetismo la llama Gonzalo Torrente Ballester, y agrega: *"Alberti lector de Gil Vicente, escribe como el gran poeta portugués; y el lector de los cancioneros, escribe deliciosas canciones al modo antiguo; lector de Góngora, gongoriza a la perfección. Cierto es que, en todo momento, sabe infundir a sus mimesis un acento personal, un buen gusto y una delicadeza realmente exquisitos"*. O sea mimesis, pero no tanto. Hoy puede reconocerse que la portentosa facilidad de Alberti no fue un malogro sino una salvación. Cuando la propia vida, o el propio alrededor, no le habían dado aún razones hondas para traerlas a su poesía, tuvo la suficiente intuición como para dirigir su facilidad hacia la gracia, la agilidad y el dinamismo de los ritmos y los enfoques populares. O sea que sustituyó su experiencia con la experiencia del pueblo, que no otra cosa viene a ser la llamada tradición.

Cuando apareció *Marinero en tierra*, este fue el definitorio saludo de Juan Ramón Jiménez:

"Poesía popular, pero sin acarreo fácil: personalísima; de tradición española, pero sin retorno necesario: nueva; fresca y acabada a la vez; rendida, ágil, graciosa, parpadeante: andalucísima. ¡Bendita sea la Sierra de Rute, en donde las nostalgias de nuestro solo mar del sudoeste le ha hecho exhalar a usted, hiriéndole a diario con la espada de sal de su brisa, esa exquisita sangre evaporada!".

Bueno, tal vez no fuera sangre, pero de todos modos qué alegre, activa, estimulante evaporación lírica: *"Si yo nací campesino,/ si yo nací marinero,/ ¿por qué me tenéis aquí/ si este aquí yo no lo quiero?"*; *"Si Garcilaso volviera,/ yo sería su escudero;/ qué buen caballero era"*. Si esto es mero mimetismo, ¡viva la mimesis! No solo en ese primer libro, sino también en los dos siguientes (*La amante* y *El alba del alhelí*), Alberti no se arredra frente a su vulnerable juventud. ¿No hay todavía dolor? Paciencia; a ponerse alegre, a cantar mientras tanto. Ya que no hay grandes nostalgias ni crecidas angustias, crea vida interior con la vida exterior, con el paisaje (*"Arriba, el balcón del frío,/ las balaustradas del aire,/ el cielo u los ojos míos./ Abajo el mapa: tres ríos/ y un puente roto, sin nadie"*).

Surrealizando y simbolizando

Después de la proeza gongorista y los impecables (pero fríos) tercetos y sonetos de *Cal y canto*, con la decisiva "Carta Abierta" (*"Yo nací —¡respetadme!— con el cine./ Bajo una red de cables y de aviones./ Cuando abolidas fueron las carrozas/ de los reyes y al auto subió el Papa"*) que Pedro Salinas reputó *"tan solo comparable, por su significación, a la poesía inicial de Rubén Darío en* Cantos de vida y esperanza*"*, después de ese alarde que Ángel Valbuena Prat califica como *"poesía de dificultades buscadas"*, Alberti escribe el libro más importante de esa etapa que el mismo poeta ha calificado como su contribución a la poesía burguesa. En 1929 aparece *Sobre los ángeles*. Es un título con segunda; son ángeles más cercanos a los de Arthur Rimbaud que a los de Alexander Pope, y, tal como lo ha señalado Hugo Friedrich, desprovistos de todo significado cristiano.

"Son restos de símbolos de algo sobrenatural —dice el autor de *Die Struktur der Modernen Lyrik— son el ser poetizado de un solitario, mudo como los ríos y los mares. Entre ellos y los hombres se desarrolla un drama que puede terminar en una total falta de contacto. El hombre sabe que el ángel existe, pero no le ve, no le ve la luz,* «ni el viento, ni los cristales». *Tampoco el ángel le ve a él: no conoce las ciudades por donde camina, no tiene ojos, no tiene sombra, en sus cabellos teje el silencio [...] En otro tiempo los ángeles fueron mensajeros de luz y de gracia para el hombre, e incluso cuando luego le trajeron congojas como vengadores de Dios, eran mensajeros enviados por Él. Pero al llegar no le reconocieron: estaban tan cansados de él, que el hombre, ahora solo puede verlos como imágenes de lo feo y los muerto"*.

Este libro originó algunas confusiones interpretativas. Ya que en el casi simultáneo (también es de 1929) *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*, Alberti surrealizaba divertidamente a propósito de Chaplin, Langdon y Buster Keaton, la suma de ángeles fue asimismo adjudicada al surrealismo. Quizá el ágil uso de las imágenes haya llevado a semejante malentendimiento, pero es evidente que en este Alberti con ángeles no hay el *"automatismo psíquico puro"* que quería Breton, ni el *"narcótico de la imagen"* que Aragón propiciaba, ni la ruptura *"de todas las venas de la materia"*

que reconocía Jacques Riviére. A tal punto es poco surrealista la poesía de *Sobre los ángeles*, que hasta podría calificársela de poesía de programa, o sea un repaso minucioso y deliberado de los misterios del ser y de los símbolos que etiquetan tales misterios. En el presente, críticos como Valbuena Prat y Torrente Ballester siguen sosteniendo la filiación surrealista, pero otros, seguramente más agudos, como Hugo Friedrich y José María Castellet, vinculan esa etapa al simbolismo.

El retorno válido

Con la Guerra civil española, termina el Alberti puramente intelectual. *"Por razones no aclaradas"*, anota tendenciosamente un crítico de la España actual, *"pero de ningún modo auténticas, viró hacia la política"*. En realidad, la política viró hacia él. Por razones menos aclaradas aún, y en todo caso dudosamente auténticas, la guerra se metió en la tierra, en la casa, en el lecho, en el cuerpo de cada español. ¿Quién no viró entonces hacia lo político? Era un viraje tan normal y tan espontáneo como la supervivencia. Por motivos que nada tienen que ver con los del crítico situacionista, encuentro que la poesía de guerra es la zona más endeble (o, por lo menos, más vulnerable) de la producción Alberti. Quizá el tema incluía demasiadas urgencias, quizá se trataba de una realidad demasiado tensa; lo cierto es que la poesía concurre con menos asiduidad a la vertiginosa, arriesgada cita. Solo cuando la guerra oficia de telón de fondo, casi diría de paisaje, Alberti reencuentra su lenguaje mejor.

En el exilio (desde hace muchos años, su residencia fija es Buenos Aires), Alberti ha seguido publicando poemas; en revistas, en libros. En los primeros años, se produce un descenso. Como es lógico, al poeta le cuesta superar el desarraigo. Son años difíciles, con un prestigio a sostener y renovar, y también de una producción desigual, con los artificios demasiado a la vista. En 1945, probablemente vio mejor que nadie ese instante dramático Pedro Salinas, quien al preguntarse dónde iba Alberti, se respondía: *"Aún está, así, en el aire alto, no cae, no, por el camino hacia un hito que ni yo ni él sabemos dónde está el que le tiene señalado, su dueña. Poesía, en su intención secreta"*. La nueva recuperación empieza a anunciarse con *A la pintura* (1948) y se afirma definitivamente en *Retornos de lo vivo lejano* (1952). El desarraigo ha sido cabalmente asimilado, comprendido, y por último sustituido por una legítima, sincera nostalgia. Esta vez no se trata del *"retorno innecesario"* de que había hablado Juan Ramón Jiménez cuando apareció *Marinero en tierra*; es el retorno válido, obligatorio, inevitable (*"Algún día quizás, seguramente, alguien [...]/ se acordará de mí pensándome tan lejos/ y dirá lo que yo, si hubiese retornado"*) y en la vuelta a los temas de antes, a los paisajes de antes, Alberti consigue su vuelta a la poesía (*"¡Oh poesía hermosa, fuerte y dulce,/ mi solo mar al fin, que siempre vuelve!/ ¿Cómo vas a dejarme, cómo un día/ pude, ciego, pensar en tu abandono?"*). Así como en los primeros libros hizo vida interior con la vida exterior, esta vez el paisaje sale de adentro, y

en el rescate hay una sencillez conmovedora. Ahora sí, con esa conocida, recuperada, dulce intranquilidad dentro suyo, Alberti (valga la paradoja) ha recuperado su tranquilidad de creador. Su último libro, *Poemas escénicos* (lanzado hace pocos días a este mercado de homenaje por Losada, fiel editora de sus obras de exilio) muestra un Alberti que domina, sobrándose ya, con elegancia, con humor y con sabiduría, el material que le cae a las manos. En esta muestra, el poeta se da el lujo de crear sus poemas con técnica a veces narrativa, a veces teatral, haciendo hablar a personajes que no son él mismo, pero que acaso lo sean en última instancia. Y donde dice instancia, también puede decir cosmovisión.

(*La Mañana*, Montevideo, 11 de diciembre de 1962: 3)

Una curiosa experiencia

En Alemania los escritores del "grupo 47" rigen virtualmente el acceso a la fama. Hace quince años que Hans Werner Richter fundó ese núcleo

Acaba de celebrarse en Berlín Occidental el decimoquinto aniversario del Grupo 47. Quizá este nombre no diga mucho al lector uruguayo. Sin embargo, el Grupo 47 es una de las instituciones más influyentes en la vida literaria alemana. Su importancia reside no solo en la adjudicación del Premio del Grupo 47, por un importe de siete mil marcos (equivale a algo menos de veinte mil pesos uruguayos) que es aportado por catorce editores de Alemania Occidental, sino también en las personalidades que reúne y en las particulares características de su funcionamiento.

Pulgares abajo

El Grupo 47 fue fundado en el 1947 por Hans Werner Richter, un pintoresco personaje que aún hoy sigue siendo el jefe de este clan literario. Al parecer, quien bautizó al Grupo 47 como tal fue Hans George Brenner, escritor hamburgués y traductor de Sartre, que murió en agosto de 1961; para ese nombre le sirvió de inspiración la Generación del 98 española.

Aunque son miembros del Grupo 47 varios de los mejores poetas y novelistas de Alemania, la función crítica no es por cierto el común. Cuando los miembros efectúan una reunión general, hay siempre frente a ellos una silla, que la tradición oral ha denominado *silla eléctrica*: allí se sienta el autor (o la autora) que va a someter sus trabajos inéditos a la severísima crítica de los asambleístas. Si en cualquier momento de la lectura, la mayoría de los oyentes señalan (a la manera romana) con sus pulgares hacia abajo, ellos significa el fracaso para el escritor que lee su obra y por lo tanto debe abandonar la *silla eléctrica* y volver a su sitio. Por lo menos nueve de cada diez autores jóvenes (estos no tienen derecho *"ni a la autodefensa ni a la ovación"*) que afrontan ese

tremendo riesgo, son obligados a interrumpir su lectura. En general, quedan tan desanimados que no vuelven a escribir, al menos por un largo tiempo. Como excepción, también puede acontecer que alguno de los escritores rechazados se convierta (como ha sido el caso de la narradora Luise Rinser, nacida en 1911, autora de *Die volikommene Freude*) a corto plazo en un *best seller*. No se piense, sin embargo, que la severidad en el juicio es ejercida solo frente a los novicios; por el contrario, los propios integrantes del Grupo 47 someten sus originales a la opinión de sus colegas y también funcionan para ellos los pulgares hacia abajo. El propio Richter, jefe supremo e indiscutido del clan, ha tenido varias veces que abandonar la *silla eléctrica*, corrido por el dictamen desfavorable de sus pares. Claro que, con semejante rigor, cuando un autor es promovido por el Grupo 47, o recibe el premio que este otorga, ello significa su automático ingreso a la celebridad.

No todas son flores

Entre los nombres importantes que el Grupo 47 ha elevado a la fama, se cuentan: Heinrich Böll (autor de *Haus onne Hüter —Casi sin amo—* hay traducción española publicada por Seix Barral); Günther Grass (autor de *Die Blechtrommel —El tambor de lata—;* la vienesa Ilse Aichinger (*Die grossere Hoffnung*), Ingeborg Bachmann (*Anrufung des grossen Baren —Invocación de la Osa Mayor—*; Alfred Andersch (*Sansibar oder der letzte Grund— Zanzíbar o el último fondo—,* los poetas Günther Eich (*Botschaften des Regens*, *Mensajes de la lluvia*) y Hans Magnus Enzensberger (*Landesprache —Idioma nacional—*, así como el novelista Uwe Johnson (autor de *Das Dritte Bruch über Achim*, obra que obtuvo en 1962 el Premio Internacional de Editores).

Recuerdo ahora que, cuando esta última distinción fue otorgada (tuve la suerte de asistir, en mayo de 1962, a las deliberaciones y votaciones del jurado que sesionó en Formentor, Mallorca),[35] los tres candidatos propuestos por la delegación alemana fueron Johnson, Böll y Grass. El portavoz de la delegación era Hans Magnus Enzensberger, quien impresionó a jurados y periodistas como tipo brillante, autosuficiente, cáustico, ágil y no demasiado simpático. Su defensa de Johnson resultó decisiva para el otorgamiento del premio. En ese entonces yo ignoraba la existencia del Grupo 47; hoy vale la pena destacar que tanto los tres escritores propuestos como el miembro del jurado que los propuso, pertenecen todos al Grupo 47.

Sin embargo, no todas han sido flores para el grupo. Hay varios críticos alemanes, y no precisamente de los menos prestigiosos, que son sus declarados enemigos: entre ellos Günther Bocker, crítico berlinés (cuando se refiere al grupo lo llama *Die Clique*, o sea la camarilla); el escritor católico Rudolf Kramer-Badoni; el crítico Friedrich Sieburg (que habla del grupo

35 Véase la serie de notas reunidas en este tomo con el antetítulo "Cartas de Formentor", en especial "La adjudicación del Premio de escritores". [Nota del compilador].

como una *claque*) y sobre todo el sacerdote jesuita Hubert Becher que en su último libro, *Stimmen der Zeit* (*Voces del tiempo*) señala que el Grupo 47 es el centro de un nuevo nihilismo. Pero Hans Werner Richter, el líder del movimiento (hijo de pescadores; excomunista; exprisionero de guerra; experiodista en los Estados Unidos; exdirector de periódicos alemanes socialistas; autor de una novela, *Die Geschlagenen*, que en su momento fue considerada por la crítica como un equivalente 1949 de *Sin novedad en el frente*) no se ha desanimado en los últimos quince años, no siquiera en 1951, cuando Heinrich Böll ganó el Premio del Grupo 47, y Hans Georg Brenner anunció sombríamente que la mencionada adjudicación era algo tan ridículo que significaría la muerte irremediable del grupo.

El triunfo de Johannes Bobrowski

Sin embargo, once años después, la vida literaria alemana encuentra a *Die Gruppe 47* en pleno jubileo. La revista hamburguesa *Der Spiegel* (de la que extraigo varios de los datos mencionados en esta nota) dedica dos números a la Convención que se celebró en el *Alten Casino* y en la que participaron un centenar de autores, críticos y editores, además de huéspedes ingleses, suizos y polacos, catedráticos, directores de revistas, cronistas de radio, periodistas y fotógrafos.

En esta oportunidad, una de las primeras en ocupar la *silla eléctrica* fue una joven autora (con aspecto de *femme fatale*, según las crónicas) descubierta por Hans Magnus Enzensberger: la narradora Gisela Elsner, quien dio lectura a una historia llamada *Das Achte* (*El octavo*), con la que cumplió la hazaña de horripilar a un auditorio tan curado de espanto como el presidido por Richter. No era para menos. El argumento se refiere a siete niños, que se apoderan de sus padres, los maniatan en el lecho conyugal, y allí los obligan a que inicien los trámites para la gestación de un octavo hermanito, todo ello ante la implacable mirada de los siete monstruitos. Se dice que la esposa del poeta Wolfdietrich Schnurre se retiró de la sala, previa explicación a su marido: *"Esto es algo tan repugnante, que no puedo soportarlo"*. Aunque la estremecedora Gisela no fue interrumpida durante la lectura (acaso los estupefactos pulgares se habían refugiado en los bolsillos), lo cierto es que el crítico auditorio no la consideró como candidata al Premio. En cambio, el editor Rowohlt, quien ya ha dado anteriores muestras de olfato comercial, inició inmediatamente las gestiones para la publicación de *El octavo* bajo su prestigioso sello editorial. La lucha final por el Premio se planteó entre el poeta Johannes Bobrowski (de Berlín Oriental) y el narrador Peter Weiss (su obra más conocida es *Der Schatten des Korpers des Kutscher —La sombra del cuerpo del cochero—*. La votación final, sobre un total de 73 votantes, dio 43 votos a Bobrowski y 30 a Weiss. El triunfador no estaba presente, ya que las autoridades de Berlín Oriental no le habían concedido autorización para concurrir; solo después de hacerse público el fallo, Bobrowski pudo concurrir a recibir se premio. De acuerdo con declaraciones formuladas por

Günter Grass: *"Si Bobroswski hubiera sido un escritor de Alemania Occidental, habría igualmente obtenido el premio"*.

Quince años después de creado el Grupo 47 no sostiene una actitud estética determinada. Según lo declarado por su jefe y fundador, *"no se trata de una sociedad ni de una corporación con reglas fijas"*, sino de *"un fenómeno literario y periodístico único en nuestro tiempo"*. Richter cree que *"hoy en día, con el periodismo poético, se consigue más que con la política activa"*. Por su parte, Walter Hollerer (el poeta de *Wassermarken —Marcas de agua—* ha llegado a afirmar que un manifiesto o simplemente una declaración de principios, sería el fin del Grupo 47. Lo cierto es que este conjunto de escritores (por su heterogeneidad estética, por su rigor crítico, por su peculiar concepto de la convivencia literaria, por su sentido de la promoción publicitaria, por las natas personalidades que lo integran) constituye una experiencia singular en el mundo de las letras contemporáneas, una experiencia de la que seguramente han de poder extraerse algunas consecuencias y más de una lección.

(*La Mañana*, Montevideo, 5 de enero de 1963).

Editores con problemas

El Premio Formentor se muda a Corfu

En 1959, trece importantes casas editoras de Europa y América se asociaron para atribuir anualmente dos distinciones literarias: *el Prix International de Littérature* (diez mil dólares a una obra narrativa publicada en cualquier país y lengua del mundo, en los últimos tres años) y el *Prix Formentor* (diez mil dólares a un manuscrito narrativo inédito de entre los que cada editor presente, a publicarse luego simultáneamente en los trece países representados). En el primer año, el *Prix International* fue compartido por Samuel Beckett y Jorge Luis Borges; en el segundo fue adjudicado al escritor alemán Uwe Johnson. En cuando al *Prix Formentor*, fue atribuido hasta ahora al español Juan García Hortelano y a la italiana Dacia Maraini.

La resistencia también canta

En mayo de 1962 tuve ocasión de asistir, como periodista, a la reunión celebrada en Formentor, Mallorca. Como integrante de los respectivos jurados nacionales concurrieron Michel Miller, Alberto Moravia, Guido Piovene, Elio Vittorini, Ítalo Calvino, Carlo Levi, José María Castellet, Juan García Hortelano, Angus Wilson, Dominique Audry, Donald Allen, etc. La nómina puede dar una idea de la seriedad e importancia del certamen. Sin embargo, ya en aquella ocasión, la censura española fue implacable con la reunión de Formentor. Un alto jerarca del Ministerio de Información concurrió personalmente a Mallorca para prohibir a los periodistas españoles la mínima mención, en sus respectivos diarios, de nada que se refiriese

al acontecimiento. La actitud gubernamental se basaba en la absurda acusación de que aquella era una reunión de comunistas, algo bastante improbable si se considera que los trece editores participantes eran nada menos que Editorial Arcadia (de Lisboa), Albert Bonnier Forlag (de Estocolmo), Giulio Einaudi Editore (de Turín), Gallimard (de Nueva York), Gyldendal Norsk (de París), Grove Press Forlang (de Oslo), Gyldendalske Boghandel (de Copenhague), McClelland & Stewart (de Toronto), Meulenhoff (de Ámsterdam), Kustannusosakeyhtio (de Helsinski), Rowohlt (de Hamburgo), Seix Barral (de Barcelona) y Weidenfeld & Nicolson (de Londres). Con posterioridad a esa reunión, la Casa Einaudi, de Turín, publicó los *Canti della nuova resistenza spagnola*, en base a grabaciones que colaboradores de Einaudi recogieron dentro de España. Son de sobra conocidos los incidentes ocurridos en Italia al ser lanzada la mencionada edición. El gobierno de Franco por su parte, prohibió futuras entradas en España del editor Einaudi y sus colaboradores.

Todos para uno, y viceversa

Ahora, los trece editores asociados han dado a publicidad un comunicado conjunto en el que entre otras cosas, hacen constar: 1) que cada uno de ellos se considera totalmente ajeno a la producción editorial de los demás signatarios del convenio que los une, en todo aquello que no esté relacionado con la adjudicación de los premios y la publicación de los libros premiados; 2) que por lo tanto, y según acuerdo tomado en una reunión extraordinaria habida en París el 18 de diciembre de 1962, hicieron saber a la Dirección General de Información, del Ministerio Español de Información y Turismo, que *"no consideraban de su competencia la emisión de juicio alguno, positivo o negativo, acerca del contenido, la corrección o la oportunidad del libro publicado por Einaudi"*, ni tampoco sobre los problemas de índole jurídico que dicha publicación pudiera suscitar; 3) que no le era posible considerar la exclusión, o cualquier tipo de alejamiento de ninguno de sus miembros y a mayor abundamiento, de uno de los miembros fundadores, ya que los participantes están ligados por un contrato en vigor desde hace más de tres años, en el que están definidos los derechos y obligaciones recíprocas de todos ellos, derechos que comprenden el de la participación activa en los trabajos de atribución de los Premios y el de la publicación de las obras galardonadas. *"La separación de uno de los miembros, por lo tanto, solo se plantearía si se pudiera apreciar infracción de las obligaciones estipuladas en el Convenio"*.

Los trece editores solicitaron de las autoridades españolas, además, que se adoptara, con respecto a las reuniones de Formentor, un régimen de excepción análogo al que se aplica algunas veces a los congresos y reuniones internacionales, con frecuencia celebrados en España, y en los que se admite la presencia de miembros que en circunstancias normales no serían autorizados a entrar en territorio español. Pero el editor Einaudi siguió siendo tabú.

En vista de ello, los editores han resuelto trasladar la sede de las reuniones, que a partir de este año ya no se celebrarán más en Formentor, sino en la isla de Corfu, Grecia. Del 28 de abril al 4 de mayo tendrá lugar, pues, en la nueva sede, la adjudicación de los dos importantes premios. Falta saber si, de ahora en adelante, el Prix Formentor cambiará su nombre por del Prix Corfú.

Solo literatura

La resolución ha tenido una posterior derivación. Con fecha 9 de febrero, el diario *Le Monde*, de París, extrajo de lo resuelto algunas conclusiones de carácter político, que provocaron una nueva aclaración de los Trece, con dos nuevas constancias: a) que la decisión de celebrar de ahora en adelante sus reuniones fuera de territorio español no implicaba por parte de ninguno de los editores participantes juicio alguno sobre los problemas surgidos entre las autoridades españolas y uno de ellos, ni protesta alguna contra las instituciones del Estado español; b) que los editores asociados recusan la atribución de matiz político a los Premios que mantienen, o a las reuniones que celebran para adjudicarlos, y desean hacer constar el carácter estrictamente literario de dichos Premios y reuniones, *"según prueban los nombres de los escritores hasta ahora galardonados: Samuel Beckett, Jorge Luis Borges, Uwe Johnson, Juan García Hortelano y Dacia Maraini"*.

No deja de ser pintoresco que hoy la censura española se halle en conflicto con trece editores, que dos años atrás, premiaron con cinco mil dólares a Jorge Luis Borges, quien antes aún, formuló famosas declaraciones a favor de la censura. Tal vez convenga recordar, que en *El Hacedor*, Borges haya escrito esta coartada: "*Al otro, a Borges, es quien le ocurren las cosas*". Con los lectores pasa algo parecido: aunque haya uno que olvide las cosas, siempre hay otro que las recuerda.

(*La Mañana*, Montevideo, 29 de marzo de 1963: 3).

Muerte de un crítico

Van Wyck Brooks y sus guerrillas literarias

En Bridgewater (Connecticut), murió Van Wyck Brooks, uno de los oficiantes más controvertidos de la crítica literaria estadounidense. Brooks había nacido en Plainfield (New Jersey), en 1886. En 1908, se graduó en Harvard y, en 1909, publicó su primer libro. *The Wine of the Puritans.* A esta obra siguieron luego: *The Maladay of the Ideal* (1913); *America's Coming of Age* (1915); biografías sobre Mark Twain y Henry James; *The Frowering of New England* (1936); *Indian Summer* (1940); *Opinions of Oliver Aliston* (1941); estudios sobre Irving, Melville y Whitman: *The Confident Years* (1952) y *The Flowering of New England* obtuvo, en 1937, el Premio Pullitzer de Historia.

Contra la distracción moral

En los últimos cincuenta años, la figura de Van Wyck Brooks se alzó en el centro mismo de la actividad crítica. De opiniones tajantes y, por supuesto, no siempre compartibles, de estilo beligerante y cargado de ironía, la figura de Brooks recibió dardos desde todos los cuatro puntos cardinales, pero tuvo el innegable mérito de saber mantener, a través de los años, la coherencia de sus opiniones. Hay que reconocer que sus procedimientos críticos no fueron siempre estrictos o rigurosamente científicos. Brooks era consciente de que su fuerza literaria consistía en una suerte de impulso intuitivo, cargado de humor y de intenciones, y no tenía inconveniente en que el lector reconociera a simple vista su tono alegremente demagógico. Edmund Wilson, solo nueve años menor que Brooks, dijo sobre este que *"pertenece a la más vieja y sobria tradición y nunca, para bien o para mal, aprendió los nuevos métodos"*. Lo cierto es que los enfoques de Brooks revitalizaron el panorama cultural norteamericano. Según Ludwing Lewisohn, el autor de *American's Coming og Age* destacó *"el carácter externo de nuestra situación cultural, el desgraciado y norteamericano miedo a la experiencia, la impractibilidad de los críticos reinantes de cada escuela. A la carencia de impulso personal, de voluntad creadora, que muestra el norteamericano, agregó trazó un ajustado y casi perfecto cuadro de nuestros aprietos"*.

La confortable tradición

Menos creador, y sobre todo menos vehemente que H. L. Mencken, Brooks fue sin embargo tan leído y discutido como el célebre autor de *Prejudices*. A partir de 1915, descubrió —o le pareció descubrir— que la tradición podía ser el gran sostén de la literatura norteamericana; instalóse entonces en esa creencia y desde allí empezó a irradiar sus obsesiones. La crítica de Brooks, como la del inglés F. R. Leavis (el probable matiz diferencial es que Brooks tiene más humor, y Leavis más rigor), tiene la particularidad de despertar reflejos intelectuales en su lector, e incluso de provocar sus discrepancias. Quizá se deba a esa cualidad estimulante que un ensayista de las últimas promociones norteamericanas, Maxwall Geismar, lo denomine afectuosamente *"the grand old man"* de la crítica estadounidense y sostenga que Brooks ha estado siempre *"librando una* guerra de guerrillas *contra los nuevos críticos"*.

Los escritores rinocerontes

Por boca de su *"Oliver Alliston"*, Brooks ha sostenido que

"en crítica, no hay que andarse con elogios tímidos. Extírpese del autor todo cuanto no sea suyo por derecho, extírpeselo como extirpa un cirujano hasta la última célula de tejido enfermo, con estricto e implacable bisturí; luego, cauterícese la herida, ayúdese al paciente a ponerse nuevamente en pie y despácheselo con flores en las manos. Un autor cuyos tejidos estén tan enfermos que no podría resistir la prueba, no debe ser sometido a ella. Debe permítesele que muera en paz".

De su obsesión tradicionalista, extrajo también Brooks una exigencia vital, que le llevó a combatir el esnobismo y los cogollitos literarios:

"En manos de los literatos de círculo, la literatura se convirtió en un juego, en un pasatiempo intelectual para diletantes, porque, por serios que sean como artistas, ¿qué valen como seres humanos? ¿Acaso la palabra diletante no les viene bien*? Su única preocupación es ser buenos escritores y por eso se los respeta; pero esto, en literatura, es cosa del César, porque ¿no es más importante que el hombre que hay en el escritor viva de tal modo que tenga algo que decir?"*

Elting E. Morison ha señalado que *"cuando Van Wyck Brooks escribe sobre historia literaria parece hallarse en el circuito de su familia"*. Me parece uno de los diagnósticos más exactos sobre este crítico y es probable que sea, además, uno de los secretos de su evidente popularidad. Brooks no tiene empacho en horrorizar a sus colegas (y de paso deleitar al lector corriente) con párrafos como este:

"Hay, por supuesto, escritores rinocerontes, escritores jabalíes y escritores culebras. Hay Hitlers y Mussolinis literarios. Hay escritores iguales a esas morcillas animadas que gobiernan la nación alemana y se atacan entre sí con putchs *y* purgas. *¿Amo yo verdaderamente a esos escritores, o solo como amaría a una enorme serpiente de cascabel de Texas en agosto? ¿Me gustaría acaso matarlos? Según Hemingway, [ilegible] aunque no querría matarlo, pero no siempre puedo compartir sus gustos católicos; y no dudo de que él ame a las hienas, cuyas entrañas tanto lo divierten cuando las saca a la luz. Sin embargo, yo también podría amarlas como las ama Hemingway, y no hay duda que es así precisamente como amo a estos escritores"*.

(*La Mañana*, Montevideo, 9 de mayo de 1963: 3).

Centenario de un libro

Rosalía de Castro, patria verbal de los gallegos

Rescatada por la generación del 98

La colectividad gallega celebra en estos días el centenario de *Cantares gallegos*, el conocido libro de Rosalía de Castro, sin duda la más original de las voces líricas de Galicia, Rosalía de Castro nació en Santiago de Compostela el 24 de febrero de 1837. Su padre —según sostiene Mariano Baquero— fue un sacerdote. La condición de hija natural pesó siempre en la vida de Rosalía y provocó mucha de la amargura y de la tristeza que aparecen en sus versos. Su infancia transcurrió junto a su madre, en Padrón, villa coruñesa situada en la margen derecha del río Ulla. Tenía quince años cuando, al enterarse de la ilegitimidad de su nacimiento, sufrió una seria crisis espiritual, que llegó a reflejarse en su salud. Su evidente inclinación artística (estudió dibujo, música, canto) la llevó a componer versos desde los once años, y en el Liceo de San Agustín, en Santiago, leyó algunos de sus primeros poemas.

La desgraciada obediencia

En 1856 viajó a Madrid, según algunos biógrafos con el propósito de dedicarse al teatro; según otros, con la intención de resolver un asunto familiar. Lo cierto es que el viaje circunstancial se transformó en estada más o menos permanente. En la capital, Rosalía se vinculó al poeta Ventura Ruiz Aguilera, a Florentino Sanz (traductor de Heine) y sobre todo a Gustavo Adolfo Bécquer, con quien su nombre aparecerá siempre asociado cuando la crítica quiere señalar, dentro de la poesía decimonónica, un lirismo inundado de franqueza. *Cantares gallegos* no fue —aún hoy existe quien sostiene esa errónea preeminencia— el primer libro de poemas de Rosalía. En realidad su primer libro de versos no fue escrito en gallego sino en castellano; su título fue *La flor* (1857), y llegó a merecer un elogioso comentario crítico en el periódico *La Iberia*, firmado por el escritor gallego Manuel Martínez Murguía, conocido investigador en historia y arqueología, con quien, un año después, la poetisa habría de casarse. Sin embargo, en el mismo año 1857, Rosalía había publicado en *Museo Universal* un poema gallego, que aún hoy sigue gozando de merecida popularidad; se trataba de una glosa de la canción popular: *"Airiños, airiños, aires…"* En 1859, ya casada, publicó una novela *La hija del mar*. En 1863, además de *Cantares gallegos*, publicó el poema *A mi madre* y otra novela, *Flavio*. Aparecieron luego las novelas *Ruinas* (1864), *El caballero de las botas azules* (1867), su segundo libro de poemas gallegos *Folias novas* (1880), un relato calificado por la autora como *"cuento extraño"* y titulado *El primer loco* (1881), y, finalmente, un año antes de su muerte, *En las orilla del Sar* (1884), que reúne poemas en castellano. De modo que, curiosamente, esta gran voz de la poesía gallega, inauguró y culminó su carrera literaria con versos castellanos. Después de haber perdido un hijo, volvió al Padrón de su infancia y allí murió, de cáncer, el 13 de julio de 1885, no sin antes pedir a sus familiares que destruyeran íntegramente su obra inédita. A diferencia de Max Brod (el albacea de Kafka) que desobedeció un pedido similar del narrador checo, aquellos parientes tuvieron la debilidad de cumplir con el mandato y de ese modo se perdieron varios de los últimos escritos de Rosalía.

Una ideación subterránea

Rosalía de Castro no fue valorada por la crítica de su tiempo. Gonzalo Torres Ballester, actual crítico ferrolano, atribuye esa omisión *"a que los hombres de la Restauración carecían de sensibilidad adecuada para la lírica moderna: no en vano son los mismos que, o no entendieron a Baudelaire, o se esforzaron en apreciarlo sin conseguirlo"*. Era la época en que los *"grandes"* eran Núñez de Arce y Campoamor, hoy reducidoa a mínimas proporciones. Hace cincuenta años, Azorín se quejaba de que antólogos como Juan Valera y Marcelino Menéndez y Pelayo no hubieran incluido a la poetisa gallega en sus florilegios (publicados en 1902 y 1908 respectivamente) y se dolía particularmente

de que Antonio Valbuena, al examinar la última de esas antologías, omitiera a Rosalía en la lista de poetas olvidados. En realidad, se debe a la generación del 98 el rescate y la jerarquización de la obra poética de Rosalía de Castro. Fue el mismo Azorín quien señaló, a propósito de *En las orillas del Sar*:

"Cuando se repasan las poesías de ese volumen se experimenta una emoción extraña; nos hallamos en presencia, en comunicación con un espíritu que une los fenómenos del mundo exterior a sus propios sentimientos, a sus estados de conciencia, por medio de una ideación, no aparente, no manifiesta, sino oculta, como subterránea. De ahí esa especie de incoherencia ideológica que los críticos superficiales pudieran notar en los versos de Rosalía; pero que es, en el fondo, una coherencia íntima, profunda, de una lógica y de una trascendencia idealizadoras".

Cuando apareció la segunda edición de ese libro, el viudo Manuel Martínez Murguía —quien había sido, allá por 1857 el primero en elogiar a Rosalía— cerró el círculo vital con un prólogo en que decía: *"Causó su innovación tanta sorpresa que su libro* En las orillas del Sar *fue, por de pronto, mirado, desde este punto de vista, como un atrevimiento indisculpable, por unos; para los más, como un enigma"*.

Unamuno, Eugenio D'Ors (quien escribió: *"Sobre la ría/ un astro/ se moría:/ Rosalía/ de Castro/ de Murguía"*), Antonio Machado, Federico García Lorca (quien trazó la célebre "Canzón de cuna para Rosalía Castro, morta", con versos sentido y sencillos como estos: *"Galicia deitada o queda/ transida de tristes herbas./ Herbas que cobren teu leito/ o a negra fonte dos teus cabelos"*) reivindicaron la originalidad y el lirismo de la escritora gallega. Ramón Martínez López llegó a reconocer en su poesía *"la suave gracia y musicalidad de los cancioneros y las* cantigas *de Alfonso el Sabio"*, y Guillermo Díaz Plaja ha expresado que

"el arte de Rosalía se apoya sobre su acendrada visión de las cosas: he aquí cantadas las orillas del Sar, el río compostelano; el valle del Padrón; los robles patriarcales; el huerto recóndito; la tierra galaica bajo la luna. Envuelve estas cosas tangibles el vaho de la tristeza, el soplo nostálgico de las cosas que fueron; el dolor anecdótico del emigrar acompañando al dolor categórico del morir".

Hoy, los *Cantares gallegos* y las *Folias novas* representan para los gallegos y de ambos lados del Atlántico, algo así como una patria verbal; ellos admiran, comprenden y cantan a Rosalía, y además agradecen que haya convertido la morriña (su más preciada institución regional) en obra de arte.

(*La Mañana*, Montevideo, 19 de mayo de 1963: 3).

Los años turbios: la repetición o el amor desganado

Dacia Maraini, hija de un prestigio orientalista y de una princesa siciliana, nació en Florencia y tiene 26 años. Su primera novela, *La vacanza*, es de 1962, pero su nombre solo ingresó en el mercado internacional de las letras a partir de mayo de ese mismo año, cuando el jurado (compuesto por editores y no por escritores) del Premio Formentor, adjudicó la codiciada recompensa de diez mil dólares a su novela *L'etá del malessere*, entonces inédita. De acuerdo a la reglamentación de ese certamen, el 1º de mayo de 1963 la novela premiada apareció simultáneamente en trece países. La versión española, a cargo de Jesús López Pacheco, fue editada por Seix Barral y lleva por título: *Los años turbios*.

Un fallo con bemoles

Ya en el momento de dictarse el fallo (tuve la oportunidad de asistir, en carácter de periodista, a la reunión de Fromentor), se filtró el comentario de que se estaba cometiendo una injusticia. A diferencia de las sesiones correspondientes al Premio internacional de Literatura (adjudicado en ese año al alemán Uwe Johnson por un notable jurado, compuesto por cuarenta escritores de prestigio internacional), que fueron públicas y dieron lugar a varios debates del más alto nivel intelectual, las deliberaciones para el Formentor fueron secretas, pero así y todo trascendió que los candidatos al firme para el premio eran un novelista egipcio y otro italiano (no precisamente la Maraini). El triunfo de *L'etá del malessere* cayó como una bomba y fue atribuido a la decisiva presión ejercida por el novelista Alberto Moravia (la Maraini es activa colaboradora de la revista *Nouvi Argomenti*, que dirige Moravia) en las últimas sesiones. Posteriormente, el ambiente literario italiano se mostró ruidosamente desconforme con la adjudicación, y Moravia fue acusado directamente de haber poco menos que coaccionado al jurado de editores.

Por supuesto que en los entretelones de todo este *affaire* pueden haber influido las pequeñas intrigas y los grandes celos que en todas partes suelen condimentar (y pervertir) la vida literaria. Pero ahora, frente a la novela recién editada, cabe reconocer que no se halla a la altura del Premio, probablemente el más importante para obras inéditas de cuantos galardones literarios se adjudican en la actualidad con un carácter internacional. *Los años turbios* no solo está por debajo del inaugural Premio Formentor, adjudicado en 1961 a la novela *Tormenta de verano*, del español Juan García Hortelano, sino que también es notoriamente inferior a los dos títulos (los únicos que aquí se conocen de cuantos participaron en el Formentor 1962) presentados por el editor español: *Dos días de setiembre*, del español José Manuel Caballero Bonald, y *El paredón*, del uruguayo Carlos Martínez Moreno.

Es de esperar que la novela inédita de Jorge Semprún (Premio Formentor 1963) levante otra vez el nivel de este concurso, ya que adjudicaciones como la recaída en Dacia Maraini solo pueden desprestigiarlo.

Un personaje neutro

Los años turbios narra las peripecias, casi exclusivamente sexuales, de una muchacha de 17 años, alumna de una academia comercial. El padre corretea seguros y emplea su abundante tiempo libre en construir barrocas jaulas que nadie quiere comprar. La madre es una rutinaria y desalentada empleada de Correos que en la página 56 se muere de cáncer al pulmón. Enrica, la protagonista, se encarga de narrar su propia historia, una de las menos interesantes de toda la literatura contemporánea: se acuesta con Cesare, un moroso estudiante que termina casándose con otra; se acuesta con Carlo, un compañero de estudios que la quiere pero no es querido; se acuesta con Giulio, un abogado emprendedor que la levanta en su auto. La objeción crítica no se refiere a esa pertinacia anecdótica, sino a la comprobación de que los episodios sexuales no están tratados en profundidad, no otorgan nueva dimensión a la peripecia, ni sirven para enriquecer a los personajes. El lector tiene la impresión de que la novela podría prolongarse indefinidamente, incorporando similares aventuras y proponiendo interactivas variantes del tedio. *Los años turbios* debe ser una de las novelas con más sexo y menos erotismo que han aparecido en los últimos tiempos; Enrica no tiene una sensualidad activa, ni una pasión poderosa, ni una angustia existencial; tampoco tiene alegría ni goce de vivir. Es una suerte de personaje neutro, que no se pronuncia, no se rebela, ni siquiera se suicida. Su actitud sexual es casi burocrática: va de cama en cama como quien cumple un trámite, con la misma impersonalidad de un expediente al pasar de una oficina a otra.

Es probable que Françoise Sagan sea más artificialmente cínica que esta florentina sin fervor, pero sin duda maneja más hábilmente su instrumento literario y sabe crear y sostener un mayor interés narrativo. En algunos pasajes de *Los años turbios*, da la impresión de que la Maraini quiere hacer *novela objetiva*: sus referencias a las cosas, a los seres, a los acaeceres, son desapasionadas, frías, meros registros de una *mirona*. Pero la circunstancia de que el relato esté dado en primera persona y esta deje entrever poco o nada de sí misma, y hasta carezca de reflejos internos o reacciones externas frente a la provocativa aparición de los hechos, hacen en todo caso que la intención de objetividad se vea rebasada por una sensación de vacío. En el último de sus párrafos, dice Enrica: *"Había empezado a llover, pero eran gotas espaciadas y tibias. Ya está el verano, me dije, y comenzaré una nueva vida"*. A esa altura, el lector seguramente ha de lamentar que Dacia Maraini no haya empezado a ocuparse de Enrica a partir de ese instante en que precisamente la abandona; nadie podría afirmarlo, pero acaso a partir de

ese momento la novela se pusiera interesante. Así como está, como simple prehistoria de una *nueva vida*, la novela no es más que la opaca constancia de unos años más monótonos que turbios.

(*La Mañana*, Montevideo, 23 de mayo de 1963: 3).

La búsqueda poética de Jiménez Martos

España e Hispanoamérica en la antología

Desde hace algunos años, Jiménez Martos viene publicando antologías anuales de la producción poética española, surtiéndose especialmente con las intermitentes apariciones de los poetas en las revistas literarias. En el octavo volumen de la serie, *Antología de Poesía Española 1961-1962* (Aguilar, Madrid, 1962, 288 páginas), Jiménez Martos expresa que su criterio de selección está "*dirigido hacia la búsqueda del poema, aisladamente, y no a la obra total del autor*". Desde Montevideo, a cuyas librerías llegan escasas revistas literarias españolas, resulta riesgoso juzgar las virtudes y los defectos de la selección. Así, autores de asentado prestigio como Alberti, Prados, Aleixandre, Cernuda, Diego, Jiménez, Panero y Blas de Otero, aparecen flojamente representados en la Antología, pero en cambio son buenas las muestras de Salinas, Celaya, Hierro; por otra parte, la sorpresa es un ágil poema del tantas veces plúmbeo de José María Pemán. Pero el crítico montevideano no está en condiciones de dictaminar si los poemas elegidos fueron los únicos de un determinado autor, aparecidos durante el año, o si hubo otros de superior calidad. No obstante y aun descartando esas obligatorias limitaciones, cabe señalar que solo puede explicarse (y nunca justificarse) la inclusión de algunos poemas, si se esgrimen razones poco edificantes para un antologista, como pueden ser la amistad o el compromiso. Es difícil encontrar otro motivo frente a poemas como los de Manuel Mantero, Susana March, Antonio Murciano, Concha Lagos, que en el mejor de los casos son mediocres, y, en el peor, irremediablemente cursis. La selección revela, además, cierto afán por estar al día con lo actual (hay poemas sobre Faulkner, sobre la *dolce vita*, sobre los astronautas) pero lamentablemente las muestras exhibidas no revelan una aceptable conversión de la noticia en vigencia y lenguaje poéticos. En este último sentido, la lección está a cargo José Agustín Goytisolo quien en "The publicity" convierte en trascendente un tema aparentemente superficial.

Nombres uruguayos

La Antología no indica fecha ni lugar de nacimiento de ninguno de los poetas. Con esa objetable parquedad, el antologista descarta un útil elemento informativo, ya que la actitud del lector no es lógicamente la misma frente a un producto juvenil que frente a un poema escrito al final de una carrera literaria. Pese a las objeciones anotadas, la selección presenta algunos poemas francamente buenos, entre los cuales es imprescindible mencionar

(además de los anteriormente citados) los de Caballero Bonald, Crespo, Cuadros, de Nora, Fernández Nieto, Cruset, González Garcés, Sánchez, Grande, Tomé, y particularmente tres poemas que constituyen lo mejor de la Antología: "Para Domingo, muerto silenciosamente" de Arcadio Pardo. "El transitado cuerpo inevitable" de Manuel Pinillos y "Oración por los condenados" de José L. Tejada. Llama la atención la ausencia de nombres como Ángel González, Carlos Barral, Jaime Gil de Biedma, Gloria Fuertes, Jesús López Pacheco, quienes integran el grupo más original y sostenidamente creador de la nueva poesía española. Cuesta creer que no hayan publicado un solo poema durante el último año; en cambio, no cuesta mucho imaginar que hayan mediado otras razones (extraliterarias) para su exclusión. En la sección dedicada a poetas hispanoamericanos que publican en España, hay dos uruguayos: Ricardo Paseyro (de los cuatro poemas incluidos, el mejor es "París", modesta y nostálgica confidencia, afortunadamente más comunicativa y sinceramente transida que la corriente producción de este poeta) y Hugo Emilio Pedemonte, cuyo "Poema familiar" también me parece superior a cuanto lleva publicado en nuestro medio.

(*La Mañana*, Montevideo, 14 de julio de 1963: 3).

El Premio internacional de editores

Uwe Johnson: el oscuro inconformismo de una novela premiada y reseca

Para uno de los personajes de Uwe Johnson, el escritor *"debiera ser acreedor a la confianza del ente individual no menos que a la de las grandes concentraciones humanas y poseer una rara sensibilidad que le permitiera inducir a sus semejantes a conversar, informar, y polemizar tanto sobre las amarguras como sobre las amenidades"*. Es obvio que Johnson (nacido en Pomerania, 1934, autor de dos novelas: *Hipótesis sobre Jacob*, premio Fontane, y *El tercer libro sobre Ajim*, premio Internacional de Editores 1962), no comparte ese criterio de su personaje. En la segunda de sus novelas (publicada por Plaza & Janés, Barcelona, 1962, 333 páginas, en versión española de Manuel Vázquez) no induce por cierto a *"conversar, informar y polemizar"*, sino que más bien parece complacerse en desorientar, como si su secreto designio fuera excluir al lector del verdadero sentido de la historia que narra.

La anécdota ha sido ampliamente difundida: Karsch, un periodista de Alemania Occidental, cruza esa curiosa frontera interior que se ha convertido en uno de los fenómenos políticos más complejos de este siglo y, ya que en el sector oriental, acepta la misión de escribir una biografía sobre Ajim, campeón ciclista que hasta ese momento ya había dado tema a dos libros hagiográficos, incompletos y, por supuesto, tendenciosos. Karsch intenta reconstruir la verdadera vida de Ajim y para ello investiga, interroga, rescata,

profundiza. La novela es, en cierto modo, la historia de sus dificultades para ser objetivo.

Preguntas y respuestas

El tercer libro sobre Ajim está construido mediante una técnica muy particular, basada en preguntas y respuestas a cargo de dos interlocutores innominados, que consideran calmosamente las peripecias de Karsch. El recurso de la interrogación escueta y a veces tonta, y la desproporcionada y elaboradísima respuesta, puede dar lugar a varias interpretaciones. Por ejemplo: que oficie de mera provocación al interés del lector, o que represente una curiosa presentación del monólogo interior, o apenas una manera de revitalizar el tradicional relato en tercera persona. Creo que, en este caso, dicho recurso beneficia muy poco a la novela. Si bien introduce un elemento de novedad, el resorte se gesta pronto y después de algunas decenas de páginas, solo sirve para entorpecer y oscurecer el relato, confinándolo a una zona de investigación casi administrativa, con largas parrafadas sobre técnica ciclista, que, salvadas las distancias, traen el recuerdo de la profusa terminología musical en *Doktor Faustus*. Aparte de la de Thomas Mann, la más prestigiosa influencia que pesa sobre Johnson es la de Faulkner, pero en el autor de *Absalóm, Absalóm!* las diversas eras, al interpenetrarse, iban rehaciendo el itinerario de una fatalidad, revelando las capas psicológicas de un destino. Aunque el modo de reconstrucción de Johnson tiene, en lo formal, ciertas afinidades con el de Faulkner, no ha heredado en cambio ni su tragicidad ni su hechizo ni la misteriosa fuerza de sus mitos encadenados.

Precisión sin calidez

Además de la incomunicación, que la crítica europea ha atribuido a cierto deliberado simbolismo sobre el conflicto intergermánico (Johnson es un exiliado voluntario de las dos Alemanias), me parece reconocer en *El tercer libro sobre Ajim*, una incomunicación más profunda, inevitablemente ligada a cierta resequedad en el planteo intelectual de Johnson. Todos los personajes son vistos a prudencial distancia, y aun el protagonista llega al lector en una versión de segunda o tercera mano. No es aventurado conjeturar que Johnson, antes de ponerse a escribir, haya decidido no apasionarse. Cumplió su propósito; de modo que no resulta demasiado absurdo que ahora el lector tampoco se apasione. Me parece respetable que un novelista resuelva no depender fanáticamente de los gustos y disgustos de un *posible lector,* pero confieso que no simpatizo con un escritor que deliberadamente le dé la espalda al público. En el caso de Johnson, se trata de alguien excepcionalmente inteligente y poseedor de una precisión mental que parece más cerca de las matemáticas que de la literatura.

Probablemente, otros novelistas de la actual Alemania, como Heinrich Böll o Günter Grass, carezcan de tal milimétrica precisión; tienen en cambio una calidez, un sentido del humor y una felicidad de narrar que no

aparecen en la obra de Johnson. *El tercer libro sobre Ajim* ha sido visto como la historia de una frustración individual, acaso extensible a la de una nación. Ese y otros símbolos son viables. Creo, sin embargo, que a Johnson, más que el símbolo, le importa la paradoja; esa refinada paradoja que significa oscurecer con deliberación una tarea de presunto esclarecimiento. Y esta paradoja, al igual que aquel símbolo, no solo funciona con respecto a Ajim; también puede referirse a Alemania. Por supuesto que el tema parece más apropiado para ser enfocado con franqueza que para ser minimizado con paradojas, por brillantes que estas sean.

(*La Mañana*, Montevideo, 20 de julio de 1963: 3).

Poetas suecos en versión mexicana

En la colección *Poemas y Ensayos* que publica la Universidad Autónoma de México bajo la dirección de Jaime García Terrés, ha aparecido un volumen: *Cuatro poetas contemporáneos de Suecia*, en el que Pedro Zekeli y el poeta mexicano Octavio Paz presentan una selección de poemas de Harry Martinson, Artur Lundkvist, Gunnar Ekelof y Erik Lindegren, cuatro de los hombres más importantes de la actual poesía sueca. Aparte de la versión española en sí (que, según se desprende de las declaraciones de Octavio Paz, tuvo una primera redacción a cargo de Zekeli y una puesta a punto a cargo del poeta mexicano), el responsable de la selección y de las notas es Zekeli, mientras que Paz ha redactado un excelente prólogo bajo el título de *La línea central*.

Una ventana que se abre

Considerando que una literatura como la sueca se encuentra bastante aislada debido a su singularidad idiomática y (salvo el caso excepcional de algún investigador especializado, como puede ser en nuestro medio el de Julio Ricci, que tanto ha hecho por la difusión de poetas y narradores suecos) solo llega a lectores y críticos a través de traducciones, y, lo que es más riesgoso aún, de retraducciones, este volumen publicado en México es algo así como una ventana que se abre a una sorprendente calidad poética. Por las mismas razones, que acaban de mencionarse, es difícil saber si se trata de una selección justa, y si, dentro de la obra de cada poeta, las muestras han sido bien seleccionadas. Puede en cambio decirse que la versión española de los poemas tienen el ritmo, la espontaneidad y la fluidez de la poesía escrita originariamente en nuestro idioma.

Diferencia de ocasos

De los cuatro poetas presentados, el más creador y más personal parece sin duda Harry Martinson (nació en 1904, en Blekinge, dentro de la mayor pobreza; quedó huérfano a los seis años; viajó desde los 14 años, como

camarero de barco; además de poemas, ha escrito libros de viajes y relatos autobiográficos), juzgado ya en 1947 por Alrik Gustafson como *"el más importante fenómeno literario entre los actuales autores suecos"*. Los doce poemas incluidos en el volumen que aquí se reseña muestra una imaginación vivaz y espontánea, así como una optimista disposición para enfrentar la realidad. Su imaginería es casi siempre dinámica, constructiva, pero, curiosamente, el mejor de los poemas incluidos (y quizá de todo el volumen), exhibe y propone una actitud de suave burla, de comprobación casi tangible de la rutina. Se titula *La mejor solución*, y dice así: *"La resignación se encarga de arreglar casi todo:/ poco a poco se forma una suave costumbre del dolor./ eso acontece sin protestas y sin vivas./ Uno se esfuerza hacia arriba/ y se acostumbra hacia abajo./ No son las revoluciones, sino las resignaciones/ las que han permitido al hombre que viva,/ si es que en realidad ha vivido./ Es posible arreglar las jubilaciones,/ pero las resignaciones se arreglan sin nadie./ Alivian poco a poco y sin cesar todas las instituciones/ de las obligaciones y de las opiniones./ Y el ocaso, sonríe"*.

¿Verdad que este poema podría haber sido escrito, sin mayor violencia de trasplante, en nuestro Montevideo de amortiguación y subdesarrollo? La única diferencia es que aquí el ocaso no sonríe.

Vigor, juego y retórica

Artur Lundkvist (nacido en 1906, de origen proletario, ha publicado nada menos que 42 libros, que abarcan poesía, novela, cuento, crítica y crónicas de viajes; ha traducido varios poetas de habla hispana, como Neruda, García Lorca y el propio Octavio Paz, su traductor de hoy). Los trece poemas seleccionados (los mejores me parecen "La urraca" y "Nieve") exhiben no solo un vigor y un entusiasmo infrecuentes en los poetas, sino también una mirada especialmente atenta a los rasgos sensibles, a los valores estéticos de la naturaleza. *"Las imágenes se las saca del pecho"*, señala Octavio Paz, y el juicio parece una buena síntesis.

Günther Ejurstrom (nacido en 1907; estudió en Inglaterra y Francia) está considerado como el gran renovador de la poesía sueca. Carl Gustav Bjusrström lo considera además *"el más interior de los poetas de Suecia"*. En los diez poemas incluidos, no parece sin embargo haber asimilado y hecho verdaderamente suya la herencia del surrealismo. Algunos de sus poemas parecen excesiva y exclusivamente *juego*. Erik Lindegren (nacido en 1910; líder del *segundo vanguardismo*) es quizás el más hermético de los cuatro. Su excesiva atención a la terminología mitológica, a las palabras prestigiosas y a la tradición literaria, limitan sensiblemente su fuerza expresiva, pero en el poema "Suite Pastoral" es menos retórico y más definidamente romántico, y en ese punto parece dar lo mejor de sí mismo.

(*La Mañana*, Montevideo, 28 de julio de 1963: 3).

La incomunicación como asunto literario y la subordinación del hombre al objeto

Es probable que la incomunicación sea uno de los rasgos más desalentadores de la sociedad contemporánea. De modo que el arte, al incorporarla a sus temas, no ha hecho más que obedecer a una presión de la realidad. No obstante, como tema artístico, a la *incomunicación* le está pasando algo bastante peligroso: se ha puesto de moda. Seguramente que ni Pavese al escribir su taladrante confesión de *Il mestiere de vivere*, ni Antonioni al cumplir la formidable hazaña cinematográfica de *La notte*, ni Max Frish al trazar la insólita negación de su *Stiller*, ni J. D. Salinger al enfrentar al adolescente *El cazador oculto* con su caótico contorno, pudieron imaginar que sus respectivos enfoques de la incomunicación fueran a servir como inocentes convocatorias del entusiasmo y la adhesión de los frívolos. En cualquiera de esos ejemplos (la lista podría incluir muchos nombres más) se trata de creadores hondamente preocupados por la soledad del hombre de hoy, preocupación que en algún caso —concretamente el de Pavese— llegó o confundirse con la soledad propia. Pero la marea del esnobismo no tiene en cuenta semejantes profundidades; todo lo frivoliza. Hoy la soledad *queda bien*, y el tema de la incomunicación ha invadido los cócteles, las conversaciones telefónicas, el repertorio de chistes, la terminología donjuanesca y hasta la telemetafísica (o sea la vertiginosa metafísica que circula a veces por la TV). Contra todas las previsiones, el tema de la soledad se ha convertido en un entretenimiento.

El cascabel y la campana

Todo esto origina una confusión más bien lamentable. Hoy ya nadie se espantaría si alguien citase a Ionesco y a Pavese es una misma línea; sin embargo, ello representaría la misma irreverencia que comparar un cascabel de gorro con la campana de Nara. Lo más grave es que el esnobismo no solo desvirtúa el producto del auténtico creador, sino que además presiona sobre el artista menos sincero y menos firme. El *snob* consume, pero además *crea* una demanda. Este es un fenómeno universal, que se produce tanto en los suburbios culturales de Montevideo como en el mercado internacional de París, tanto en la barbuda clientela del Greenwich Village como en las menos publicitadas *caves* de los países comunistas. No obstante, de todas esas variantes de *élites*, es en cierto modo la residente en París la que, como en todas las épocas, oficia de barómetro. Actualmente, y sin perjuicio de reconocer la importancia de algunos nombres y de algunas obras (en especial *La modification* de Michel Butor), parece claro que la nueva literatura francesa está muy preocupada por cumplir con la ferviente y ruidosa demanda de su clientela de esnobs.

En un principio, estos nuevos creadores tuvieron por lo menos la frescura y la novedad de su descubrimiento: habían inventado "*la mirada*". El mundo era algo para ser mirado, y, dentro de ese mundo, el hombre era un

objeto más. Sin embargo, en la posterior evolución de estos narradores, tal subordinación a la mirada ha tenido una consecuencia que, desde un punto de vista narrativo, puede ser suicida: me refiero a cierta obsesión por el exterior del personaje. En el *nouveau roman* (especialmente en Robbe-Grillet) el personaje, cuando está visto por "*otro*", es solo un *objeto*, pero si el personaje es "*el que ve*", entonces se limita a ser una mirada. Una mirada sin pensamiento, sin emoción, sin rabia, sin amor, sin pánico, sin admiración, sin coraje. Solo una mirada.

El calor del signo humano

Uno tiene la impresión de que la escuela *"du regard"* no solo considera que, en su mundo novelesco, el hombre es un objeto; parece creer que también el lector es un objeto, o sea alguien con quien no hay por qué comunicarse. Existe una diferencia fundamental entre la actitud de un Pavese y la de un Robbe-Grillet: mientras el primero intenta de algún modo comunicar lo atroz de una soledad, el segundo no vacila en darle la espalda a su lector. Pavese tiende puentes desde su convulsionada soledad hasta la del prójimo lector; Robbe-Grillet, en cambio, suspende con deliberación todas las comunicaciones entre la vacía soledad de sus personajes y la otra, siempre intocada, del lector-objeto. Por eso, es de imaginarse el rechazo que provocará a los acólitos del *nouveau roman*, esta sencilla confesión de Pavese:

"*Tentación del escritor. Haber escrito algo que te deja semejante a un fusil disparado, que aún se sacude y humea, haberte vaciado por entero de ti mismo, pues no solo has descargado todo lo que sabes de ti mismo, sino también lo que sospechas y supones, así como tus estremecimientos, tus fantasmas, su vida inconsciente; y haberlo hecho con sostenida fatiga y tensión, con cautela constante, temblores, repentinos descubrimientos y fracasos, haberlos hecho de modo que toda la vida se concentrara en ese punto dado, y advertir que todo ello es como su no existencia si no lo acoge, le da calor un signo humano, una palabra, una presencia; y morir de frío, hablar en el desierto, estar solo noche y día como un muerto*".

Un universo crudo e indigesto

Simone de Beauvoir ha señalado recientemente que la escuela "*du regard*" se propone "*tragar el universo crudo*" y "*siendo más radical que el naturalismo del siglo pasado, expulsa de su descripción al hombre. La obra de arte permanece de pie y sola, junto a los objetos, despojados de todo significado*". Este diagnóstico parece confirmar que al *nouveau roman* se le están cerrado las posibilidades, que hoy parecen reducirse a dos: el suicidio literario o la insinceridad personal. Si Robbe-Grillet y los suyos persisten en su indiferencia hacia el lector y en su retrato de un mundo impávido y congelado, si persisten en ello motivos auténticos y sinceros, a corto plazo se terminarán como escritores, ya que, después de todo, la literatura vive y se alimenta del hombre y no de los objetos. Si en cambio, la proliferación de *voyeurs* es debida a la presión de los *snobs* que exigen nuevos modelitos para su novelería,

entonces querrá decir que los escritores se están contagiando de esa frivolidad, hasta el punto de encerrarse en una actitud absolutamente incómoda, contradictoria y postiza: mientras que, por un lado (en su obra artística) incomunican premeditadamente la incomunicación, por otro, buscan la reducida, ínfima comunicación con el aplauso histérico de sus satélites, sin pensar que esos mismos frívolos que hoy caen en trance frente al tedio institucionalizado por Claude Simon, mañana (¿quién puede saber hacia qué norte apuntará la brujulita de la moda?) pueden decidir la resurrección de Balzac o de Zola.

A esta altura, quizá la única salvación para dichos novelistas, sea colocar a un hombre (con corazón y con cerebro, con temor y con temblor) antes y después de *"la mirada"*. Pero, naturalmente, esa sería una salvación desesperada, ya que echaría por la borda todo el aparato teórico que les otorgó un renombre. Desesperada y en derrota, ya que algo semejante fue, después de todo, lo que hicieron los grandes novelistas de cualquier tiempo, desde Flaubert hasta Pavese, desde Proust hasta Faulkner, desde Dostoievsky hasta Günter Grass. Ninguno de ellos se atrevió a tragar el universo crudo, quizá porque todos intuyeron que iba a ser indigesto.

(*La Mañana*, Montevideo, 29 de setiembre de 1963: 4).

La censura ha influido sobre la actitud y el estilo de los novelistas españoles

Alguna vez habrá que estudiar detenidamente la tremenda influencia que ha tenido, y sigue teniendo, sobre la actual literatura española, el fenómeno llamado *censura*. Durante muchos años, los literatos españoles que escribían en un tono y en un rumbo que no merecía la aprobación de las autoridades, tenían un solo camino: emigrar y seguir produciendo fuera de España.

En los últimos años, sin embargo, la actitud de los jóvenes intelectuales españoles ha sido más osada; aparentemente se han propuesto no solo permanecer en su país, sino, además, expresar todo lo que pueden sobre la actual realidad española. Por supuesto, el obstáculo es la censura. Pero en España la censura no tiene un código fijo, inmutable, y como su rigor depende de la buena o mala voluntad de cada censor en particular, siempre puede darse el caso de que sobrevenga alguna tachadura imprevisible, pero también de que se salven palabras, diñalgoso y hasta capítulos enteros, de mal disimulada rebeldía, de camuflada sátira al orden imperante.

Ni Kant ni Balzac

De ahí que la censura tenga influencia no solo sobre la actitud humana del escritor, sino también sobre un estilo. Es evidente que las mayores osadías han estado a cargo de los poetas, quienes parecen confiar en que los

censores no sean especialmente sensibles a las metáforas, pero detrás de las piedras metafóricas suelen esconderse formidables cangrejos políticos. Los narradores, en cambio, usan menos símbolos, y quedan por lo tanto más indefensos frente a una censura que, muy a menudo, prohíbe la publicación de novelas o exige cortes tan drásticos que implican una tácita prohibición. De ahí que la entusiasta adopción del objetivismo por los novelistas españoles deba entenderse como un medio de descargar en el personaje muchas de las opiniones que el autor sustenta. Los personajes de la actual novela española dialogan sin cesar, y es raro que el autor se atreva a penetrar en sus pensamientos. Y aunque por lo general se trata de diálogos bastante neutros siempre dejan resquicios suficiente como para que el lector se entere de algo más que esa aparente inocuidad.

Claro que la censura tiene, además, otro tipo de influencia. Me refiero a la formación del intelectual. El lector no español no tiene por qué estar enterado de que en España están prohibidos, por ejemplo, las obras de filósofos como Kant y Sartre, novelas de Balzac, Flaubert y Stendhal (la editorial Aguilar se vio obligada a publicar en México las obras de este último), así como determinados títulos de autores españoles, como Unamuno, Baroja, Valle Inclán. Incluso se ha dado el caso de que se prohibiera un artículo en que se pedía el Premio Nobel de Literatura para Rómulo Gallegos. (Estos y otros datos fueron publicados en 1961 por la *Revista Mexicana de Literatura*; en artículo de un autor anónimo, aunque residente en España). Estas obligadas lagunas tienen su influencia, ya no formativa, sino deformadora, en el escritor español. Piénsese por un momento que mientras en Francia los escritores del *nouveau roman* han tratado de crear un anti Balzac, los novelistas españoles (que han sufrido una innegable influencia de Robbe-Grillet y los suyos) no pueden en cambio leer a Balzac.

Una encuesta sin inhibiciones

En el último número de *Cuadernos Americanos* (la conocida revista mexicana que dirige Jesús Silva Herzog) se publicó una encuesta realizada en España a Francisco Olmos García sobre "La novela y los novelistas españoles de hoy". Resulta interesante comprobar que, aunque las preguntas efectuadas pusieron el acento sobre el servicio social del escritor, las condiciones en que produce, técnica y el estilo, la infancia y la adolescencia como temas, la literatura de viajes, y que no mencionaron, así fuese lateralmente, la palabra censura, casi todos los novelistas entrevistados se refirieron directa o indirectamente a la misma. Desde la cautelosa declaración de Camilo José Cela (*"En el mundo hay escasa libertad porque hay muy muy pocos hombres que de verdad, la sientan necesaria"*) hasta la del catalán José María Espinas, que clama contra los *"obstacles de tipus estatal: censura previa dels regims totalitaris"*, la mayoría deja constancia de su malestar. José Caballero Bonald (premio Biblioteca Breve 1961) expresa: *"Si el escritor tiene la menor sospecha*

de que esas condiciones de libertad y de honestidad —imprescindibles para realizar su labor— les son negadas de alguna forma, ha de luchar por conseguirles a costa de lo que sea". Alfonso Grosso se refiere a la libertad, *"la que echo de menos cada día con la censura a que es sometida mi obra"*. Antonio Ferrés anota: *"Yo creo que las mejores condiciones para mí y para todos, las condiciones de la libre expresión. Pero no soy, desde luego, lo que pudiera llamarse un optimista"*. Amando López Salinas va más lejos: *"El intelectual necesita ejercer su libertad crítica. Necesita, como dice Sartre, dirigirse a la libertad de los demás"*. Juan García Hortelano, por su parte, reclama el don del *"dirigismo arbitrario"* y considera que el novelista debe producir su obra, *"sin otra limitación que la de su propia naturaleza"*. Desde el artículo anónimo sobre censura (publicado en 1961) arriba mencionado, hasta estas respuestas de ahora en que varios escritores de prestigio se pronuncian abiertamente contra una oprobiosa limitación, han transcurrido dos años de constante lucha por una mayor libertad. Conviene recorrer además la ficha bio-bibliográfica que *Cuadernos Americanos* incluye como agregado a la encuesta. Allí puede verse que *La Colmena* de Camilo José de Cela está todavía prohibida en España; que la novela *El cielo no es transparente*, de la catalana María Aurelia Capmany, fue prohibida a pesar de haber obtenido el premio Janot Martorell, que de las ocho novelas escritas por el sevillano Alfonso Grosso, solo dos han sido autorizadas por la censura para ser publicadas en España; que Antonio Ferrés, varias veces finalista del Premio Nadal, tiene prohibidas tres de sus novelas; que la novela *Año tras año*, de Armando López Salinas, que recibiera el premio Ruedo Ibérico, tampoco puede ser publicada en España.

Trabajar dentro de España

La acción de la censura española no se circunscribe a lo político. Por supuesto, invade asimismo la zona mortal y la religiosa. En este sentido, caber recoger un comentario de Emilio Carballido sobre un proyecto de censura mexicana: *"¿Hay algo más fuera de esta ley que* Edipo Rey*? Porque bien mala costumbre es el incesto, y peor aún sacarse los ojos"*. Con todo, esta zona de la censura española ofrece algunos episodios pintorescos. Es sabido, por ejemplo, que mientras en los Estados Unidos está prohibido enviar por correo postales con la reproducción de la *Maja desnuda* de Goya; en España, en cambio, donde la censura moral es tan severa, ¡se ha impreso una estampilla de correo con la *Maja desnuda*!

En 1960, quinientos escritores, intelectuales y artistas españoles (entre los que figuraban militantes de derecha, católicos y hasta algún conocido franquista) firmaron una nota de protesta contra la censura. Ahora, en 1963, cincuenta escritores (entre los que figuran algunos tan prestigiosos como José María Castellet, Juan García Hortelano, Alfonso Sastre, Armando López Salinas, Antonio Buero Vallejo, Carlos Barral, Ángel Crespo, Ángel González, José M. Caballero Bonald, Juan Marsé y Luis Goytisolo) se han dirigido al Ministerio de Información pidiendo aclaración sobre otra clase

de censura, por cierto más grave: la que ha impedido que trascendiera al público la muerte violenta del escritor Manuel Moreno Barranco, de Jerez de la Frontera. El objeto de la nota, según los formantes, es:

"1) pedir que se facilite al país una información satisfactoria sobre lo sucedido, y 2) dar testimonio de nuestra inquietud ante el hecho, que parece probado, de que en los locales de la policía se producen violencias y malos tratos que, aun el caso de que no fuera cierta la hipótesis de que el fallecimiento del Sr. Moreno Barranco se produjera como consecuencia de tales servicios, pueden impulsar a un hombre a la desesperación y al suicidio".

En la encuesta de *Cuadernos Americanos*, el novelista y poeta Caballero Bonald expresa: *"Tengo el convencimiento, por otra parte, que hay que trabajar dentro de España, a pesar de los pesares. Nuestro pueblo nos necesita aquí"*. Esa actitud viril, enhiesta, digna, y a la vez realista, es la que, pese a censura, amenazas y cárceles, ha devuelto a la actual literatura española una fuerza que siempre estuvo en su riquísima tradición. Si al comienzo expresé que algún día habría que estudiar detenidamente la influencia de la censura sobre estos escritores, es porque creo que ese fenómeno ha servido para comprobar que los intelectuales españoles están serena y firmemente situados frente al mundo en que viven. Desde la Sevilla, en que reside, lo ha confirmado el novelista Alfonso Grosso: *"Gracias a una presión gradual, no hay duda de que los escritores españoles hemos logrado a fuerza de constancia, abrir una brecha, y que esta quiérase o no, no podrá ser cerrada de un golpe como hace veinte años"*. Es justamente por esa brecha que España está dando al mundo lo mejor de sí misma.

(*La Mañana*, Montevideo, 13 de octubre de 1963: 6).

El mundo alucinado que proponen los tensos relatos de Ingeborg Bachmann

El espectacular ascenso de algunos novelistas alemanes, como Günter Grass (*El tambor de hojalata*, *El gato y el ratón*, *Años de perro*), Heinrich Böll (*Casa sin amo*, *Billar a las nueve y media*) y Uwe Johnson (*Suposiciones sobre Jakob*, *El tercer libro sobre Achim*), ha acaparado a tal punto la atención de editores y traductores de otras lenguas, que en cierto modo ha entorpecido la difusión de otros nombres valiosos en la nueva literatura alemana. En español se conoce poco o nada de los nuevos poetas, entre los que hay algunos (como Hans Magnus Enzensberger, Rudolf Hagelstange, Hans Egon Holthusen, Günter Eich, Karl Krolow, Paul Celan, Walter Höllerer, Heinz Piontek, Marie Luise Kaschnitz, Oda Schäfer, Ingeborg Bachmann) que en su país gozan de un bien asentado prestigio.

Precisamente uno de esos nombres, el de Ingeborg Bachmann, acaba de ingresar al catálogo de la editorial barcelonesa Seix Barral, que ha publicado *A los treinta años* (Das Dreissigste Jahr, traducción de Margarita Fontserré,

Barcelona, 1963, 216 páginas), un volumen que reúne seis relatos de la autora. Parece evidente, una vez más, que la narrativa es un género que se adecua mejor que la poesía al traslado idiomático; solo esa facilidad puede explicar que la primera obra de la Bachmann que pasa al español sea un libro de narrativa y no de poesía, género en que esta escritora ha basado su nombradía.

Hermética y musical

Ingeborg Bachmann nació en 1926, en Klagenfurt (Austria); estudió en Innsbruck y en Viena. En 1950 se doctoró, presentando una tesis sobre Heidegger. Viajó por Estados Unidos y Francia. Ha residido en Munich, Zurich y Frankfurt, pero actualmente vive en Italia. Se sabe que habla con fluidez el italiano, que le fuera enseñado por su padre, quien a su vez lo había aprendido durante un año de residencia en Siena. Ingeborg Bachmann ha declarado que ya a los siete años recitaba largos fragmentos de la *Divina Comedia*, y que, cuando tenía pesadillas, estas transcurrían invariablemente en el Infierno dantesco.

El célebre Grupo 47 (cuyo jefe supremo es Hans Werner Ritcher), que en Alemania se ha convertido en el más eficaz trampolín para la fama literaria, y que lanzara a escritores como Böll, Grass, Ilse Aichinger (también austríaca), Alfred Andersch, Enxensperger, Johnson, publicó en 1952 los primeros poemas de la Bachmann y un año después le entregó su codiciado premio. Ese primer libro se tituló *Die Gestundete Zeit* (*El tiempo prorrogado*); el segundo, publicado en 1956, *Anrufug des grossen Bären* (*Invocación de la Osa Mayor*), obtuvo el Bremen Literatur-Preis. En 1958, la escritora austríaca consiguió otro premio con un libreto para radio: *Der gute Gott von Manhattan* (*El buen Dios de Manhattan*). Para algunos críticos alemanes, la obra de Ingeborg Bachmann y la de Paul Celan marcan el *año cero* de la nueva poesía de posguerra. R. R. Modern, por su parte, señala que la Bachmann ha exhibido en sus dos libros de poemas *"una lírica abstracta, hermética —rasgo de muchos representantes de su generación— y musical. El horror de la situación actual se le transforma en imágenes proféticas de gran fuerza y originalidad"*.

Nada que decir en contra

En varios de los relatos de *A los treinta años* sobrevive una actitud de poeta. El primero, "Años de juventud en una ciudad de Austria", es un evocación de imágenes de infancia, atormentada por el monstruo de la guerra. El relato tiene un aire inconfundiblemente autobiográfico (en 1939, Ingeborg tenía solo trece años), especialmente en una comprobación tan amarga como esta:

"Ha terminado la época de las alusiones. En su presencia se habla de tiros en la nuca, de ahorcamientos, liquidaciones, explosiones, y lo que no oyen ni ven lo huelen, como huelen los cadáveres de St. Rupretch, que no pueden extraerse porque cayó encima de ellos el cine al que fueron secretamente para ver Romanza

en tono menor. *No se admitía a los niños, pero luego se les admitió a contemplar el gran morir y asesinar que se celebró un par de días más tarde y todos los días que siguieron*".

Es poco lo que allí se narra; más bien es el rescate de un estado de ánimo. Pero el ritmo (que va creciendo párrafo a párrafo) y más aun el tono de las imágenes, son producidos en un embalse poético.

En el relato que da título al volumen, "A los treinta años" (que es asimismo el más extenso), es enfocada la crisis de un hombre de esa edad, quien *"tiene la impresión de que ya no le sienta hacerse el joven"*. Es una suerte de frenada en mitad del camino; un alto para meditar y recordar y hacer con ello un torturado balance. Ese hombre de treinta años está furioso, está indignado con el prójimo, con Dios, consigo mismo:

"Porque cuando se acabe el mundo —y todos lo dicen, los creyentes y los descreídos, los científicos y los profetas, todos dicen que algún día se acabará— ¿por qué no antes de aniquilamiento o de la explosión o del Juicio Final? ¿Por qué no de entendimiento o indignación? ¿Por qué esta especie no habría de comportarse como Dios manda y poner fin? El fin de los santos, la fecundidad infecunda, de los que verdaderamente aman. No habría, por una vez, nada que decir en contra".

Su indignada ansia de reordenarlo todo, de encontrar nuevos fundamentos, de desembarazarse de la infamia colectiva, le impide sin embargo liberarse, porque su furia es tan lúcida, tan inteligente, que acaba por inhibirlo. Solo un accidente repentino, solo la aparición de una muerte a su lado, provoca en él la sacudida necesaria para sentirse vivo. Aquí el legado poético está en la manera de acercarse a los temas, en cierto caos enumerativo, en el claro intento de convertirlo todo en imágenes como un modo confuso e intuitivo de lograr aclaraciones parciales, breves iluminaciones. También el último relato, "Ondina se va" (la ninfa, antes de hundirse definitivamente en su lago, se despide de los muchos *Hans* humanos), también esa larga invocación es casi un poema.

Mundo y lenguaje nuevos

No obstante, no estoy seguro de que el legado poético beneficie en última instancia las narraciones de la Bachmann. En cualquiera de los tres capítulos mencionados, el lector tiene la impresión de hallarse frente a un producto híbrido, algo que ha dejado de ser auténtica poesía y no llega aún a ser un verdadero cuento. La lectura de los tres relatos restantes ("Todo", "Entre asesinos y locos", "Un Wildermuth") confirma ampliamente esa impresión. En estas tres narraciones, lo poético existe aún, pero ha quedado relegado a un segundo plano. Lo importante es cualquier de ellos es la fluidez narrativa, el interés de lo que se cuenta. Y en ese nuevo elemento, Ingerborg Bachmann se mueve con extraordinaria eficacia.

"Todo" es el relato en primera persona de un hombre cuya vida ha estado centrada en la existencia de un hijo, al que ha querido preparar tenazmente para un itinerario original, incanjeable, absolutamente nuevo, desprendido

de la tradición. Pero el hijo, que inconscientemente se enfrenta a ese desino, sigue el trillo de todos, vive y muere como sus prójimos. Este cuento es una pequeña obra maestra y su final es de una eficacia estremecedora.

Sin llegar a ese nivel excepcional, los otros dos relatos también son de notable factura. "Entre asesinos y locos" cuenta una larga reunión de un café o restorán vienés, más de diez años después de la guerra, con varios amigos (y exenemigos) que tienen recuerdos, culpas y reproches cruzados. A través de diálogos agresivos y vivaces, es hábilmente pintado el estupor de quienes asisten a un cambio profundo y ya no están seguros de nada, ni siquiera de sí mismos. *"Entonces* —dice uno de ellos— *después del 45, yo también creí que el mundo estaba dividido para siempre en buenos y malos, pero el mundo vuelve a dividirse ahora y lo hace de otra manera"*. Y también: *"No estamos metidos en el complot, no existe ningún complot. Es mucho peor. Yo creo que estamos obligados a vivir todos juntos y que no podemos vivir juntos"*. Todo el relato gira incansablemente alrededor de un motivo central: *"no se puede ser víctima durante toda la vida"*, y la presencia final de un desconocido que provoca un trágico desenlace tiene la importancia de un espejo en el que todos se ven reflejados, o quizá rechazados "Un Wildermuth", es la historia de un juez, que ha sido largamente educado para descubrir e indagar siempre la verdad (*"nos peleábamos por la verdad como cachorros por un hueso"*) y un día se encuentra con que esa indagación es insoportable, y entonces grita alienadamente en mitad de un juicio. En estos dos relatos hay un clima de alucinación que Ingeborg Bachmann crea mediante una técnica impecable, pero hay también una actitud combativa frente a la frivolidad, una visión casi masculina (es curioso que, con excepción del monólogo de la ninfa, los demás relatos estén escritos en tercera persona o a través de un *yo* masculino) de las debilidades humanas. En uno de los relatos, el protagonista escribe en su diario: *"No hay posibilidad de un mundo nuevo sin un lenguaje nuevo"*. El mundo nuevo de Ingeborg Bachmann está anunciado en esos tres relatos más narrativos y menos positivos, en esas tres cabales demostraciones de su nuevo, alucinante lenguaje.

(*La Mañana*, Montevideo, 3 de noviembre de 1963: 6).

Plays and players

Un panorama del teatro europeo a través de una revista inglesa

Plays and players es una de las mejores revistas sobre actualidad teatral que se publican en Europa. Desde 1953 es editada mensualmente por *Hansom Books*, firma londinense que también es responsable de otras revistas, de menos antigüedad pero igual prestigio, tales como *Dance and Dancers*, *Music and Musicians*, *Film and Filming*, *Records and Recording*, *Books and Bookmen and Seven Arts*. El director de *Plays and Players* es Peter Roberts.

La revista siempre ha traído un excelente material gráfico y ha estado particularmente atenta a la nutrida actividad teatral británica, no solo la que se centraliza lógicamente en Londres sino también la que se cumple en otras ciudades del país. Tiene asimismo corresponsales en los principales centros teatrales del mundo, de modo que cada una de sus entregas permite (como por otra parte acontece son *Sipario*, la excelente revista italiana) que el lector tenga una visión panorámica del desarrollo del teatro en nuestros días. Por supuesto (y conste que esta observación no se refiere exclusivamente a *Plays and Players* sino a todas las revistas teatrales que se publican en Europa y Estados Unidos) no figura ninguna noticia del teatro en América Latina.

Como es lógico, el mayor interés de *Plays and Players* reside en su atención a la actividad teatral inglesa. Ya sea en notas extensas o en breves reseñas, cada número comenta por lo menos una decena de estrenos, incluyendo siempre una completa ficha técnica sobre los mismos. Trae asimismo secciones de noticias, actividades próximas, libros sobre teatro, reportajes, y además alguna nota original de especial interés.

De los últimos números llegados a Montevideo, cabe destacar, por ejemplo, un artículo del crítico Bernard Levin (*Critic as Journalist*, en la entrega de abril 1963), quien sostiene que la única diferencia entre un crítico y un espectador corriente es que *"al primero se le paga por sus opiniones y al segundo no"*, y otro, de Peter Redford (*In suspense*, abril 1963) que se refiere a la dramática lucha que están librando los teatros de Bristol por su supervivencia. En el número de mayo 1963 aparece un reportaje a nuestro conocido Michael Mac Liammoir (que hace algunos meses presentó el espectáculo denominado *The Importance of Being Oscar*, basado en la personalidad y los textos de Oscar Wilde); la confesión de otro crítico teatral; W. A. Darlington, quien se refiere a la intervención del azar en la adopción del oficio crítico; una útil guía de los festivales teatrales de Europa y en particular de Gran Bretaña, y notas sobre el teatro experimental de Ionesco y Beckett.

El último número de *Plays and Players* llegado a Montevideo es el correspondiente a setiembre de 1963. Al parecer, la revista retoma una de sus mejores tradiciones; la publicación de un texto teatral (se trata de *The Workhouse Donkey*, de John Arden, autor de dos piezas muy elogiadas por la crítica inglesa: *Live Like Pigs* y *The Happy Haven*). Pero el texto más interesante que incluye el número es un diálogo sobre *Las aventuras del bravo soldado Schweyk* (adaptación de Bertolt Brecht sobre la conocida obra del escritor checoslovaco Jaroslav Haser), mantenido entre tres especialistas de teatro brechtiano: Martin Esslin, Alexander Goehr y Frank Dunlop. Los dos últimos son respectivamente el director musical y el director teatral del *Schweyk* que, en la fecha de aparición de la revista, era un espectáculo de inminente presentación en el teatro *Mermaid*.

En el curso del diálogo, los tres interlocutores dicen cosas muy inteligentes sobre algunos temas, teatrales y extrateatrales. Como se sabe,

el protagonista de esta obra de Hasek-Brecht es el modesto ciudadano Schweyk, quien vive en la Praga de la Segunda Guerra Mundial, ocupada por los nazis. La obra muestra los intentos de Schweyk por satisfacer el tremendo apetito de su amigo Baloun, quien siente la tentación de incorporarse al ejército nazi a fin de comer mejor. Sin embargo, y por muy diferentes motivos, es el pobre Schweyk quien termina como soldado nazi. Entre escena y escena, aparecen los jerarcas nazis que proclaman la imperecedera aptitud del hombrecito para morir por ellos. El hombrecito es, por supuesto, Schweyk. Pero en la última escena, este encuentra a Hitler en el campo de batalla de Stalingrado y no se muestra muy preocupado acerca del destino del Führer. Allí, según señala Frank Dunlop, *"Hitler se revela como un hombrecito tan pequeño como Schweyk"*.

Alexander Goehr señala que la música (compuesta originariamente por Hanns Eisler) está formulada en un estilo que casi parodia a Wagner. Motivos de *Tristán e Isolda* aparecen para acompañar este texto: *"Führer, el pueblo alemán te ama, en parte como a un amante y en parte como a un Dios"*. El mismo Goehr señala que, para las convenciones de la pieza, los nazis son gente cómica, y agrega:

"Algo que me parece de enorme interés, es la diferente manera que emplean Alemania Occidental y Alemania Oriental para retratar a los nazis. En la primera, los nazis son superbrutos (así aparecen en los filmes y obras teatrales), pertenecientes al mismo regimiento organizado, y totalmente inhumanos; por el contrario, en la mayor parte de las películas y piezas teatrales de Alemania Oriental, los nazis aparecen como seres más bien patéticos, seres con incómodas vulnerabilidades que de todos modos quieren ocultar".

Esslin, por su parte, al referirse a la condición casi operetística de *Schweyk*, señala que *"la transición que va de la actuación al canto, representa el momento supremo de la alienación épica"*. Frank Dunlop dice, además, esta frase provocativa:

"Se ha hablado tanto acerca de qué quiere decir Brecht sobre la actuación de los intérpretes, y luego, cuando uno ve actuar a los grandes intérpretes que ha tenido su teatro, es posible darse cuenta de que estos actúan del mismo modo que lo han hecho siempre todos aquellos grandes intérpretes por los cuales uno ha sentido algún respeto".

Este diálogo sobre Brecht vale realmente toda la entrega. No obstante, hay también un interesante artículo del crítico Herbert Kretzmer, quien sostiene que *"un crítico no debe vacilar frente a la posibilidad de causar dolor"*. La nota viene acompañada de una foto de Kretzmer, quien muestra un rostro sonriente y apacible, y no la máscara sádica que podía esperarse junto a semejante declaración. Si además de crítico Kretzmer fuera especialista en lugares comunes, pensaría seguramente: *"Appearances are deceptive"*, algo que en traducción libre significa: las apariencias engañan.

(*La Mañana*, Montevideo, 14 de noviembre de 1963: 9).

Seis muestras de teatro alemán contemporáneo

La Editorial Aguilar, de Madrid, viene publicando desde hace algunos años, una colección denominada Teatro Contemporáneo, que incluye selecciones nacionales de teatro actual en tomos de unas cuatrocientas a quinientas páginas, cada uno con una media docena de obras, por lo general precedidas de un estudio a cargo de un especialista. Hasta la fecha la colección incluye selecciones de teatro inglés, peruano, neerlandés, sueco, danés, noruego, cubano, argentino, uruguayo, mejicano, alemán, belga, suizo. En ciertos volúmenes (por ejemplo, los dedicados a Argentina y Uruguay, que incluyen alguna obra mediocre y omiten en cambio otras más representativas) el criterio de selección es harto discutible, y en otros, como el consagrado a Cuba, el prólogo crítico es francamente pobre. No obstante, cabe reconocer que el nivel general de la serie es muy aceptable, con el mérito adicional de que en algunos casos permite el acceso a zonas de literatura dramática, escasamente conocidas en español. En el presente, la editorial anuncia nuevos tomos, con selecciones de teatro chino, hebreo y japonés.

En una nota posterior me referiré al volumen de *Teatro suizo* y a los tres tomos dedicados al teatro escandinavo contemporáneo. Hoy quiero hacer alguna referencia al volumen consagrado al *Teatro alemán*, que está presentado por Mariano S. Luque e incluye las siguientes obras: *El alma buena de Sechuán,* de Bertolt Brecht; *La calle sin puertas,* de Wolfgang Borchert; *El general del diablo*, de Carl Zuckmayer; *Llegada de noche,* de Hans Rothe; *El rostro perdido*, de Günther Weisenborn, y *Mademoiselle Lowenzorn*, de Ulrich Becher. De las seis piezas, la más conocida del público uruguayo es, sin duda, la de Brecht, estrenada hace pocas semanas en Montevideo. (La versión española de Mariano Santiago Luque es notoriamente inferior a la de Mercedes Rein, utilizada por Club de Teatro). *El alma buena* ha sido llamada una "*explosión dialéctica*". Si todo Brecht es dialéctico, en esta pieza los conflictos se funden en un solo y perfecto nivel. Con su empleo de máscaras, con sus constantes apelaciones al público, con sus canciones que interrumpen la acción, Brecht aleja deliberadamente de la realidad aquellas peripecias que tienen lugar en la escena; pero al resistirse a que sus personajes sean monolíticamente malos o monolíticamente buenos, al dedicarse concienzudamente a socavar la tramposa perfección del héroe romántico, Brecht está introduciendo asimismo la realidad en escena. Llega incluso a tomar por asalto la teodicea y allí es donde su implacable ironía hace los mayores estragos, ya que si bien los dioses no pueden cambiar el mundo, este en cambio consigue transformar a los dioses.

La calle sin puertas, de Wolfgang Borchert, es virtualmente la única pieza teatral de este malogrado escritor hamburgués (nació en 1921 y murió en 1947). Es un teatro todavía marcado por el expresionismo y, en algunos pasajes, peligrosamente cercano al delirio. El propio Borchert la definió como

"*la historia de un hombre que regresa a Alemania, la historia de uno de tantos. Uno entre tantos que vuelven a casa, pero que nunca llegan, por la sencilla razón de que su casa ya no existe. Y su casa, entonces, está fuera, ante la puerta. Su Alemania está fuera, a la intemperie, en la noche de lluvia, en la calle. Esta es su Alemania*".

El protagonista Beckmann simboliza en cierto modo el drama vivido por Borchert, cuya sensibilidad fue tremendamente herida por la soez crueldad de la guerra. Esa carga autobiográfica otorga a la obra una calidez y una fuerza que sin duda no poseería si se tratase de un mero alarde imaginativo.

Carl Zuckmayer es conocido sobre todo por *El capitán de Kopenick* (representada hace algunos años en Montevideo por El Galpón y también, en alemán, por *Die Deutschen Kammerpiele*), seguramente su obra más famosa. No obstante, *El general del diablo* (en 1955 se realizó una versión cinematográfica, dirigida por Helmut Kautner, con Curt Jürgens en el papel protagónico) es tal vez una obra más madura, con escenas de una formidable tensión dramática. Los problemas de conciencia de Harras, el protagonista, tienen como telón de fondo el vertiginoso derrumbe del régimen nazi. Harras es uno de los más ricos personajes concebidos por Zuckmayer.

Llegada de noche, de Hans Rothe, es una comedia de apenas cinco personajes y se desarrolla en la época de la inauguración de la Exposición Universal de París. Una extranjera que llega a un hotel y cae enferma (trae consigo la peste) la misma noche de su llegada, y muere poco después, provoca una verdadera consternación de silencio, destinada a no perjudicar la afluencia de turistas a París. Durante tres actos, su hija Igna la busca con desesperación, estrellándose contra todos los probables testimonios y llegando a dudar de su propia cordura. La pieza está hábilmente construida y tiene un final efectista y logrado.

Günther Weisenborn se inspiró en *El hombre que ríe*, de Víctor Hugo, para crear *El rostro perdido*. Para Claus Helmut Dresse, se trata de una balada, de *"una visión plástica de los contrastes del destino que tan pronto abate como envilece los hombres"*. Es la leyenda del hombre que desde la infancia ha sido marcado en su rostro con una risa macabra; arrastra su destino en una miserable vida de circo, donde Angelina, una bailarina ciega, se enamora de su voz; reencuentra luego su verdadero origen; es reivindicado como Lord Clancharly; siente, empero, tanta repugnancia por el mundo sin rostro de los "nobles", que vuelve a su oficio de payaso y al ciego amor de Angelina. Para desarrollar esta trama de por sí truculenta, Weisenborn no se ahorra el trazo ampuloso y el énfasis melodramático.

Por último, *Mademoiselle Lowenzorn* de Ulrich Becher, es una obrita de intenciones modestas y trama casi policial. Con el pretexto de una investigación en un ambiente único, sobre un presunto asesinato (algo así como en *Ocho mujeres*), Becher aprovecha para trazar una sagaz —y a veces

divertida— sátira sobre una vasta galería de personajes. Es teatro comercial y sin honduras, pero construido con oficio y con humor.

(*La Mañana*, Montevideo, 13 de febrero de 1964: 7).

El teatro en un país de cuatro idiomas

El más reciente de los volúmenes publicados por la Editorial Aguilar, de Madrid, en su colección Teatro Contemporáneo corresponde al *Teatro suizo*. Incluye un estudio de Marie-Claire Thiebaud sobre teatro suizo contemporáneo, y presenta las siguientes obras: *Historia del soldado*, de C. F. Ramuz; *Romance en rojo*, de Cesar von Arx; *La muchacha de Evolene*, de René Morax; *Ahora vuelven a cantar*, de Max Frisch; *La visita de la vieja dama,* de Friedrich Dürrenmatt.

El prólogo de Marie-Claire Thiebaud fue escrito directamente en español. Pese a que la autora agradece en una nota a don Ramón Sugranynes de Lranch, catedrático de la Universidad de Friburgo, la ayuda que le prestara en la corrección de ese texto, es una lástima que la editorial no haya a su vez pasado el original a un corrector mejor enterado, ya que abundan en el ensayo los términos erróneos y los giros de molde francés. Esto es más lamentable aún si se considera que el estudio de Marie-Claire Thiebaud es en sí mismo de gran utilidad, ya que brinda en unas cuantas páginas una visión crítica, equilibrada y panorámica sobre las diversas tendencias del actual teatro suizo, debidamente enmarcadas en sus peculiares problemas de país pequeño con solo cinco millones de habitantes y nada menos que cuatro idiomas oficiales: el alemán (71%), el francés (22%), el italiano (6%) y el romanche de la Engadina, viejo dialecto románico que subsiste en el cantón de los Grisones y que es hablado por unos 46.000 individuos (su reconocimiento oficial data de 1937). Thiebaud, después de hacer algunas agudas consideraciones sobre el esnobismo del público suizo y también de la crítica, agrega:

"Por regla general, el autor suizo debe, para imponerse en Suiza, haber triunfado en el extranjero antes. ¡Qué sería del teatro francés si el autor debiese primero tener éxito en Bélgica o en provincias antes de poder ser representado en París! Y el autor suizo, fuera del país, tropieza, naturalmente, con dificultades mayores por ser extranjero y, además, proveniente de un país que se conoce más por sus vacas y sus relojes de cucú *que por otra cosa"*.

Con buen criterio, la selección se limita a obras escritas originariamente en francés o en alemán, ya que las literaturas suizo-italiana y suizo-romanche tienen escasa importancia en la zona teatral. Evidentemente, en esta materia se da el caso de que los talentos dramáticos surjan en directa proporción a la respectiva importancia de las cuatro lenguas oficiales del país, ya que el teatro suizo-alemán es sin duda el más rico y el que ha dado los dos autores suizos (Max Frisch y Friedrich Dürrenmatt) de más vasta

fama internacional; tan vasta que hoy por hoy son también considerados los más importantes de habla alemana.

La mencionada relación también aparece en el volumen que aquí se reseña, no solo porque incluya tres autores suizo-alemanes y dos suizo-franceses, sino también porque las piezas de aquellos son notoriamente superiores a las de estos. *La historia de un soldado*, de Charles Ferdinand Ramuz (1818-1947) es apenas un libreto escrito por alguien que no era fundamentalmente autor dramático, y sí poeta y novelista, para que su amigo Igor Stravinsky le pusiera música. En su texto aislado, la obra de Ramuz es poca cosa y no justifica su inclusión.

Más interesante es *La muchacha de Avolene*, escogida por su autor René Morax para que figurara en la selección. Sobre una anécdota de limpia ingenuidad (en una pequeña aldea del cantón Valais, la Muerte concurre a fin de recoger la vida de un joven, pero una muchacha le ofrece en cambio la suya propia), René Morax se las arregla para transformar el fondo supersticioso de la región en un clima innegablemente poético. No obstante, se trata de una obra menor, de tono folklórico y vigencia casi exclusivamente local.

Es a partir de *Romance en Rojo*, de Cesar von Arx (1895-1949) que el volumen se vuelve interesante. Este autor, cuya ficha biográfica lo muestra como un hipersensible (en 1917 la muerte de su madre lo puso al borde del colapso, y en 1949 la desaparición de su mujer lo arrastra al suicidio), ha sido considerado como un verdadero renovador del *Festspiel*, un género que equidista de la pieza histórica y la cantata. Por esta zona de su obra, ha sido muy admirado en Suiza. No obstante, Thieband señala:

"No podemos dejar a von Arx sin haber llegado a una conclusión desoladora. Este autor, que se consideraba, aún hace quince años, como el más importante de nuestra literatura, y cuyas treinta obras conocieron más de 3.000 representaciones y traducciones innumerables, está hoy día, diez años después de su muerte, casi olvidado, y no se ha logrado no siquiera hacer una edición de sus obras completas".

Aunque no se lo considera una obra maestra, Romance en Rojo, que es increíble en una técnica cercana al expresionismo y nada tiene que ver con el Festspiel, muestra la presencia de un dramaturgo ágil, con rica inventiva y diálogos a veces brillantes. El conflicto de una mujer que pretende pasar a la historia como la amante de un célebre actor desaparecido, sin haberlo sido en la realidad, es aprovechado por von Arx para un tratamiento dramático en varios planos. Quizá en los últimos tramos el autor exagere las posibilidades del juego teatral, pero de todos modos esta obra es la mejor sorpresa del volumen. No estaría demás que nuestros conjuntos teatrales le echaran un vistazo.

No corresponde insistir aquí sobre las virtudes de *La visita de la vieja dama*, obra de Dürrenmatt más que conocida por el lector montevideano, quien además pudo comprobar su viabilidad escénica en oportunidad de la versión que

ofreciera el año pasado Club de Teatro. En cambio, la pieza de Max Frisch: *Ahora vuelven a cantar*, es una novedad, ya que hasta ahora no había sido traducida al español. En realidad se trata de la primera incursión de Frisch, en el género dramático. La obra fue escrita en 1945, al final de la Segunda Guerra Mundial, o sea en una época en que su autor todavía no había producido ninguna de las novelas (*No soy Stiller*, *Homo Faber*) o dramas (*El burgués y los incendiarios*, *Andorra*) que construyeron su celebridad actual.

Ahora vuelven a cantar está escrita con el horror de la guerra fresco en las pupilas. Es una vasta alegoría sobre la inutilidad y el absurdo de esa masiva destrucción y su sentido está impecablemente concentrado en la frase del Cura que cierra la pieza: *"El amor es hermoso, Benjamín, sobre todo el amor. Es el único que sabe que es inútil y no se desespera"*. La obra es quizá demasiado vibrante y enfática, rasgos que Frisch sustituyera más tarde por una tensión dramática más legítima y una formidable economía de recursos pero de todos modos incluye escenas (como la que enfrenta a Herbert con el Maestro, o el último cuadro con la ofrenda de Jenny la viuda) que anuncian ya la inminente presencia de un creador de primera línea. El volumen sirve para demostrar que si buen Frisch y Dürrenmatt no significan *todo* el teatro suizo, pueden ser considerados como *casi todo*.

(*La Mañana*, Montevideo, 16 de febrero de 1964: 11).

El humor dondequiera

El elefante, de Slawomir Mrożek: certera y brillante sátira de un humorista polaco

Ya habían llegado a nuestro idioma algunas muestras del actual humorismo polaco a través de una selección publicada por la revista colombiana *Eco*, y, por supuesto, de la edición en español de *Polonia*, seguramente la mejor presentada, y de más exigente nivel cultural, entre las publicaciones provenientes de los países comunistas. Ahora la editorial barcelonesa Seix Barral incorpora a su Biblioteca Breve una obra de Siawomir Mrożek (*El elefante*, traducción de Margarita Fontserré, con excelentes ilustraciones de Daniel Mroz, Barcelona, 1963, 207 páginas) uno de los más prestigiosos escritores satíricos de su país. La calidad literaria de Mrożek, los temas de su burla (que tocan aspectos vitales en zonas tan sagradas como suelen ser las directrices políticas, los vicios de la burocracia, las malversaciones administrativas, etc.), unidos al hecho de que el libro haya sido el *best seller* en 1957 y obtuviera ese mismo año el Premio Nacional Polaco de Literatura, parecen demostrar que, por lo menos en ese país, se ha producido un importante aflojamiento de la censura, y que, en consecuencia, los artistas están recuperando la espontaneidad de su lenguaje. Aunque pueda sonar como paradoja, lo cierto es que cuando la voz de los humoristas tienen permiso para hablar

de los defectos y taras de un régimen, tal autorización pasa a convertirse en un probable mérito de ese mismo régimen.

Una burla casi poética

Slawomir Mrożek nació en Cracovia, en 1930. Su padre era empleado de Correos y sus abuelos fueron campesinos. En su ciudad natal estudió arquitectura, bellas artes, cultura oriental e idiomas, pero no llegó a obtener ningún título. Fue dibujante y periodista, y ha viajado por Rusia, Europa Occidental y Estados Unidos. Además de *El elefante*, escribió otro libro de sátira, *Las bodas de Atomville* (1962) y tres comedias (*La policía*, 1958; *El martirio de Peter O'Hey*, 1960; *El pavo*, 1961) que han sido traducidas a ocho idiomas. Vive actualmente en Varsovia.

El humor de Mrożek tiene casi siempre sesgo fantástico, que trae el recuerdo de otra obra polaca conocida en Montevideo: *Dos hombres y un armario*, brillante cortometraje de Román Polansky que hace algunos años fuera exhibido en uno de los festivales internacionales de cine experimental organizados por el SODRE [Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica]. Tal como cedía en aquel filme notable, Mrożek recurre a veces a una situación fantástica a fin de que en ella reboten los absurdos demasiado verificables que proporcionan la misma realidad. Desde un dato verdadero, ya de pro sí chocante, Mrożek (como suele hacerlo, asimismo Edward Albee en los Estados Unidos) por un lado concentra temporal o anecdóticamente su desarrollo, haciendo así más vibrante la burla, y por otro la exagera hasta expulsarlo virtualmente de toda zona de credibilidad. Como resultado, sus sátiras no solo dan prodigiosamente en el blanco, sino que adquieren a veces un valor poético que las habilita como literatura.

Harto de lo irracional

Si algo tienen en común estos treinta y tres relatos de Mrożek (que tratan de los más diversos asuntos desde los ángulos más insólitos) es el obvio propósito de establecer una distinción entre el aparato oficial, solemne, inviolable, admitido, y la modesta línea que, pese a toda consigna, sigue (mal que bien) el individuo. De ese desequilibrio entre la versión oficial y la estricta realidad, extrae Mrożek los más eficaces trucos de su innegable comicidad. Es así que, en el relato que inaugura el volumen, un campesino produce un delirante informe sobre las condiciones de vida y trabajo de su aldea, *"abandonada de la mano de Dios"*. En ese informe, el campesino se pronuncia contra la falta de cultura que trae consigo la superstición, pero a continuación habla de los demonios con gorro que aparecen en los molinos. En su memorable alegato, el campesino cuenta cosas como esta:

"El molinero y su mujer estaban tan tristes que se emborracharon y ya todo parecía que volvía a estar como antes, cuando, de pronto, el molinero regó con vodka a la molinera y le prendió fuego. Luego echó a andar sin rumbo hasta que por fin llegó

a la Escuela Popular Superior, donde ahora estudia marxismo, porque, como él dice, está harto de lo irracional y quiere tener algo con que poderlo combatir".

O también: *"La gente cree en fantasmas y brujerías. Ayer mismo encontraron un esqueleto detrás del corral de Moczasz. El párroco asegura que es un esqueleto político. La gente cree en los espíritus de los ahogados, en pesadillas e incluso en brujas. En efecto, vive por aquí una anciana que retira la leche a las vacas y les da plica. Pero nosotros queremos ficharla para el Partido, porque así les quitaremos un argumento a los enemigos del progreso".*

Todo el cuento está basado en la exageración caricaturesca de un fenómeno verosímil; cómo las consignas políticas llegan a una mente ignorante, temerosa, primitiva, y provocan en ella interpretaciones descomunales y supersticiones nuevas.

Polonia y los tambores

En otro relato ("El león listo"), un león se niega a salir a la arena romana y a tragarse su menú de cristianos, y le explica al guardián:

"En la historia hay que tener siempre en cuenta lo que está en gestación, lo que va a ocurrir. ¿No has pensado nunca en que los cristianos pueden subir algún día al poder? [...] Me huele a que tarde o temprano Constantino el Grande se entenderá con ellos. ¿Qué pasará? Pues que empezarán las revisiones y rehabilitaciones. Los de los palcos dirán entonces: No fuimos nosotros, fueron los leones".

Aquí Mrożek prescinde (en apariencia) de los elementos nacionales, pero cualquier lector es capaz de reconocer en las entrelíneas claras referencias a fenómenos tan contemporáneos como la destalinización, el revisionismo y la cola de paja.

El humor de Mrożek tiene alguna afinidad con el de otro escritor contemporáneo: Günter Grass, un alemán nacido en Danzig, de madre polaca. Por supuesto, Mrożek no llega a la estatura literaria del autor de *El tambor de hojalata*, ni tampoco a su abracadabrante agüero sobre el mundo, pero es sin embargo un curioso indicio que uno de los mejores cuentos del humorista polaco se titule "La aventura del tambor". Su protagonista tiene, aunque por distintas razones que el célebre Oscar Matzerath inventado por Grass, el mismo frenético deleite en redoblar su tambor (¿será acaso un rasgo nacional?), provocando con ello la preocupación y el insomnio de un general, que frente a tanto entusiasmo solo atina a murmurar son tono amargo: *"Nuestro ejército puede estar orgulloso de ti"*. Claro que, en vista de que el ruidoso subordinado parece dispuesto a seguir redoblando mientras viva, el "camarada general" termina por acusarlo de traición y hacerlo detener.

Una pizca de crítica

No siempre el blanco de las sátiras de Mrożek es el gobierno o la actitud oficialista. También (por ejemplo, en "El último húsar") le toma el pelo a la oposición, simbolizada en la persona de Lucio, un católico que *"detesta el caldo de huesos de ternera y el nuevo orden"* y que restringe su actividad

conspirativa a escribir *"¡abajo el bolchevismo!"* en los retretes públicos. En uno de los *Relatos de mi tío*, además, traza un impagable retrato de un misionero algo irresoluto, ya que en vez de ir al África a cumplir su labor evangelizadora, se demora jugando a los naipes en casa de su primo. Pero donde el humor de Mrożek se encuentra más cómodo y parece más diestro, es en su crítica a la mediocridad e ineficacia de los funcionarios, como si estuviera convencido de que la burocracia es un monstruo maligno que —no importa qué régimen político la engendre— pervierte las mejores intenciones y termina abochornando al individuo. En ese sentido, cabe destacar dos relatos de antología: "Peer Gynt" y "Una persona decente".

En el primero, un campesino empieza dejando constancia de una insignificante queja durante una asamblea celebrada en su pueblo, y termina convirtiéndose en un profesional de esa misma queja, que será repetida por él en centenares de asambleas por todo el país, en vista de que *"su texto respondía a la necesidad oficial de una pizca de crítica"*. En el segundo, el encargado de una estación meteorológica que siempre anunciaba (y acertaba en el anuncio) lluvias y tormentas, es presionado por las autoridades para que pronostique buen tiempo. *"No toleramos el derrotismo"*, se le recuerda. El meteorólogo llega a emborracharse con el producto de la venta del aerómetro y el higrómetro, y es finalmente liquidado por un rayo no previsto en sus ahora obedientes pronósticos de buen tiempo.

No todo el volumen muestra la misma eficacia. Es demasiado fácil el chiste de "El hecho"; excédese "El elefante" en su denuncia del ridículo; es confusa la esencia satírica de "En la estación"; tal vez demasiado larga la "Crónica de la ciudad sitiada". Pero aun en los menos afortunados de los relatos, siempre está presente un brillante humorista, que eleva su sátira al nivel de lo artístico.

(*La Mañana*, Montevideo, 23 de febrero de 1964: 4).

Bertolt Brecht ha llegado a España

Primer Acto es una revista madrileña, dedicada al teatro que ya tiene cinco años de existencia. Su director es José Ángel Ezcurra, y entre sus colaboradores habituales figuran José Luis Alonso, Fernando Baeza, Vittorio Gassman, John Osborne, Alfonso Sastre, Kenneth Tynan, Rafael Vázquez Zamora, Arnold Wesker, José María de Quinto, etc. Es un publicación particularmente atenta a las nuevas corrientes teatrales (ha incluido obras de Brecht, Arrabal, Ionesco, Dürrenmatt, Frisch, Beckett, Shelagh Delaney) y cabe reconocer que, tanto en su parte informativa como en sus opiniones críticas, *Primer Acto* muestra una independencia y una amplitud de criterio que es difícil encontrar en otras publicaciones culturales de la España actual.

El n.º 46, que ya está en Montevideo, ha sido especialmente consagrado a Brecht e incluye el texto íntegro de dos de las mejores piezas que se conocen bajo la denominación común de *Miedo y miseria del Tercer Reich*. Tanto en *El soplón* como en *Aria, hermana mía* (únicas obras de Brecht representadas hasta ahora en España), el dramaturgo alemán se muestra especialmente hábil en la verificación del clima de angustia y terror que, bajo el dominio nazi, corrompió o simplemente destruyó la vida doméstica de quienes se mostraban indóciles o por lo menos renuentes frente a la pompa y la presión del régimen. En *El soplón*, Brecht no necesita poner en escena una delación: simplemente deja constancia de que un niño, miembro de la juventud hitleriana, ha escuchado un *"diálogo subversivo"* mantenido por sus padres y estos deben admitir la posibilidad de que el muchacho los delate. En *Aria, hermana mía*, una mujer judía decide abandonar a su marido, médico y ario, y lo decide por dos razones: la primera, para no perjudicarlo en su carrera, y la segunda y más importante, porque se da cuenta de que él ha cambiado, que va entrando cobardemente en la interpretación del mundo que proponen los nazis. Es increíble la tensión dramática que Brecht consigue en estas dos brevísimas escenas (ni siquiera alcanzan la dimensión de piezas en un acto), pero lo más notable es que sobre todo en la segunda, esa tensión está indisolublemente ligada al *Verfremdung sefekt,* esta sensación de distanciamiento que Brecht buscó tenazmente para conseguir que el espectador asumiera una actitud crítica frente a los sucesos dramatizados.

En otra página de la revista hay asimismo una referencia de gran interés sobre el célebre *Efecto V*. Alfonso Sastre, en un artículo titulado "¿Cómo era Bertolt Brecht?", relata una entrevista que mantuvo en Tullinge, cerca de Estocolmo, con el novelista H. Peter Matthis, en cuya casa vivió Brecht durante algunos meses de su vida de exiliado. Matthis, que colaboró con su amigo alemán en dos libretos cinematográficos (uno se iba a llamar *Queremos volar* y el otro *El último mes del marinero*), le dice a Sastre cosas como estas: *"Creo que Brecht entendía la* Verfremdung *en cuanto técnica, como el empleo de una especie de* disfraz *para las cosas. Se trataba de presentarlas bajo el modo de lo inhabitual"*. También cuenta Matthis que Brecht no comenzaba su trabajo propiamente literario hasta no haber fabricado una detallada *maquette* del lugar de la acción. *"El diálogo viene solo"*, sostenía.

En esta entrega de homenaje, hay asimismo una buena colaboración de José Filipe, cuya principal virtud es compendiar en pocas páginas todo el vasto andamiaje teórico de Brecht. Al lector uruguayo puede interesarle además, por motivos obvios, una nota que José María de Quinto escribe desde Chile sobre el espectáculo (*El círculo de tiza caucasiano*) que Atahualpa del Cioppo dirigiera en Santiago con el equipo del Instituto del Teatro de Chile. Escribe el crítico:

"Pocas veces, debo confesarlo, he experimentado una mayor emoción en el teatro; una emoción que se transformaba en regocijo antes de que se hiciera opresiva,

angustiosa. Porque, y así lo había entendido Atahualpa del Cioppo, la distanciación no podía ser continua sino espaciada. La distanciación se ejercía en los momentos en que el espectador iba a sentirse totalmente atrapado por el drama. Y era como un despertar de la conciencia ante unos hechos que estaban sucediendo o que se nos decía que habían sucedido, y respecto de los cuales había que tomar partido. Maravillosa experiencia esta del Instituto de Teatro de Chile, con ayuda de Atahualpa del Cioppo. Maravillosa experiencia y, por lo que a mi respecta, el descubrimiento, en castellano de un Brecht vivo y vigoroso y necesario".

El resto del número está consagrado a Valle Inclán (tres notas sobre el estreno en París de *Divinas palabras*) y a Stanislavski. Sobre este último, es ágil y pintoresco un artículo firmado por José Luis Alonso, quien relata su impresión frente a un Chejov (*El jardín de los cerezos*), presentado en Londres por el Teatro de Arte de Moscú, que dirigiera y fundara Stanislavski.

Cierran la entrega diversas notas sobre teatro en España y una sección de reseñas cubre libros teatrales.

(*La Mañana*, Montevideo, 8 de marzo de 1964: 15).

Dos textos vivos que emergen del pasado

Ha aparecido el n.º 25 de la revista *Talía* de Buenos Aires. Bajo la dirección de Emilio A. Stevanovitch, esta publicación dedica la mayor parte de sus 48 páginas al juicio crítico sobre la actividad teatral argentina. Las reseñas están a cargo de Jacobo Kaufmann, Kive Staif, Emilio A. Stevanovitch y Luis Ordaz. El nivel general es de seriedad crítica y buena información, aunque cabe reprocharle a Stevanovitch cierta tendencia a descargar algún mazazo irónico, no siempre de buen gusto, sobre los espectáculos enjuiciados. De los cuatro nombres arriba mencionados, el aporte más original, más sereno y más útil, es sin duda el de Kive Staif, cuyos comentarios sobre Beckett, de Jean Anouilh, y *Santa Juana*, de George Bernard Shaw, constituyen la mejor contribución crítica de esta entrega.

La parte de información es muy completa e incluye unas pintorescas declaraciones de Luisa Vehil, flamante directora de la Comedia Nacional Argentina:

"Yo prometo que daré hasta la última gota de mi sangre para que dentro de poco el Cervantes esté de pie, y mi primera reunión de prensa la haré allí, aunque sea en la puerta [...]. El teatro es mi razón de ser y aunque fuese elegida Presidente de la República renunciaría a ella para no perder el diario contacto con él". Una sección denominada *Prisma Mundial* incluye notas de corresponsales en Brasil, Chile, Francia y Uruguay. La reseña uruguaya, firmada por Gerardo Fernández, es un inteligente y equilibrado resumen crítico de la temporada 1963.

El material teatral más vivo de este n.º 25 está representado, sin embargo, por dos textos viejos. El primero, "Mis experiencias como director escénico", de Elías Alippi, es la reproducción parcial de una conferencia que el actor y director argentino pronunciara en 1936. Se trata de una exposición totalmente desprovista de brillo teórico, pero en cambio rica en anécdotas, en testimonios personales. *"Hablaré de mi experiencia como de algo que no deja ni el más leve rastro de enseñanza, pues tengo el convencimiento que la experiencia de hoy es casi nula en el mañana"*, dice Alippi, convencido como pocos de que en el teatro la experiencia es un peso muerto para el artista con inquietudes. En varios sentidos, este texto puede parecer lejano a las ocupaciones y preocupaciones de un director de hoy; creo, incluso, que a más de un director actual habría de chocarle su lectura. No obstante, hay un cierto número de sencillas verdades que hoy siguen teniendo (aunque algunas de ellas estén un poco olvidadas) plena vigencia y que fueron registradas por Alippi desde una actitud de saludable realismo. Pero, aparte lo vigente y lo caduco, hay en esa vieja conferencia de Alippi un aire de época y una legítima visión de hombre de teatro; una y otra hacen imprescindible su lectura.

El otro texto vivo, también emergente del pasado, es "Historietas de don Alejandro", libreto teatral que viene como suplemento del número. En realidad, es una adaptación, efectuada por Ruben Pesce, de varias viñetas originalmente escritas por Alejandro Berrutti, sainetero nacido en Córdoba, en 1888. Berrutti no figuró entre los más destacados cultores del género (Tulio Carella no lo incluye en su excelente antología *El sainete criollo*. Ed. Hachette, Buenos Aires, 1957) y su obra más bien se inscribe en el periodo de declinación sainetera, o sea cuando el sainete empieza a convertirse en grotesco. Carella recuerda que una farsa de Berrutti (*Tres personajes a la pesca de un autor*), en un momento fue calificada proféticamente de *"sainete a deshacerse"*. Berrutti, que no calza, por supuesto, los puntos de un Pacheco, un Novión o un González Castillo, obtuvo en su época bastante resonancia con un teatro sin mayores exigencias (*Concurso de belleza, Chacarero criollo, El rival de Valentino, ¡Qué noche de bodas!, Música barata,* etc.), pero su mayor suceso lo consiguió con un drama rural, *Madre tierra*.

Las *Historias de don Alejandro*, juntadas y coordinadas por Ruben Pesce para un espectáculo que en 1962 fue presentado, con singular éxito de público y de crítica, en el Teatro Libre Florencio Sánchez, de Buenos Aires, vinculan cinco escenas ("La mudanza", "Milonga", "La yunta brava", "Les llegó su San Martín" y un fragmento de "Cosas de la vida") de Berrutti, ambientadas en una casa de inquilinato, situada en un Buenos Aires cuarenta años más joven. Son viñetas independientes, pero unidas por el personaje Manolo, el portero. Algunas veces Berrutti, o a su adaptador, se les va la mano en el brochazo humorístico, no tanto en la zafaduría como en los gruesos recursos empleados, pero en general el balance del libreto es francamente positivo, y sería interesante que algún elenco montevideano le

echase un vistazo. Algunas de las escenas son poco más que tangos: tan cursis como sus letras ("Milonga", quizá la mejor, recomienda un *"tango muy sentimental"* para acompañas la caída del telón) pero asimismo tan ligadas como ellas a un jugoso pasado rioplatense. No obstante, hay que reconocer que toda esa cursilería, esa sentimentalina poco costosa, está manejada por Berrutti (o por Pesce) con un evidente sentido de los efectos teatrales. Tal conjunción convierte a *Historias de don Alejandro* en un texto con un interés a dos puntas: una dramática, otra evocativa.

La entrega de *Talía* es completada con secciones correspondientes a música, ballet, discos, televisión, letras y Ciencias.

(*La Mañana*, Montevideo, 12 de marzo de 1964: 6).

Murió Brendan Behan, el irlandés que sumergió al teatro en alcohol

Dublín, 20 (AP) — *Brendan Behan, dramaturgo irlandés de 41 años murió hoy a causa de la diabetes y los estragos del alcohol.*

El final de su pintoresca vida se produjo a las 20.40 GMT. El otrora precoz revolucionario, que estuvo un tiempo en un reformatorio inglés y después en una cárcel irlandesa, llevaba ahora cinco días en estado de coma en el hospital Meath.

Los médicos realizaron dos operaciones de emergencia en un desesperado intento final para prolongar su vida, pero el rebelde de los bacos y el mundo teatral nunca recobró el conocimiento.

Si en el teatro contemporáneo existía alguien capaz de llevar a la escena la vieja fórmula de apoyarse en un asunto cerradamente localista para alcanzar un sentido universal, ese no podía ser otro que Brendan Behan, el irlandés que pasó ocho de sus cuarenta y un años en la cárcel, conspiró, colocó bombas y desinfectó largamente sus impulsos anárquicos en alcohol de subidas graduaciones. En *El rehén* (que fue estrenada en la temporada 1963, en Montevideo, por Teatro Universal, bajo la dirección de Federico Wolff), Behan desarrolló su asunto (soldado inglés es apresado en Dublín y es usado como rehén en un intento de salvar la vida de un revolucionario irlandés que ha sido condenado a muerte en Londres), en un hotelito de ínfima categoría que alberga veteranos de guerra, marineros, salvacionistas, invertidos, prostitutas y (como elemento casi exótico) también una virgen. El autor aprovechó ambiente y anécdota para expresar su tónica irrespetuosidad frente a la ley, los moldes religiosos, el fanatismo nacionalista, las etiquetas morales, la mala conciencia imperialista, los tics seudorrebeldes, y otros rubros que se pusieron al alcance de su irreverente y dinámica piqueta. No es muy seguro que de la obra se desprenda algún mensaje, pero en todo caso este podría ser que, en cualquier ser humano, reside una innata, vitalicia bondad; que, además, la única y posible felicidad consiste en olvidarse de las todopoderosas

e hipócritas estructuras sociales, y, paralelamente, en conocerse e indagarse mutuamente hasta descubrir aquel venero de franqueza.

Brendan Behan nació en Dublín (Irlanda), en 1923. Pertenece, por lo tanto, a la generación que se incorporó a la agitada vida política irlandesa con posterioridad a la obtención de la independencia. Desde antes de su nacimiento, la vida de Brendan Behan estaría marcada por lo político; el día en que vino al mundo, su padre (que era obrero pintor) estaba en la cárcel como consecuencia de su militancia republicana en la Guerra civil desencadenada entre los Free Staters y el IRA, o sea el Ejército Republicano Irlandés. El propio Behan pasó ocho años de su vida en la cárcel; tenía 16 años (ya era miembro del IRA), cuando, al iniciarse la Segunda Guerra Mundial, fue arrestado en Liverpool por ser portador de una bomba. Sentenciado a pasar tres años en Borstal (descritos luego en *Borstal Boy*), no bien recuperó la libertad, fue encarcelado otra vez por actividades subversivas en Dublín. Cumplida esa nueva condena Behan abandonó la acción por la literatura, y además de *Borstal Boy*, escribió dos piezas teatrales: *The Quare Fellow* (1956) y *The Hostage* (1958) o sea *El rehén*, que fueron presentadas por el elenco de Workshop Theatre, bajo la dirección de Joan Littlewood. Según John Russell Taylor, es a partir de las piezas de Behan que se inicia el extraordinario prestigio de que hoy goza la Littlewood.

(*La Mañana*, Montevideo, 21 de marzo de 1964: 8).

Tres vertientes de teatro escandinavo

En su colección de Teatro Contemporáneo, la Editorial Aguilar, de Madrid, ha publicado hasta ahora tres volúmenes dedicados a Escandinavia: *Teatro sueco* (con prólogo de Juan Eduardo Zúñiga y traducciones de Javier Armada Abella y Luis Escolar Bareño); *Teatro noruego* (con prólogo de Juan Eduardo Zúñiga y traducciones de Javier Armada Abella) y el más reciente *Teatro danés* (con prólogo de Víctor Auz y traducción de Josefa Sainz Pulido, Erg de Chimbarongo, Lydia Martín de Hesse y Víctor Auz).

El tomo consagrado al Teatro sueco incluye cinco obras. *El rey* de Pär Lagerkvist, se inscribe, por una parte, en la corriente pesimista del propio Lagerkvist. La figura de Amar Azu, el rey que debe dejar (según prescribe la tradición), su trono por tres días y convertirse transitoriamente en un "impuro"; ese idealista que finalmente se derrumba en el descreimiento, tiene una innegable fuerza trágica y sirve para rescatar la obra de cierta oscuridad metafísica. *Quizá un poeta*, del historiados Ragnar Josephson, es teatro psicológico y muestra el duro aprendizaje de la realidad por parte de Filip, un imaginativo cuya tendencia a fantasear lo lleva al suicidio. *El condenado a muerte*, de Stig Dagerman (uno de los más promisorios dramaturgos de Suecia; tenía 32 años cuando se suicidó en 1954), es un viaje de ida y vuelta: de la condena a la absolución, y viceversa. Obra algo cargada de enigmas,

escrita en el estilo alucinante que también empleara el autor en su novela *Gato escaldado*, concentra su posible significado en el reproche final del protagonista: "*¡Qué divertidos son ustedes! Primero nos obligan a aceptar la muerte. Luego, de pronto, nos obligan a aceptar la vida. Nadie puede estar condenado a muerte por la mañana y condenado a vida por la tarde*". De Hjalmar Bergman se incluye *La familia Swedenhielm*, primer éxito de este dramaturgo y novelista fallecido en 1931. Alrededor de una candidatura al Premio Nobel, Bergman construye una notable trama de sordideces, componendas e hipocresías familiares. Bajo un diálogo aparentemente superficial, pero siempre brillante, el autor formula un despiadado diagnóstico sobre su propia clase. *La mujer del hombre*, de Wilhelm Möberg, es una adaptación teatral de una novela del mismo autor y recoge algo tardíamente (fue estrenada en 1943) el legado de Ibsen sobre liberación de la mujer.

Solo tres obras incluyen el volumen dedicado a Teatro noruego. La mejor es sin duda *Un viaje en la noche*, de Sigurd Christiansen, que lleva a cabo la hazaña de convertir el problema moral del protagonista Nils Bru, creador de su propia justicia, en el enfrentamiento dramático con tres personajes que son poco más que prolongaciones de su conflicto íntimo. En *La ruptura*, de Heige Krog, vuelve a reconocerse el trazo de Ibsen en su defensa a la mujer. El clásico triángulo (mujer, marido, amante), estalla aquí en una ruptura civilizada: cada uno se va por su lado, con su aprendizaje y su decepción a cuestas. Pero la mujer sigue siendo la más consciente, la más lúcida. *La derrota*, de Nordhal Grieg (murió en la última guerra, al ser su avión derribado por los nazis), sitúa la acción en la *Commune* de París, en 1871. El teatro concebido para el gran espectáculo, sin preocupaciones simbólicas, pero con el original recurso de explicar la derrota de los hombres de la *Commune* por medio de la transgresión. Esos destructores de un orden —parece decir Grieg— no pudieron sobreponerse al mito engendrado por ese mismo orden.

La selección de Teatro danés contiene cuatro piezas. *La palabra*, de Kaj Munk, es la célebre *Ordet* que Carl Theodor Dreyer adaptara en 1955 para su filme del mismo título (con Henrik Malberg, Emil Hans Christensen, Preben Lerdorff Rey) con el que obtuvo el León de Oro en el XIV Festival de Venetanismo (Munk era pastor de aldea; fue primero simpatizante del fascismo, y luego víctima de los nazis, que en 1944 lo asesinaron junto a su vicaría), el enfrentamiento de Borgen y Reuben en un pueblito de Jutlandia, cada uno defendiendo tozuda y fanáticamente los extremismos de su propia secta, tiene sobre todo un valor localista, regional. La posibilidad del milagro, que planea sobre los cuatro actos de la obra y que en la última escena se corporiza en una resurrección, tiene en realidad menos importancia que la casi menos importancia que la casi mesiánica fuerza de Munk para extraer de los respectivos dogmas una viabilidad dialéctica que derive en potencia dramática. *¿Quién soy yo?*, de C. E. Soya, emplea sin demasiada inventiva el

recurso del "teatro dentro del teatro": es el punto más flojo de la selección. A *El fantasma de una reina*, de Kjeld Abell, le sobran por lo menos dos tercios de su abundante galería de personajes. Hay escenas de diálogo tenso, bien armado, pero el sentido final permanece demasiado oscuro. Con todo, tiene un gran papel para una "prima donna". Lo mejor del volumen es *El juez*, de H. C. Branner, larga espera de una muerte. El juez Olden está agonizando, y sus tres hijos (un ejemplar y reseco abogado; una mujer que no atreve a enfrentarse consigo misma; un vagabundo lleno de alcohol y de nostalgias), aguardan la muerte del padre y discuten sus propias vidas, ocasionalmente acompañados por una religiosa y un empresario de pompas fúnebres, que de tanto en tanto viene por noticias. Es una suerte de *Huis clos* pero (tal vez por ser menos explícita su condición *infernal*) más conmovedora y oprimente que el largo acto de Sartre.

Teatro sueco contemporáneo: El rey, de Pär Lagervist; *Quizá un poeta,* de Ragnar Josephson; *El condenado a muerte*, de Stig Dagerman; *La familia Swedenhielm*; *La mujer del hombre*, de Vilhelm Möberg.

Teatro noruego contemporáneo: Un viaje en la noche, de Sigurd Christiansen; *La ruptura*, de Helge Krog; *La derrota*, de Nordhal Grieg.

Teatro danés contemporáneo: La palabra, de Kaj Munk, *¿Quién soy yo?* de C. E. Soya; *El fantasma de una reina*, de Kjeld Abell; *El juez*, de H. C. Branner.

Los tres volúmenes fueron editados por Aguilar, Madrid.

(*La Mañana*, Montevideo, 30 de marzo de 1964: 7).

Thornton Wilder, crítico de lo accesorio

Thornton Wilder es uno de los escritores norteamericanos de más justificado prestigio. Nació en 1897, en Madison, Wisconsin. Su abuelo fue ministro presbiteriano y su padre ejerció el periodismo y la diplomacia. Thornton Wilder cursó estudios en Yale, en la Academia americana de Roma y en Princeton, donde se graduó en 1926. En ese mismo año publicó *La cábala* (novela) y en el siguiente obtuvo el Premio Pulitzer con la novela *El puente de San Luis Rey*. Hasta ahora su mayor éxito ha sido *Nuestro pueblo*, Premio Pulitzer de teatro en 1938. En 1943 volvió a obtener la misma distinción con *The Skin of our Teeth* (que en español ha sido traducida como *La piel de nuestros dientes* o también, atendiendo, más a su sentido que a su traslado literal, *Por un pelo*). Posteriormente estrenó *The Matchmaker* (o *La casamentera*), refundición de una anterior obra suya, y una novela, *Los idus de Marzo* (*Una vida al sol*), se basa en *Alcestes*, de Eurípides.

Acaba de publicarse en España un volumen de *Obras escogidas* de Thornton Wilder que incluye seis títulos: las piezas teatrales *Nuestro pueblo*, *Por un pelo* y *La casamentera*. Y las novelas: *El puente de San Luis Rey, Los*

idus de Marzo y *La mujer de Andros*. (La edición es de Aguilar, Madrid, 1963, 974 páginas, prólogo y traducción de María Martínez Sierra). La traducción es muy correcta, pero el prólogo, aunque útil en su aspecto informativo, está redactado en un estilo meloso que lo hace francamente lamentable.

Por razones obvias, esta nota considerará exclusivamente la zona teatral del volumen.[36] *Nuestro pueblo* y *La casamentera* son obras conocidas del público montevideano, ya que ambas piezas fueron representadas por la Comedia Nacional (la primera, dirigida por Orestes Caviglia; la segunda, por Concepción Zorrilla). Por su libre juego de humor, poesía y sencillez, sin duda constituye *Nuestro pueblo* el punto más alto de la afortunada carrera de este creador y uno de los títulos más logrados e ineludibles del teatro norteamericano de este siglo. Es curioso comprobar que, con excepción de esta pieza singular, la producción (tanto dramática como narrativa) de Thornton Wilder siempre ha estado apoyada en algún elemento paródico. La parodia parece haber constituido una estable tentación para su ingenio, pero también un riesgo para las mejores posibilidades de su trabajo en profundidad. *La casamentera*, por ejemplo, está basada en una comedia de Johann Nestrey (*Einen Jux will er sich machen*, estrenada en Viena, en 1842) que a su vez debía su asunto a una pieza inglesa de John Oxenford, estrenada en 1835. En esa farsa en cuatro actos, Wilder no desdeña los recursos del vodevil y aun los de la opereta, pero la pieza es sin duda la menos lograda de las tres que incluye el volumen.

También *Por un pelo* fue presentada en Montevideo, pero en inglés (en setiembre de 1961 el elenco de *The Theatre Guild American Repertory Company* brindó en el Solís una versión de notable ajuste profesional, con memorables interpretaciones de Helen Hayes y June Havoc).

Es obvio que esta pieza de Wilder es bastante menos atrevida de lo que parece, o para decirlo en términos más exactos, es alegremente osada en su composición escénica, y bonachonamente sumisa en su composición ideológica. Semejante ambigüedad permite tantas libertades al autor, que en su primer contacto, el espectador puede llegar a malentender que se halla enfrentado a un rebelde con causa. Conviene anotar que la crítica que hace Wilder con respecto a su tiempo y a su medio, se refiere siempre a lo accesorio, nunca a lo esencial.

Cuando se llega al final, y es posible examinar las consecuencias de ese humor aparentemente corrosivo sobre el Gran Edificio de una civilización y de un sistema, compruébase que acaso haya caído alguna moldura pueril, alguna estatuilla meramente ornamental, pero que en cambio las columnas básicas han quedado intactas. Desde el punto de vista del autor, esto es

36 Las *"razones obvias"* están en que esta nota aparece en la sección de espectáculos teatrales. En la medida en que este y otros artículos tratan de textos dramáticos, y no de representaciones de los mismos, decidimos incluirlas en esta serie y no en el tomo III. [Nota del compilador].

legítimo, pero no deja de ser sutilmente tramposos. En algún momento de la pieza, la sátira parece depender de una brújula que tuviera invertidos los puntos cardinales.

En realidad, la obra tiene varias parejas de ambivalencias. Se refiere, por lo pronto, al típico hogar norteamericano, pero también a la Familia Humana. Apunta al presente, pero asimismo a todos los tiempos de la historia. Se apoya en la realidad, pero también es un símbolo. Hace actuar a los intérpretes desde dentro de los personajes, pero también desde fuera, en una voltereta que es pirandelliana solo a medias. Recurre a las citas famosas (Aristóteles, Spinoza, Platón), pero el compromiso humorístico no permite al lector solidarizarse con ellas. El resorte original de la pieza lleva al autor a entrar y salir constantemente de temas y de problemas, a matar siempre dos pájaros de un tiro. El riesgo es excesivo y la frivolidad resulta su condena.

Ahora bien, dentro de ese esquema, y aun descreyendo de su sustancia, es preciso reconocer que Wilder posee una particular destreza para mantener la vivacidad de la obra, para usufructuar el estupor de su lector o espectador, y aprovechar esa ventaja decisiva. El primer acto es, en ese sentido, un verdadero catálogo de recursos escénicos, de efectivo ejercicio humorístico, de sorpresas de buena ley. No obstante, es ese bombardeo de novedades el que luego provoca el desequilibrio de la pieza, ya que acostumbra al espectador a un ritmo de estupores que a partir del segundo acto ya no se sostiene. Si la obra hubiera tenido un solo acto, el primero, podría haber sido tomado como una estrepitosa y brillante viñeta, como una alegre burla sobre Casi Todo, pero a partir del segundo acto el lector se da cuenta de que hay un matute llamado *mensaje* y que esa trascendencia es retroactiva, es decir, que ya estaba presente (sin que se advirtiera) en el acto inicial. Entonces, lo que como broma era brillante, como mensaje trascendente pasa a tener prestigiosas rengueras. Al igual que en el orden reiterativo de Borges, todo vuelve constantemente a empezar, todo vuelve a repetirse en incontables ciclos. Una teoría metafísicamente muy viable, pero que narrativa o dramáticamente suele llevar al tedio. Es decir, todo se repite: todo menos el entretenimiento; todo menos la tensión, es tensión que desde Esquilo hasta Dürrenmatt está en la entraña de lo teatral.

(*La Mañana*, Montevideo, 30 de abril de 1964: 9).

Eminescu confirmado en su gloria

Mihail Eminescu (1850-1889) tuvo la desgracia y la suerte de haber nacido en un país idiomáticamente aislado. Desgracia, porque su obligado enclaustramiento en la lengua rumana (solo veinte millones la hablan) ha impedido una difusión comparable a la que tuvieron otros grandes poetas nacionales (Shakespeare, Goethe, Dante, Pushkin) cuando el idioma en que escribían abarcaba una mayor extensión demográfica. Suerte, porque

ese mismo enclaustramiento ha permitido una más honda asimilación del poeta con su pueblo, una asimilación que se ha llevado a cabo en una suerte de intimidad nacional, sin que oídos extraños pervirtieran su espontánea vigencia. Cuando la difusión internacional, tardía pero insegura, llegó a enterarse de la presencia de esta personalidad apasionante, ya Eminescu había muerto y por lo tanto estaba a salvo de toda deformación.

Traductores, críticos, y esa nueva especie de eruditos llamada *eminescólogos*, se encontraron de pronto con un rezagado romántico, que sin embargo no se parecía demasiado a los otros románticos europeos, ya que el pesimismo de Eminescu era por lo general más realista que enfermizo, y su inconformismo arrastraba una vitalidad que por cierto no había sido una característica esencial del movimiento. Eminescu nació en 1850, es decir dos años después de la revolución del 48; quizá por esa circunstancia toda su vida estuvo teñida por el fenómeno político. Si se considera que su poema "Emperador y proletario", que suena tan siglo XX, fue escrito en 1874, se podrá apreciar el valor premonitorio de este ser aislado, incomprendido, orgulloso, castigado, perplejo. La célebre pregunta: *"Decidme, ¿qué es justicia?"*, incluida en aquel poema, suena como un largo reproche en su mundo de boyardos.

Al conmemorar los 75 años de la muerte de su poeta mayor, Rumania ha echado la casa por la ventana. Han sido invitados cuarenta poetas, escritores y especialistas en Eminescu, precedentes de por lo menos veinte países: Vehbi Vala (de Albania), C. B. Christesen (de Australia), Theodor Csokor (de Australia), Willy Vaerewijck y Karel Jonckheere (de Bélgica); Elisabeta Bagriana, Mladen Issaev y Nicolai Zidarov (de Bulgaria); Vilem Zavada, Milan Ferko y Oldrych Vyhlidal (de Checoslovaquia), Nicolás Guillén (de Cuba), Väinö Kirstinä (de Finlandia), Eugène Guillevic y André Frenaud (de Francia), Heinz Kahlau (de Alemania), Rita Boumi Pappa y Nikos Pappas (de Grecia), Annie Schuitema (Holanda), Roseta del Conte (Italia), Ivan Lalic y Casko Popa (Yugoslavia), Sergio Galindo (México), Ingegerd Granlund (Suecia); Garai Gabor, Galdi Làzsló y Jekely Zoltan (Hungría); Alexei Sukov, Dimitrio Pavliciko, Iurii Kojevnikov, Gurghen Borian y Mihail Dudin (URSS). El programa incluye actos académicos; una exposición de obras, documentos y material iconográfico relacionado con el poeta; una visita a Botosani, región natal de Eminescu; un Festival Internacional de Poesía, grandes páginas en los diarios dedicados al tema, espectáculos teatrales y de ballet sobre material eminesquiano, ediciones lujosas y populares, discos con canciones de Eminescu, peregrinaje a su tumba (el poeta soviético Mihail Dudin trajo de su país una bolsita con tierra de la tumba de Pushkin y la vertió en la del poeta rumano, como símbolo de la amistad que uniera a ambos escritores).

Si algo demuestra esta gran celebración nacional programada por los rumanos es que Eminescu, felizmente, se equivocó cuando concluyó su poema "Melancolía" con estas palabras: *"Hace tiempo estoy muerto"*. Fue sin

duda un error de cálculo; después de todo, los románticos nunca han sido ni serán minuciosos calculadores. Pero también fue el suyo un glorioso error, por supuesto más insólito que el de aquellos poetas que aspiran empecinadamente a sobrevivir y sin embargo terminan siendo aniquilados por esa terrible muerte sin resurrección que es el olvido.

Quienes no podemos leer los versos de Eminescu en su idioma original, solo a través de traducciones o retraducciones tenemos acceso a su mundo enfervorizado y vital. Para apreciarlo en su justo valor, nos falta la percepción de sus matices verbales, el sonido y el ritmo de su verso; nos falta encontrarlo en la dimensión de su propia lengua, única capaz de transportar, sin deformaciones ni descuentos, la mejor esencia de un poeta verdadero. Algo nos llega, sin embargo, y en ese algo hay suficiente calidad artística y calidez humana como para conmovernos; hay una alerta sensibilidad que, en su momento, captó este acogedor paisaje rumano que felizmente todos comprendemos; hay un ímpetu sacrificado y generoso hacia la obtención de la justicia; hay una visión lúcidamente premonitoria de una Rumania más feliz. Por si todo eso fuera poco, hay algo más que puede darnos la verdadera estatura de Eminescu: está el fervor y la admiración con que un pueblo dice, recuerda y canta sus poemas (el folklore rumano está lleno de canciones compuestas sobre letra de Eminescu), está el cariño con que los rumanos han incorporado esa poesía a su propia vida, a la sabiduría popular, cotidiana. Si el pueblo se siente de tal modo comprendido y representado por su poeta nacional, debe ser porque Eminescu logró captar, mejor que nadie, dónde estaba el resorte más profundo y más legítimo de lo rumano.

Quizá sea útil dejar constancia de tres episodios menores pero significativos. Hace pocos días, en una visita a la célebre bodega de Muftalar, que produce los mejores vinos del país, las dos muchachas que servían los distintos tipos de vino fueron prácticamente obligadas por los escritores extranjeros a cantar varias canciones populares. Tomadas de las manos, como ayudándose mutuamente a salir del trance, ellas cantaron con su voz limpia y campesina. Pero el hecho que quiero destacar es que ninguna de las dos sabía que Eminescu era el autor de la letra. ¿Acaso la mejor relación posible entre un poeta y su público, será esa comunicación llevada a veces al nivel del anonimato? Otro día en que los escritores rumanos y extranjeros rindieron homenaje a Eminescu en su tumba de Bucarest, llovía casi ininterrumpidamente. Alguien puede pensar que los escritores presentes estaban cumpliendo con un deber casi profesional al arrimarse a la tumba del poeta. Pero lo cierto es que, además de los escritores, había venido a pesar la lluvia. Y un último apunte: en estos días, el Teatro Caragiau estrenó una obra de Mircea Stefanescu, sobre la vida del poeta. Ese tipo de teatro biográfico no me atrae demasiado, pero debo reconocer que la pieza estuvo montada con gran dignidad y con dos aspectos dignos de mención: la escenografía funcional, móvil, espléndida, de Mihai Tofan, y la actuación de los intérpretes,

de un impecable nivel profesional. En general, la obra agradó mucho a los extranjeros pero defraudó a los rumanos. Le pregunté a uno de ellos su impresión acerca de la pieza, y me dijo: *"Ustedes quizá no lo comprendan, pero no puede ser. Para nosotros, Eminescu es el Poeta, y no alguien que llora, grita, hace bromas, se vuelve loco. Preferimos quedarnos con su poesía, porque es allí donde está Eminescu*". Evidentemente, es allí donde está y en cierto modo es esclarecer que la gente común (no, por supuesto, el especialista o el intelectual) conozca mucho mejor la obra del poeta que los pormenores de su vida, exactamente lo contrario de lo que pasa en el Uruguay con Delmira Agustini. Ello no impide a los rumanos, en pleno acto académico, festejar la observación del brillante G. Calinescu: muchos de los poemas de Eminescu fueron inspirados por una mujer pero dedicados a otra.

En su "Memento Mori" escribió el poeta: "*Si deseas conocer el futuro, mira al pasado*". Tengo la impresión de que el pueblo rumano, a medida que fue convirtiendo sus arduos futuros en presentes creadores, miró muchas veces hacia la obra de Eminescu. Solo así puede entenderse esa formidable infiltración de su poesía en la sensibilidad colectiva; solo así puede entenderse su abrumadora presencia, tan innegable que a veces parece el ángel tutelar de todo un pueblo.

(*La Mañana*, Montevideo, 26 de junio de 1964: 10).

Carta desde Histria. Ruinas que son noticia

Nunca pensé encontrarme frente a unas ruinas que, además de su valor arqueológico, tuvieran un atractivo periodístico. Ya se trate de las Pirámides o del Erecteón, de Herculano o de Yucatán, los periodistas siempre llegamos tarde, y nos encontramos con ruinas escépticas, fatigadas de aguantar sucesivas generaciones de turistas y de posar frente al ojo indiscreto de Leicas y de Kodaks. En Pompeya, por ejemplo, es tan nutrido el tránsito de turistas, que uno echa de menos los semáforos. Son ruinas que hace tiempo perdieron su virginidad, su porción de sorpresa. Hasta las lagartijas, únicos habitantes estables de la Pompeya de hoy, parecen juzgar la ola de turistas con una mirada excesivamente crítica y prejuiciosa.

En este viaje a Rumania, sin embargo, he encontrado unas ruinas que son noticia, ya que no siquiera han terminado de aparecer. En las costas del lago Sinoe, a unos cincuenta kilómetros al norte de Constanza, la antigua ciudad griega de Histria es algo así como una ruina recién nacida, ya que los equipos de excavación están en plena labor y hasta ahora solo han recuperado una décima parte de lo que se estima ha de ser la ciudad total.

Al parecer, Histria fue fundada a mediados del siglo VII antes de Cristo por colonizadores procedentes de Mileto, y gozó de largos periodos de prosperidad, tanto bajo los griegos como bajo los romanos. Vasile Pirvan se llamó el arqueólogo que hacia 1914 inició las primeras búsquedas,

sin conocer todavía la exacta posición de la ciudad enterrada. La muralla principal fue descubierta en el comienzo de los trabajos que prosiguieron hasta 1927, siempre bajo la dirección de Pirvan. Con posterioridad a esa fecha, decayó notoriamente el interés científico de tales excavaciones. Solo en 1948, la Academia Rumana asignó gran importancia a las investigaciones arqueológicas, y como consecuencia de ese nuevo interés, Histria volvió a adquirir notoriedad. En el periodo que abarca 1949 a 1958, las investigaciones tuvieron un notable adelanto y el grupo de arqueólogos asignado a Histria publicó una importante monografía. En 1962, el académico E. Condurachi editó asimismo un excelente folleto sobre Histria, del cual extraigo varios de los datos aquí mencionados.

La visita a estas ruinas casi intocadas tiene un particular atractivo. Podría decirse que son ruinas con suspenso, y el visitante tiene todo el derecho de hacer sus conjeturas acerca de las probables construcciones que aparecen más allá de la Basílica Romana o más acá del Templo de Afrodita. Hay piedras funerarias y algún bajo relieve de una rara belleza, hay termas muy semejantes a las de Roma, hay una formidable puerta de entrada.

La tarde en que visitamos Histria, el cielo estaba gris, casi tan gris como las piedras que solo ahora empiezan a adaptarse a su nueva condición de ruinas. En el fondo, las quietas aguas del Sinoe, un lago que hace siglos era mar. En esas aguas tranquilas, una sola perturbación: el barbado poeta francés Guillevic, bañándose como un Neptuno miope, bienhumorado, gesticulante.

De pronto, nos sale prácticamente al encuentro una gran piedra de bordes casi mordidos, llena de caracteres griegos. Fue el gran momento para la poetisa griega Rita Boumi Papa. Con los ojos tremendamente abiertos y los índices un poco temblorosos, fue leyendo con una voz casi atragantada, aquel reseco texto de una estela funeraria. Pero el texto, esa congelada constancia de una muerte cualquiera, ese trámite burocrático de hace nueve siglos, importaba poco; lo que importaba era la emoción de aquella griega, vital y sesentona [sic], al reconocer su propio lenguaje en una piedra sin edad, recién recuperada del pasado.

Cuando nos fuimos, en diecisiete automóviles muy siglo xx, Histria quedó otra vez sola, con sus rotas columnas apuntando al oscuro cielo que también la está recuperando. Y uno se lleva la impresión de que, con investigadores o sin ellos, cada vez que Histria se quede sin turistas, se pone frenéticamente a renacer, a desenterrarse, a existir. Seguramente, quienes la vean dentro de cincuenta años, hallarán más termas, más muros, más torres, más columnas, más altares. También, desgraciadamente, más turistas. Pero entonces esas ruinas ya no serán noticia y algún periodista se lamentará de haber llegado tarde.

Histria, (Rumania) junio 1964.

(*La Mañana*, Montevideo, 3 de julio de 1964: 5).

Rita Buomi Pappa, poesía y pasión de Grecia

Entre los escritores llegados del extranjero para participar en los homenajes a Eminescu, una de las personalidades más vitales, simpáticas y creadoras, es la escritora griega Rita Buomi Pappa, cuya desenvoltura y entusiasmo conquistó de inmediato a los rumanos.

Rita Buomi Pappa nació en Sira, en 1906. Entre sus obras figuran: *Cantos al amor* (1930), *Las palpitaciones de mi silencio* (1936) (Premio de la Academia de Atenas), *La pasión de las sirenas* (1938), *Nuova Erba* (1940), (publicado en italiano), *Atenas* (1945), *Antología de la poesía mundial* (1952), *La rosa de la purificación* (1958), *Mil muchachas fusiladas* (1963) y *No existe otra gloria* (1964). Está casada con Nikos Pappas, otro poeta griego también presente en Rumania y que fuera recientemente descubierto para Europa Occidental por la revista francesa *Planete*, que en el n.º 8 publicó su notable *Carta a un poeta del siglo XXI*. Rita Buomi es además la traductora de *Doctor Zhivago*, de Pasternak, mientras que Nikos Pappas ha definido clamorosamente a Pasternak contra la miopía e insensibilidad de Surkov (casualmente, también llegado a Bucarest) y otros inconmovibles.

"En Grecia, mi público son los jóvenes", dice Rita Buomi Pappa y la satisfacción le sale por todos los poros.

"En Europa Occidental, Estados Unidos, la Unión Soviética, la poesía se está muriendo. La solución no es el hermetismo ni el realismo socialista. Ya verá usted cómo la poesía revivirá gracias a los Balcanes y a América Latina, que por algo son dos realidades explosivas. Es nuestro turno y hay que aprovecharlo".

Le hablo del desconcierto que provocó en América Latina la concesión del Premio Nobel a Giorgios Seferis. *"No solo en América Latina",* dice sonriendo Rita Buomi. Tengo la impresión de haber tocando un tema explosivo, ya que ella agrega de un tirón:

"Como griegos, estamos satisfechos de que por fin el Premio Nobel haya sido atribuido a Grecia, país de altísima y antigua tradición poética y que hoy , como dijera André Gide, se encuentra a la vanguardia de la poesía mundial y ninguna otra poesía europea puede parangonarse con ella en cuanto a pureza, fuerza, originalidad y pasión. No obstante, como poetas griegos (y puede estar seguro que expreso la opinión de todos los poetas y escritores griegos, así como también la del público helénico) no estamos nada satisfechos. Giorgio Seferis no representa el alma del pueblo griego, ese pueblo que ha escuchado por primera vez el nombre Seferis cuando la Academia de Estocolmo lo premió. Para aspirar al Nobel, Grecia tiene poetas mejores que Seferis, poetas que viven con su pueblo y no en las lujosas embajadas griegas del extranjero, donde Seferis, como embajador, cultivó amistades, se hizo traducir por sus amigos y auspició su propia difusión en los ambientes diplomáticos del mundo occidental".

Es evidente que Rita Buomi tiene mucho que decir sobre este tópico. Toma aliento y prosigue:

"Grecia tiene poetas de mayor estatura, poetas que arden de sentimiento de amor por la libertad y la independencia, poetas humanistas y valerosos que han llevado a la poesía algo absolutamente nuevo. Ellos son queridos por el pueblo griego. Me refiero a Odisseas Elytis, a Nikos Pappas, a Nikiforos Vrettakos, a la Melissanthi, a Iannis Ritsos. Incluso hay poetas jóvenes más interesantes que Seferis, en realidad un pesimista que en su poesía ve a Grecia como un país desierto, a la Eliot, o como «un cabo en que termina la península europea», y no como el país que tanto ha sufrido y sufre, que tantos mártires ha dado a la lucha por su liberación, un país al que los arrecifes, los vientos, las tempestades y los tiranos han tratado en vano de someter. Es por estas razones que la atribución del Premio Nobel a Seferis, por esa Academia Sueca conservadora y envejecida, ha representado para el pueblo griego una enorme sorpresa".

He leído varios poemas de Rita Buomi en traducciones italianas, inglesas y francesas. Ella misma se encarga de traducir al francés un poema de su libro *Otoño espléndido* para que pueda a mi vez verterlo al español. El título en "Un día" y el texto es el siguiente:

Un día el manuscrito,
el paso, la lucha, el reloj, el trabajo,
el diálogo permanente con los fieles objetos,
quedarán inconclusos.
Un día el místico manantial que anega la casa
cesará de brotar
y se marchitarán los frágiles nenúfares
que miran deslumbrados,
silenciosos como los ojos de la nieve.

Yo misma faltaré al festival de las palabras
y ya no tendré agilidad para bailar,
embriagada por el rubio vino de Atica,
con aquellos que llevan una pluma en su mano.

Bajo la luna enajenada que cae sobre los ríos
habré partido con la carga de cosas perdidas
y de preciosos manuscritos todavía frescos,
habré partido, llevando
el recuerdo de una última voz humana.

Y a pesar de mí misma,
estaré allí, desnuda sobre la tierra,
para convertirme en un alga,
una amapola del color que prefiero,
una almeja, los nervios de una hoja de abedul,
una flor de la helada que se acaba,
el aliento de un niño sobre el vidrio de una ventana
una gaviota volando sobre las islas de mi archipiélago,
un cuervo en el cementerio,
el musgo más humilde.

Nadie sabe cuál ha sido el comienzo

ni por qué fases pasará
ni cómo ha de concluir:
¿como rayos de luz? ¿como guijarros? ¿como alas?

(*La Mañana*, Montevideo, 9 de julio de 1964: 10).

Giovanni Arpino, Premio Strega 1964

El Premio Strega 1964, probablemente la más importante de las distinciones literarias que hoy se otorgan en Italia, acaba de ser discernido a *L'ombra delle colline*, reciente novela de Giovanni Arpino. Este escritor nació en Poia (ciudad de Croacia, en la península de Istria, que entre 1919 y 1946 perteneció a Italia, pero que a partir de esta última fecha forma parte de Yugoslavia) en 1927. No obstante, cursó sus estudios en el Piamonte y actualmente vive en Milán. Su primer libro fue una novela: *Sei stato felice, Giovanni* (1952), pero después se dedicó a la poesía: *Barbaresco* (1954); *Il prezzo dell'oro* (1957), que fue muy bien recibido por la crítica. A partir de 1958, Arpino se consagró exclusivamente a la narrativa, habiendo publicado: *Gli anni del giudizio* (1958), *La suora giovane* (1959), *Un delito d'onore* (1961), *L'ombre delle coline*, además de dos libros de relatos para niños: *Rafé e Micropiede* (1959) y *Mille e una Italia* (1960).

L'ombre delle coline no ha llegado a Montevideo, de modo que por ahora no hay más remedio que atenerse a los informes suministrados por el cable, que califica a la novela premiada como

"un magnífico flashback*, una búsqueda del tiempo perdido, de acentos casi proustianos. Su esquema narrativo es simple. El protagonista, Esteban, viaja en auto desde Roma a Piamonte, en pos de sí mismo y de sus recuerdos, en busca de los lugares de su formación. Lo acompaña una amiga sentimental, Laura. En las descripciones del terruño natal y de la gente piamontesa, Arpino demuestra una pasión paralela a la que tuviera en vida Cesare Pavese. Su análisis de la personalidad del protagonista, en cambio, recuerda a una de las obras maestras de Ingmar Bergman,* Cuando huye el día. *También Esteban se siente solo y fracasado, se siente envejecer «mal»; pero, a la par de esta inquisición recordatoria del personaje central, Arpino cumple una descripción panorámica de innumerables situaciones, hechos y personajes de la reciente historia piamontesa. Cada página ha sido compuesta con pasión y calor humano, y la lectura se cumple con el mismo fervor".*

En razón de la carencia expuesta más arriba, esta nota solo se referirá a las dos novelas de Arpino que han llegado a Montevideo en traducción española: *La monja joven* (*La suora giovane*, traducción de Juan Cornudella Barberá, Ediciones Zeus, Barcelona, 1963, 207 páginas) y *Una nube de ira* (*Una nuvola d'ira*, traducción de Jesús López Pacheco, Biblioteca Formentor, Editorial Seix Barral, Barcelona, 1963, 156 páginas).

Ambas novelas tienen dos rasgos en común: un planteo original, imprevisto, y un estilo directo, incisivo. En *La monja joven*, el protagonista es

un cuarentón (oficinista, débil de temperamento, soltero y solitario, precariamente vinculado a una mujer mediocre), al que de pronto le acontece algo inesperado: se siente atraído por una monjita a la que encuentra diariamente en el tranvía. Pero esa atracción es solo una mitad del gran acontecimiento: la otra y más insólita es que la monjita se enamora de él. Arpino maneja con enorme tacto esas extrañas relaciones. Más de un tercio de la novela transcurre sin que el flojo Antonio y la audaz Serena intercambien algo más que miradas; pero cuando el novelista hace que culmine esa primera *etapa de soslayo*, propone unos diálogos (desarrollados junto a la habitación de un viejo enfermo al que la monja cuida) que son a la vez fantásticos y realistas. Fantásticos, pero no en zonas de *science fiction* sino de limpieza imaginativa. Las palabras, las confesiones, el estilo de amor, que a lo largo de las jornadas (relatadas por el protagonista en forma de diario) acumula la monjita con extraña urgencia y primitiva osadía, sorprenden y cautivan al apocado Antonio, pero también sorprenden y cautivan al lector. El personaje de Serena es el mejor hallazgo de esta novela, ya que Arpino se las arregla para que protagonista y lector la vean siempre desde fuera. Quizá Serena tenga también sus pensamientos vulgares, pero la verdad es que sus palabras (o sea lo único que sabemos de ella) son ocurrentes, bienhumoradas, decididas. En el fondo, el hábito religioso inhibe al pobre Antonio, pero no a Serena, que en realidad es una saludable campesina, alegremente deslumbrada por el mundo ciudadano que ha descubierto en sus salidas.

Vienen a la memoria otras monjas, literarias e italianas: por ejemplo, la de Manzoni y la de Piovene. A la primera, el propio Arpino se encarga de liquidarla por boca de su personaje, que adquiere *La monja de Monza* y suspende la lectura en la página noventa y ocho: *"Esta historia de Gertrudis está ya muy lejos, y no me parece verdadera"*. ¿Y Piovene? En el prólogo de *Lettere di una novizia*, su autor sostiene que los hombres están obligados a la perspicacia son una cauta piedad. Los personajes de *Lettere di una novizia* viven a expensas de su mala fe, y si no llegan a conocerse a sí mismos, si les repugna todo sondeo introspectivo, es sencillamente porque no les conviene; de ahí que a Rita, la novicia, le repugna examinarse a fondo. La monjita de Arpino, en cambio, es más franca y menos complicada; no siente angustias metafísicas sino preocupaciones urgentes, concretas. *"Y además —le confiesa a Antonio — tengo muchas, pero muchas cosas prácticas que decirte"*. A mediados de la novela, Serena desaparece, pero también se trata de una desaparición práctica, ya que obliga al cuarentón a decidirse, a seguirle el rastro, a viajar hasta su pueblo y hablar con sus padres (el diálogo con el probable suegro, es de antagonía), a encontrar la pista de Serna y a vislumbrar el propio futuro.

Aparentemente, la novela culmina en un *happy end*, pero Arpino se las arregla para que Antonio no vea con demasiado optimismo un futuro en que aparece casado con un exmonja, a la que además dobla en edad. Las

palabras del padre de Serena no son precisamente de buen agüero: *"Usted es un buen muchacho, pero no me parece muy dispuesto. Y en cambio esas mujeres necesitan ser dominadas, de lo contrario, le va a ocurrir como a mí, que me han perdido el respeto"*.

La otra novela, *Una nube de ira*, comienza casualmente con las palabras: *"una monja"*. Pero allí terminan las semejanzas. El discreto humor, el inocente juego, la indecisión del protagonista, que eran rasgos definidos en *La monja joven*, han desaparecido. Esta vez Arpino sitúa su historia en el célebre *milagro económico* de Italia incrustando el gastado triángulo amoroso de la burguesía en el medio proletario de Turín. Matteo, obrero curtidor de casi cincuenta años, está casado con Sperata, mucho más joven que él y excelente operaria. Con ellos vive como pensionista Angelo, también obrero, aunque espiritualmente frustrado porque no puede ejercer su profesión de mecánico y debe trabajar en tareas lejanas a esa vocación. Angelo es marxista e intenta encasillar honestamente todo su comportamiento en su ideología. Incluso su relación amorosa con Sperata es explicada por los amantes, y tácitamente admitida por Matteo, como un triunfo sobre los prejuicios, tan hipócritas como tradicionales. Un factor imprevisto (Matteo debe ser sometido a la operación de un úlcera) revela a los tres que aquella paz era apenas provisoria y que, cualquiera sea la capa ideológica que los cubra, los celos pueden estallar sin previo aviso. Con respecto a esta novela ha señalado el crítico italiano Arnaldo Bocelli que su significado último es *"la insuficiencia del marxismo para resolver problemas de naturaleza íntima, espiritual"*. Sin duda, tal interpretación parece no solo excesiva sino marginal, y apenas podrá ser válida para quien considere que los celos son un privilegio exclusivo de la burguesía. Es evidente que el propio Angelo, encandilado por sus ideas, también se equivoca cuando sostiene: *"Y no toda la culpa es nuestra. Seremos estupendos, habremos cambiado, pero, de cada cien, noventa seguimos siendo todavía gente con sueños burgueses. Los sueños son todavía todos burgueses..."* La verdad es que los sueños, como los celos, no son ni burgueses, ni capitalistas, ni proletarios: son simplemente sueños, son simplemente celos, y el hombre sueña y cela bajo cualquier régimen. Este si podría ser el mensaje de Arpino: la insuficiencia de cualquier ideología para suplir la conciencia del hombre.

Sin embargo, el mensaje es lo de menos. Lo principal es la profundidad psicológica de este autor, que en diálogos de aparente superficialidad va revelando el estado conflictual de los personajes, la controvertida gama de sus actitudes, el complejo calado de su honestidad. En ese sentido, las accidentadas conversaciones entre Angelo y Sperata (constantemente interrumpidas por dudas, escrúpulos, reproches), constituyen una verdadera proeza del novelista, quien prolongando y flexibilizando el arduo sistema descubierto por Hemingway, y pulido por Vittorini, y pese a que el relato es en primera persona (Sperata es quien narra) todo lo que hace comprender a través del diálogo. De los nuevos narradores italianos que vienen directamente de Pavese,

Arpino, parece ser el único que, junto con la destreza coloquial de su maestro, ha heredado también su calidez, su sensibilidad, su trasfondo dramático.

(*La Mañana*, Montevideo, 24 de julio de 1964: 8).

Muerte de un rebelde. Sean O'Casey y su espejo irlandés

Ha muerto Sean O'Casey, quien fuera considerado, después de J. M. Synge, el creador más auténtico y vital del teatro irlandés. Nacido en Dublín, el 31 de marzo de 1884 (tenía por lo tanto, en el momento de su muerte, ochenta años cumplidos), pasó una infancia pobre e infeliz. La única instrucción que recibió fue como artesano. Trabajó como obrero del transporte y fue un activo miembro de ese sindicato. Fue precisamente un obrero tranviario quien inició a O'Casey en las leyendas y el lenguaje gaélicos. En la célebre y encarnizada huelga tranviaria de 1913, durante la cual fueron baleados varios obreros, O'Casey tuvo una fervorosa participación. Trabajó como albañil. Luego quiso ser actor, pintor; también se interesó profundamente en la obra de Darwin y en la de Ruskin. Ideológicamente, fue evolucionando desde el protestantismo al marxismo, y ambas tendencias le ocasionaron serios inconvenientes en un país tan católico y conservador como Irlanda. Debido a esos choques (que a veces llegaron a una violenta agresividad), O'Casey vivió fuera de Irlanda a partir de 1926.

Tenía ya cerca de cuarenta años cuando consiguió estrenar la primera de sus piezas teatrales: *The Shadow of a Gunman* (*La sombra de un francotirador*). Gracias al cerco policial, el temor acerca fraternalmente a dos hombres de muy distintos orígenes e inquietudes. Pero fue la segunda obra, *Juno and the Paycock* (*Juno y el pavo real*), la que deparó al dramaturgo una nombradía internacional. La obra presenta, en el marco de un típico hogar irlandés (padre haragán y bebedor; madre luchadora e infatigable; hija seducida), muchos de los rasgos buenos y malos que el autor reconocía en su medio. La natural tendencia de los dramaturgos irlandeses (baste mencionar los nombres de Yeats y Synge) a asimilar mitos y a construir símbolos, halla en O'Casey un nuevo acólito. Como lo ha hecho notar William A. Armstrong, tanto Juno como otras menos conocidas heroínas de O'Casey, "*son como modernas instancias de Catalina en Huilihan, que en los mitos y el folklore celta representa la madre, símbolo de Irlanda*". Su tercera pieza fue *The Plough and the Stars* (*El arado y las estrellas*), que dramatiza un episodio de la rebelión irlandesa contra Inglaterra, cruentamente aplastada en la Pascua de 1916. Pero ni el tema insurreccional (como lo ha visto A. Rivoallan), ni tampoco la Guerra civil entre irlandeses, representan para O'Casey oportunidades de gloriosa exaltación. Por eso mismo lo obra originó serios tumultos en Dublín y virtualmente significó el fin de la colaboración de O'Casey con el Abbey Theatre, una institución que, gracias al impulso de Yeats y de lady Gregory, había dado cabal expresión dramática

al espíritu nacional irlandés. La cuarta obra de O'Casey, *The Silver Tassie* (*La copa de plata*), considerada como la primera pieza teatralmente renovadora de este autor, fue rechazada no solo por el Abbey Theatre, sino personalmente por el propio Yeats, quien alegó que O'Casey nada podía saber acerca de las condiciones de vida en un frente de guerra en que no había estado.

Solo en 1929, consiguió O'Casey que el empresario inglés C. B. Cochran, montara la obra en Londres (con Charles Laughton, Beatrix Lehman y Barry Fitzgerald) T. E. Lawrence y C. B. Shaw opinaron que el segundo acto de la pieza era "*lo mejor que se había escrito para el teatro en lengua inglesa*". La obra presenta el caso de un famoso jugador de fútbol, que a consecuencia de una herida recibida en la guerra, queda paralítico de ambas piernas, y en ese estado debe presenciar la traición de su prometida, que lo abandona en beneficio de otro excombatiente, precisamente alguien que salió indemne de la guerra gracias al gesto heroico que provocó la parálisis del antiguo campeón.

Aunque menos difundidas, comentadas y representadas, las restantes obras teatrales de Sean O'Casey siempre mantienen su vitalidad esencial. Entre los títulos que el dramaturgo produjo en el exilio, cabe mencionar *Within the Gates* (1934), *The Stars Turn Red* (1940), *Red Roses for Me* (1946), *Oak Leaves and Lavender* (1946), *Cock-a-Doodle Dandy* (1949; considerada por el autor la mejor de sus piezas, de acuerdo a declaraciones formuladas el 9 de noviembre de 1958 al *New York Times*), *The Bishop Bonfire* (1955), *The Drums of Father Ned* (1958), *Figuro in the Night* (1961), *Behind the Green Curtains* (1961). En la última etapa de su producción, O'Casey adoptó una simbología marxista, pero siempre conservó dos de las principales características de su teatro: una mezcla de recursos trágicos y cómicos, a la manera de los dramaturgos isabelinos, y un estilo que apelaba por igual a los medios satíricos y al impulso heroico. Ya sea como protestante o como marxista, el gran tema de O'Casey (como ha sido frecuentemente señalado por la crítica) es el conflicto que las fuerzas de la vida mantienen con las fuerzas de la muerte.

A partir de 1939, O'Casey empezó a publicar (el primer volumen lleva el título de *I Knock at the Door*) sus memorias, continuadas luego en 1942, 1946, 1949, 1952 y 1954, y reunidas en 1956 bajo el título general de *Mirror in my House*. Precisamente ese (*Un espejo en mi casa*) podría ser el título más adecuado para que el pueblo irlandés nombrara la obra de ese compatriota inconforme, apasionado y genial.

(*La Mañana*, Montevideo, 23 de setiembre de 1964: 9).

Vanguardia francesa sin franceses

Si algún lector del volumen *Teatro francés de vanguardia* (Colección Teatro Contemporáneo, Ediciones Aguilar, Madrid, 403 páginas, prólogo de Pedro Barceló) es tan detallista como para verificar la nacionalidad de los cuatro autores incluidos, se encontrará con el curioso dato de que Georges

Schéhadé (autor de *Historia de Vasco*) nació en Egipto, en el seno de una familia libanesa; Arthur Adamov (autor de *Paolo Paoli*) nació en Kislovotsk, Cáucaso; Samuel Beckett (autor de *Esperando a Godot*) nació en Dublín, Irlanda; y Eugène Ionesco (autor de *Las sillas*) nació en Slatina, Rumania. Esa condición *no francesa* (por lo menos, en cuanto al lugar de nacimiento) de los autores seleccionados, no obedece por cierto a un capricho del antologista Pedro Barceló. En realidad, es una característica de la famosa Escuela de París. A los cuatro autores incluidos, podrían agregarse los del ruso Boris Vian, el español Fernando Arrabal, el hong-kongueño René de Obaldia. Es probable que, al menos en la zona teatral, el único vanguardista francés de primera categoría sea el parisiense Jean Genet.

Considerando que tanto *Esperando a Godot* (estrenada por Nuevo Teatro Circular) y *Las sillas* (estrenada por Taller de Teatro), tuvieron amplia difusión en Montevideo, limitaré este comentario a las otras dos obras incluidas en el volumen de Aguilar. *Historia de Vasco* debe ser la única pieza de Schéhadé que está traducida al español, y *Paolo Paoli* no figura en ninguno de los dos tomos que la Editorial Losada ha consagrado a Adamov.

Schéhadé ha publicado hasta ahora tres tomos de poemas (*Les Poésies*; *L'Ecoller Sultan*; *Rodogune Sinne*) y cuatro obras teatrales (*Monsieur Boble; La Soirée des proverbes; Histoire de Vasco y Le Voyage*). Se ha dicho que su teatro es "*descaradamente, abiertamente cristiano*"; también, que su estética es "*siempre ética y religiosa*". Yo agregaría que Schéhadé es un absurdista de signo contrario al de casi todos sus compañeros de vanguardia. Al contrario de Ionesco y Beckett, que, en sus distintas modalidades y estilos, coinciden en la más negativa de las cosmovisiones, este libanés tiene una enorme confianza en la condición humana. Al igual que Beckett, ve las sombrías apariencias que los rodean, pero, a diferencia de aquel, no extrae de ello consecuencias catastróficas. Sus convicciones religiosas lo llevan a creer en la resurrección y en la sobrevida, y esa confianza le alcanza para redimir el costado aparentemente absurdo de la realidad. Para Schéhadé la crueldad, la indiferencia, el hastío, el pánico frente a la aniquilación, existen pero no constituyen el absurdo meollo de esta vida, sino más bien una absurda y corregible contención de la tierna esperanzada y optimista naturaleza del hombre. *Historia de Vasco* es una pieza inmejorablemente representativa de las preocupaciones de su autor. Esa ingenua anécdota del peluquero que, engañado por los otros, se dirige inadvertidamente hacia la muerte, y antes del desenlace, toma conciencia de la verdad y asume, por amor, el papel de héroe que él no buscó, además de desarrollarse en una impecable factura teatral, simboliza esa suerte de optimismo inevitable que sacude el dramatismo de Schéhadé. Jean-Louis Barrault, que interpretó a Vasco, lo ha visto mejor que nadie: "*Cuando se le sigue, se ve pasar a Chaplin*". Pero es un Chaplin que pasa a través de la vanguardia y sus recursos múltiples; un hombrecito de aspecto frágil, al que la magia de las palabras y de los objetos salvan y justifican.

Así como *Historia de Vasco* representa una bocanada de aire fresco en la asfixiante temática del absurdo, *Paolo Paoli* es una muestra decisiva del último viraje de Adamov, que después de haberse atormentado y exprimido en la vertiginosa audacia de las primeras obras (*La parodia, La invasión,* etc.) aprende repentinamente la lección de Brecht y, en cierto sentido, la de Sartre, y se propone guiar al hombre hacia su libertad. Esta tendencia comenzó en *El ping-pong* (probablemente su obra más lograda) y continúa en *Paolo Paoli*, una obra que, en más de un aspecto, tiene puntos de contacto, y hasta semejanza técnica, con el *Galileo Galilei* (nótese incluso el paralelo juego de los nombres) de Bertolt Brecht. Es el mundo que precede a la Primera Guerra Mundial. En doce escenas (precedidas cada una de ellas por frases proyectadas que comunican al espectador o al lector, el contexto histórico de cada peripecia) Adamov presenta una historia de podredumbre social, de elaborada culpa. Como ha señalado Martin Esslin, *Paolo Paoli* muestra *"cómo los elementos del teatro del absurdo pueden combinarse con aquellos del drama convencional para producir una fusión, realmente provechosa, de dos diferentes tradiciones"*. La sola mención de que Adamov recurre a un resorte tan insólito como la caza de mariposas, para desarrollar sobre esta su implacable alegoría, dice bien a las claras que, de su periodo anterior, ha conservado la dosis de absurdo que aún considera necesaria y útil para desmoronar la hipocresía, para decir su pesimista diagnóstico sobre nuestro tiempo. Sin embargo, curiosamente, el pesimismo de Adamov se cruza en este volumen con el optimismo de Schéhadé, y el lector tiene la impresión de que la única y solitaria verdad queda muy cerca de esa casual, instantánea confluencia.

(*La Mañana*, Montevideo, 10 de octubre de 1964: 8).

Max Frisch o el desmitificador

La muralla china y *Don Juan o el Amor a la geometría* (*Die Chinesische Mauer — Dan Juan Oder die Liebe zur Geometrie*), de Max Frisch. Traducción de Alfredo Cahn. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1964, 213 páginas.

Con excepción de *Andorra* (nuestro público conoce dos interpretaciones de esta obra: la de El Galpón y la del Teatro Oficina, de San Pablo); es poco lo que se conoce en nuestro país del teatro de Max Frisch, un autor que comparte con Friedrich Dürrenmatt el primer rango de la literatura suiza. Sin embargo, no es esa la única obra de Frisch que ha sido publicada en español. En el n.º 41 de la revista española *Primer Acto*, apareció el texto íntegro de *La ira de Philippe Hotz* y en el volumen correspondiente a *Teatro suizo* (de la colección Teatro Contemporáneo, Editorial Aguilar, de Madrid), fue incluida la pieza *Ahora vuelven a cantar.* Recientemente, la Editorial Sudamericana, de Buenos Aires ha incluido en su colección *Teatros* dos de las obra, menos conocidas de Frisch: *La muralla china* y *Don Juan o el Amor a la geometría.* Es precisamente a ese volumen que habrá de referirse esta nota.

Max Frisch nació en Zurich el 15 de mayo de 1911. Estudió filología y terminó en 1930 el bachillerato científico. Entre 1932 y 1937 ejerce el periodismo, como corresponsal en los Balcanes y Grecia. A los veinticinco años empieza a estudiar arquitectura en el Politécnico de Zurich obteniendo el título en 1941, en plena guerra. Se casa con una compañera de estudios, de la que se divorciará en 1959. Vive en Zurich y allí reparte su tiempo entre sus tareas de arquitecto y su producción literaria. En 1957 le fue otorgado el premio George Büchner, uno de los más importantes de Alemania. Es probable que la obra más lograda de Frisch no sea un drama sino una novela, *No soy Stiller*, de una precisión y una hondura notables. Escribió dos novelas más, una anterior, *Los Complicados*, y otra más reciente *Homo Faber*. En teatro, aparte de la ya mencionadas, ha escrito: *Santa Cruz, Cuando la guerra terminó, El Conde Oederland* y *Bieldeman y los Incendiarios*. Sobre su propia actitud como creador, ha señalado Frisch:

"Como escritor de teatro, considero que mi misión estaría perfectamente cumplida si una obra lograse plantear de tal suerte una cuestión que los espectadores, a partir de ese momento, ya no pudieran vivir sin una respuesta, sin su respuesta, la suya propia, la que solo pueden dar con la vida misma".

En las dos piezas que agrupa el volumen de Sudamericana, no hay todavía una apelación tan urgente a esa repuesta del espectador. Hay que considerar que *La muralla china* es en 1946, y que *Don Juan o El Amor a la geometría* es de 1953. Pero aún así, y sobre todo en la primera, es evidente el propósito de inquietar profundamente al espectador mediante el uso (habilísimo) de los recursos satíricos.

La muralla china es una farsa en la que coexisten dos dimensiones temporales. Por un lado, es la simple historia de Hwang Ti, el emperador que concibió la construcción de La Gran Muralla no solo como baluarte contra los "los bárbaros de las estepas" sino también como una tentativa de detener el tiempo. Por otro, tal historia es atravesada, condicionada y comentada por una serie de personajes que *"forman parte de la cultura"*: Romeo y Julieta, Felipe de España, Poncio Pilato, Napoleón, Bruto, Don Juan Tenorio, Cleopatra, Cristóbal Colón.

El resultado de semejante cruce es una obra apasionante, constantemente recorrida y dignificada por el humor. Pero el humor de Frisch no soporta la frivolidad; siempre está escondiendo, y a la vez proponiendo, una intención más grave, una preocupación más inquietante. Como antes en Brecht, a Frisch le sirven ciertas formas del teatro chino para decir algo estrictamente actual (así se llama uno de los personajes más interesantes de la pieza: Actual) y para lanzar su desalentado alerta: *"¿Alguna vez un intelectual ha conseguido impedir la fatalidad gracias al solo hecho de preverla?"*. Lo que Frisch está proponiendo al intelectual, y en el fondo proponiéndose a sí mismo, es una suerte de martirologio: *"No le queda al espíritu que quiere hacer historia más que el sacrificio de sí mismo"*. Frisch expresa de ese

modo su honda ansiedad frente a la intransigencia (más adelante le daría, en *Andorra*, una forma más dramática y más concreta), frente al nefasto monopolio de la razón política. Cuando Hwang Ti promete levantar una muralla, Actual comenta: *"Contra los bárbaros, ya sé. Porque los bárbaros son siempre los demás. Esto sigue así hasta en estos días, majestad. Y la cultura,* lo *somos siempre nosotros. Y por eso hay que liberar a los demás pueblos; porque nosotros (y no los demás) somos el mundo libre"*.

Pese a haber sido escrita con posterioridad a *La muralla china*, no es tan sólidamente eficaz *Don Juan o El Amor a la geometría*. Frisch parte del viejo mito pero su intención es desmitificadora. Como lo aclara en sus *Pospuestos*, para Frisch la fama de seductor que desde siglos sobrelleva Don Juan es solo *"un malentendido de parte de las señoras"*. En realidad, esta suerte de ensayo o aclaración final es lo más interesante de la obra, ya que en ella Frisch puede emplear a fondo su formidable ironía y establecer un paralelo entre don Juan [*ilegible*]: *"La mejor introducción a Don Juan, excepto Kierkegaard, sigue siendo la concurrencia a una corrida de toros española*". El Don Juan de este suizo no es un desvergonzado sino un sinvergüenza: más que victimario, es *víctima* de las mujeres, que le obligan a representar su papel de "Don Juan" cuando lo que *"él quiere en realidad es dedicarse a la geometría"*. Por eso, Frisch comete la creadora irreverencia de mudarlo de infierno: su Don Juan no desciende al fuego eterno, sino que se convierte en marido, ingresa definitivamente en el redil conyugal. La pieza tiene algunos baches y otras tantas facilidades, pero también algunos pasajes altamente ingeniosos en particular la última escena es que Don Juan y Miranda (la exprostituta con la que se ha casado) afrontan la noticia del seguro advenimiento del primer vástago, deseándose mutua y glacialmente: *"Buen provecho"*. Según Frisch, *"de vivir en nuestros días, Don Juan [...] se ocuparía presumiblemente de física nuclear"*. No es, después de todo, un motivo a despreciar en la tenaz y generalizada desmitificación, emprendida con tanto humor e implacabilidad por este dramaturgo de firmes convicciones y atrevida originalidad.

(*La Mañana*, Montevideo, 27 de diciembre de 1964: 11).

Kafka visto por dos checos

Cuando Georg Lukács se refiere al carácter esencial del vanguardismo *"ideológicamente no crítico, que se mantiene detenido en el terreno de lo inmediato"*, considera que

"Franz Kafka es la figura clásica de esta actitud inerte de miedo pánico y ciego ante la realidad. Su situación excepcional en la literatura actual se debe a que consigue expresar de modo directo y simple este sentimiento ante la vida [...] Kierkegaard dijo en una ocasión: «Cuanto más original es un hombre, tanto más profunda es su angustia». Kafka ha dado forma con auténtica originalidad a esa angustia y a aquello que al parecer, la desencadena de modo inevitable e

incontrovertible: la estructura y la objetividad de una realidad que se le hace corresponder y cuya misión consiste en justificarla".

Esta larga cita podría servir de historia sintética para explicar (aunque no para justificar) los avatares sufridos por el prestigio de Kafka en los países socialistas. Durante largos años, los teóricos y acólitos del *realismo socialista* fueron suficientemente miopes como para solo ver la *actitud inerte* que menciona Lukács; felizmente, en este periodo de destalinización y de deshielo, las nuevas promociones de intelectuales marxistas abren sus asombrados ojos ante la *auténtica originalidad* de Kafka. Aunque el reconocimiento haya demorado, no es esta la hora de formular reproches con efecto retroactivo, sino de dar la bienvenida a esta nueva actitud, a esta nueva comprensión.

Praga, la ciudad en que Kafka nació y vivió, estaba en deuda con el más célebre de sus hijos. (En 1962, cuando estuve en la ciudad de la Malà Strana, pude visitar la casa de Jan Neruda, pero en cambio no conseguí que nadie me guiase por el itinerario praguense de Kafka). Después de varios lustros de indiferencia y silencio, Kafka ahora vuelve a ser editado, y encuentra un notable eco en las nuevas generaciones de lectores checoeslovacos. No hace mucho fue organizado (en Liblice) un simposio sobre el autor de *El castillo*, con la participación del francés Roger Garaudy (abanderado de una nueva actitud marxista frente a la obra de arte) y el austríaco Ernst Fischer (quien ha hecho famosa su definición del arte de Kafka: *"una sátira fantástica"*); fue filmada una excelente película (*Doble proceso*) que recompone la atmósfera praguense en que el escritor vivió; y por último se organizó, sobre la persona y la vida de Kafka, una muestra fotográfica que fue solemnemente inaugurada por Max Brod, amigo y albacea del escritor.

Es precisamente una parte de esta muestra la que con el auspicio de la Embajada de Checoslovaquia y de la Biblioteca Nacional, fue inaugurada el martes pasado en el local de esta última. Dos escritores checoeslovacos, Norbert Fryd y Lumir Civrny, ambos hispanistas y buenos conocedores de la obra kafkiana, se encuentran con ese motivo en Montevideo. Fryd es novelista (en uno de sus libros, traducido a varios idiomas, ha narrado su angustioso pasaje por el campo de Auschwitz) y vivió varios años en México (ha publicado un estudio sobre el grabado popular mexicano). Civrny es poeta y ha contribuido, con sus versiones del español al checo, a difundir en su país la obra de importantes poetas españoles (García Lorca, Rafael Alberti, Blas de Otero) e hispanoamericanos (César Vallejo, Gabriela Mistral, Pablo Neruda, Nicolás Guillén, [Raúl] González Tuñón). Uno y otro, en su breve estada montevideana, han recogido abundantes materiales de autores uruguayos, con vistas a probables traducciones.

En el acto inaugural de la exposición, Fryd y Civrny (que fueron presentados por el crítico Ángel Rama) se refirieron a Kafka. Fryd recordó que el año en que Kafka nació (1883) Praga era solo una ciudad provincial del Imperio Austro-húngaro.

"Se hablaba de ella como de una estación de ferrocarril entre Viena y Berlín, los dos grandes centros de literatura alemana. Praga tenía muy poca influencia en esa literatura, porque en realidad no era una ciudad alemana: quienes vivían en ella eran en su mayoría checos, que hablaban una lengua distinta. Praga, que tiene hoy un millón de habitantes, hace ochenta años solo tenía la mitad, y ni siquiera un diez por ciento de su población hablaba el alemán. Los alemanes eran burócratas, oficiales del ejército, negociantes, siempre señores, nunca proletarios. El idioma que hablaban era de escuela, de laboratorio, casi artificial, sin contacto con el pueblo. Los niños de esa gente bien *aprendían el checo en la cocina, conversando con las sirvientas"*.

También señaló Fryd que, por su origen judío, Kafka vivió dentro de una isla (la colectividad judía) que a su vez estaba dentro de otra isla (la población de habla alemana) que por último integraba otra isla (la ciudad Praga, tan distinta de las otras que formaban el Imperio Austro-húngaro). La búsqueda de una salida fue en cierto modo una característica de la generación de Kafka. Autores como el praguense, o como los austríacos Robert Musil, Hermann Broch y Karl Kraus, sintieron la agonía de una época, una agonía que

"no solo terminó con los desechos del Imperio Austro-húngaro sino que siguió conmoviendo a Europa y a todo el mundo de entreguerras, y aún lo sigue conmoviendo hoy. Tal vez a ello se deba que esos autores sean hoy tan actuales, tan leídos, y ejerzan tanta influencia en la literatura del presente".

Después de comparar la figura de Kafka con la de su contemporáneo, el checo Jeroslav Hasek (autor de *El buen soldado Schweyk*) y de señalar que *"Hasek fue estimulado por el optimismo de un pueblo que atacaba a su adversario, y que Kafka, en cambio, estuvo marcado por la agria sabiduría de un pueblo en retirada"*, destacó Fryd que ambos escritores habían sido, cada uno a su modo y en idiomas distintos, maestros del grotesco.

"Hoy en día, Kafka, traducido al checo, ya forma parte de la conciencia común de nuestro pueblo, y una frase como eso es kafkiano, *forma parte del vocabulario moderno de Praga. Sus libros aparecen en grandes tiradas, y las ediciones se agotan en pocos días. Con esta exposición, que es solo un fragmento de los materiales acumulados, la moderna cultura checa quiere reconocer a uno de los más grandes hijos de Praga"*.

La disertación de Lumir Civrny estuvo en su mayor parte dedicada a evocar la figura de Milena Jesenská, a quien conoció personalmente en sus últimos años, poco antes de que fuera arrestada por la Gestapo (1939) internada en el campo de concentración donde murió. Entre 1920 y 1922, Milena Jesenská fue el gran amor de Kafka. Las hoy célebres *Cartas a Milena*, escritas en la misma época que *El castillo*, son probablemente las más notables cartas de amor que se hayan escrito jamás. Milena —dijo Civrny— provenía de una de las familias más antiguas de Praga. Uno de sus antepasados dio la vida por su país, en 1621, y la tía de Milena fue una conocida escritora. Desbordante de actitud, Milena fue en muchos sentidos una antípoda de Kafka. Fue ella quien tradujo por primera vez al checo un texto de Kafka,

el relato titulado "El fogonero", que después pasaría a integrar la novela *América*. El 6 de junio de 1924, o sea apenas tres días después de la muerte del escritor, Milena publicó un nota necrológica que es en realidad un magnífico retrato de Kafka. En esa nota, Milena habla de él como de *"un hombre asustado por la vida, enfermo durante largos años de los pulmones, alguien que, aunque trataba de curarse, al mismo tiempo alimentaba su enfermedad con sus propios pensamientos"*. Según esta mujer que tal vez lo conoció mejor que ninguno de sus allegados, Kafka tenía

"la exagerada fineza de la gente noble y hermosa, que no es capaz de desencadenar la lucha por miedo a la mentira intelectual. Kafka era de esos que avergüenzan al victorioso sucumbiendo ante él. Sus libros están llenos de una seca ironía, y hechos con la mirada sensible de un hombre que ha visto el mundo con tanta claridad que ya no lo puede soportar; un hombre que se niega a salvarse, como los demás, mediante la aceptación de errores intelectuales".

Para Civrny, esta semblanza, escrita por Milena inmediatamente después de la muerte del escritor, es la mejor clave que la vanguardia checa de la época ha dejado para la comprensión esencial del mensaje de Kafka; pero es también un retrato de su autora, que de ese modo tiende su mano hasta el presente.

Para todos aquellos montevideanos que alguna vez se han sentido conmovidos (o quizá la palabra más justa sea *conmocionados*) por ese mundo alegórico, detallista y a la vez espectral, que transmiten las novelas y las parábolas de Kafka, la visita a la Biblioteca Nacional es absolutamente ineludible. Allí está Kafka niño, adolescente, joven, hombre maduro; allí está el rostro imponente del padre hostigador; las casas en que vivió el escritor; los sitios en que estudió; las calles y callecitas de su ciudad; algún pantallazo en plena diversión, y casi siempre la mirada inquieta, de *"hombre asustado por la vida"*, que Milena registrara con esa inevitable exactitud que solo da la entrañable cercanía. Y está también el rostro de Milena, con su patente serenidad, con su tangible hondura. *"¡Oh, esperanza no falta!* —le dijo Kafka cierta vez a Max Brod— *hay una infinita cantidad de esperanza, ¡solo que no es para nosotros!"*. A quienes formamos su posteridad (en Praga, en Montevideo, en todas partes) nos toca resolver si nos quedamos dentro o fuera de ese atroz y abatidos Nosotros.

(*La Mañana*, Montevideo, 15 de enero de 1965: 10).

Brecht visto por un británico

El teatro de Bertolt Brecht (*The Theatre of Bertolt Brecht*), por John Willett. Traducción de León Mirlas. Introducción de Farberman. Colección *Teoría y Práctica del Teatro*, de Compañía General Fabril Editora. Buenos Aires, 380 páginas.

Si hubiera que elegir un solo adjetivo para designar este libro del estudioso británico John Willett (nacido en Hampstead, en 1917; estudió en Oxford y en Viena; colaborador de *The Economist*, *New Statement* y *The Times Literary Suplement*) sobre la obra dramática de Bertlot Brecht, habría que optar por la palabra *comprensivo*. Brecht es un autor particularmente controvertido y en consecuencia ha sido igualmente desfigurado por sus panegiristas y por sus detractores. El factor político (Brecht fue reconocidamente comunista) ha tenido una enorme importancia en esa desfiguración, ya que, por un lado ha hecho posible la formación de un clan de obsecuentes, eternamente dispuestos a considerar genial todo cuanto escribió, incluso sus fracasos más ilevantables; y por otro, ha creado una oposición no menos miope y empecinada, poco propensa a reconocer la presencia del notable creador que se movió infatigablemente por dentro, por debajo y por fuera del militante político.

El libro de Willett tiene sobre todo el gran mérito de posibilitar una imagen objetiva de Brecht, sin distorsiones debidas a la pasión política o al prejuicio ideológico. En este sentido cabe reconocer que, en medio de la frondosa literatura sobre Brecht, y tal vez con las únicas excepciones de los estudios de Martin Esslin y Hans Egon Holthusen, el del investigador británico sea el más serio intento de extraer del fárrago de documentos, testimonios y contradicciones, el creíble rostro de un Brecht verdadero, entrañable, coherente. Agréguese a ello que Willett supera largamente a Esslin y Holthusen en cuanto se refiere al sector informativo, rasgo este que por sí solo alcanza para convertir el libro de Willett en una lectura imprescindible para todo estudioso de ese particular mundo teatral.

El crítico inglés divide su estudio en ocho zonas: la música, la práctica teatral, la teoría, la política, el aspecto inglés, precedidos por una breve cronología de estrenos y publicaciones, una síntesis geográfica de estrenos y publicaciones sobre la producción dramática de Brecht y un utilísimo análisis de las obras teatrales del autor seguido de una completa bibliografía brechtiana y un índice analítico.

Una de las más importantes virtudes de Willett es sin duda su preocupación por explicar, no solo los orígenes y condicionantes artísticos de Brecht, sino también su conexión con los fenómenos políticos y sociales de su época. De ese modo, cada pieza teatral no soporta los inconvenientes y las limitaciones de un enfoque aislado y parcial. Willett se afana por colacionar cada producción de Brecht con otros títulos afines (ya sea del mismo Brecht o de otros autores), con el contorno social y con los datos del acaecer histórico. De ahí que la figura y la obra de Brecht resulten sostenidas por su correspondiente realidad, y si no siempre son justificadas, por lo menos son explicadas por las transformaciones del medio.

Curiosamente, al ser juzgado sin anteojeras, Brecht emerge de este análisis imparcial como un ser lúcido, vital y sustancialmente independiente, en

constante conflicto consigo mismo pero tenazmente consagrado a encontrar su verdad, tanto en el aspecto teatral como en lo político.

"En gran parte —dice Willett— *el interés del teatro de Brecht radica en esta combinación de rasgos apenas conciliables: la lección y el pasatiempo, el individualismo y lo colectivo, el escepticismo y el mito, el mundo ficticio y el real. Todos ellos tiran en direcciones distintas y en cada obra las proporciones de la mezcla varían. Hay una constante sensación de movimiento y vida".*

A diferencia de otros escritores comunistas que fueron torciendo su propia línea creadora, con el fin de que esta siguiera un itinerario paralelo con la línea del Partido, Brecht mantuvo airosamente la dignidad de sus opiniones y de sus actitudes, ya fuera frente al Comité Investigador de Actividades antinorteamericanas que obedecía al impulso del senador McCarthy, como frente al realismo socialista de Zhdanov y los suyos, o la Kulturpolitik oficial de Alemania Oriental. El investigador inglés ve con claridad que la fuerza de Brecht *"se debe a una profunda obstinación, que le permitió al dramaturgo soportar victoriosamente todos los cambios del clima político o de la moda artística y avanzar con firmeza siguiendo sus propias líneas"*. Willett estudia además, con inteligencia y ecuanimidad, el doble beneficio derivado de esa actitud:

"por una parte, Brecht alentará a los comunistas a reconsiderar las concepciones de realismo socialista y formalismo —y, por otra— *le ha demostrado al demócrata occidental que un cimiento social y aún político para la obra de un artista no tiene nada de deshonroso y no tiene por qué llevarlo a transigir en sus cánones mientras crea personalmente en ellos".*

Otros aspectos de la trayectoria de Brecht, tales como su raigambre en el expresionismo, o sus prácticas teatrales, o su intervención decisiva en el engarce musical de sus obras, son tratados por Willett con autoridad crítica y también con un formidable respaldo erudito, pero en esta reseña he destacado especialmente su esclarecedor enfoque sobre las implicaciones políticas y sociales de Brecht, debido a que este aspecto me parece el más original del libro, y asimismo (debido sin duda a la honestidad y al desprejuicio con que Willett encara un tema tan conflictual) el que mejores elementos aporta a la ardua tarea de restablecer la legítima estatura de uno de los dramaturgos más influyentes de este siglo.

(*La Mañana*, Montevideo, 15 de febrero de 1965: 9).

Lección sobre incendios varios

Cándido y los incendiarios (*Biedermann uns die Brandstifler*), de Max Frisch. Traducción de Nicolás Costa y N. Silvetti Paz. Ediciones Sur, Buenos Aires, 1964, 146 páginas.

Poco a poco, toda la obra del dramaturgo y novelista suizo Max Frisch va siendo vertida al español. Además de las novelas *No hay Stiller* y *Homo*

Faber (Seix Barral), han sido publicadas las obras dramáticas: *Andorra* (Sudamericana), *Ahora vuelven a cantar* (en el volumen correspondiente a *Teatro suizo* de la Colección Teatro Contemporáneo, Aguilar), *La ira de Philippe Hotz* (en el n.º 41 de la revista española *Primer Acto*), *La muralla china* y *Don Juan* o *El Amor a la geometría* (Sudamericana) y por último *Cándido y los incendiarios*, que acaba de ser publicado por la Editorial Sur, de Buenos Aires.

Cándido y los incendiarios no es en realidad un fiel título español para una pieza que debió llamarse (y así es casi siempre mencionada) *El burgués y los incendiarios*, ya que *Biedermann* en alemán resulta por extensión sinónimo de burgués. ¿Habrá alguna vergonzante razón para cambiar provisoriamente en candidez la innegable culpabilidad que el texto de Frisch atribuye a la burguesía?

El argumento de la obra es tan simple que, sin una lectura directa de la pieza, cuesta creer que alguien pueda convertirlo en teatro. Biedermann (o sea Cándido para el grupo Sur) es un fabricante de lociones para el cabello. Con sus inferiores es cruel, prepotente e injusto (ha provocado el suicidio de uno de sus colaboradores), y está muy asustado por la serie de incendios que se han venido produciendo en la ciudad. Sin embargo, cuando tres individuos, ruidosamente sospechosos, van solicitando alojamiento en su casa, Biedermann no se atreve a negárselo; cuando los siniestros visitantes van introduciendo mechas, estopa, y nafta en alarmante abundancia, el burgués prefiere encarar la situación mediante el halago a los intrusos. Por último, y a fin de seguirles la corriente, les proporciona los fósforos con que los incendiarios harán volar casa, moradores y probablemente la ciudad entera. El epílogo en el Infierno, muestra el Diablo (en realidad, uno de los tres incendiarios) en tratativas con el Cielo, debido o que este ha decretado una amnistía y aloja a todos los ilustres asesinos. *"Los angelitos revolotean en torno a sus calvas, se saludan, se pasean y beben mientras entonan aleluyas, los perdonados ríen de gozo…"*. Entonces el Diablo decide apagar el infierno y comenzar la huelga, también llamada *"crisis infernal"*. No tiene la intención de seguir regenteando un infierno para burgueses, intelectuales, punguistas, adúlteros y sirvientes que roban medias de *nylon*, o sea pecadores de segunda clase, cuando en realidad los peces gordos han podido acogerse a la amnistía.

Al igual que *Rinocerontes*, de Ionesco, *El burgués y los incendiarios* ha provocado las interpretaciones más contradictorias acerca de sus símbolos. Hanz Baenziger, por ejemplo (en *Frisch und Duerrenmatt*, 1964) cree que el autor suizo alude a la situación del presidente Benes, de Checoslovaquia, que permitió la entrada de los comunistas en su propio gobierno. Martin Eslin, en cambio, cree reconocer en Biedermann un símbolo de los intelectuales alemanes, que descreyeron de los propósitos conflagratorios de Hitler; y en general un símbolo del mundo actual en cuya bohardilla las grandes potencias prosiguen almacenando bombas de hidrógeno. Esta serie de interpretaciones

cruzadas tal vez solo sirva para confirmar una notable frase de uno de los personajes de Frisch (no precisamente de esta obra) que frente al levantamiento de la Gran Muralla China explica irónicamente: *"Contra los bárbaros, ya sé. Porque los bárbaros son siempre los demás. Esto sigue así hasta en estos días, majestad. Y la cultura, lo somos siempre nosotros. Y por eso hay que liberar a los demás pueblos, porque nosotros (y no los demás) somos el mundo libre"*.

La verdad es que si se coteja Biedermann con otras piezas de Frisch (por ejemplo, con *Andorra*, desarrollo de la culpa como una suma de inocencias) y además si se considera que muchos de los jerarcas nazis han sido posteriormente rehabilitados, la final alusión del autor a la amnistía paradisíaca parece apuntar pura y exclusivamente ollinaje hitleriano. Esta obra de Frisch podría ser en cierto modo el habilismo complemento de *La resistible ascensión de Arturo Ui*, de Brecht, que actualmente representa El Galpón en la Carpa FUTI.[37] *"Pieza didáctica sin mensaje"*, subtítulo Frisch su retrato de Bidermann (también el subtítulo falta en la versión de [la editorial] Sur) como curándose en salud contra todas las posibles etiquetas. Sin embargo, aunque el mensaje político pueda ser ambiguo, no lo es en cambio el sentido didáctico de la obra. Innegablemente Frisch está proponiendo al hombre que no es con la complacencia ni con la cobardía, ni menos aún mintiéndose a sí mismo, como podrá enfrentar exitosamente a las fuerzas destructivas o diabólicas que han presionado (y presionan aún) a los seres humanos.

(*La Mañana*, Montevideo, 6 de marzo de 1965: 8).

Shakespeare en verso nerudiano

Romeo y Julieta, de William Shakespeare. Traducción de Pablo Neruda. Colección Teatro en el Mundo. Editorial Losada, Buenos Aires, 1964, 110 páginas.

Durante la temporada 1964, el público montevideano tuvo ocasión de apreciar la ventaja que puede significar la traducción actual de un texto clásico: me refiero concretamente a la versión de *Hamlet* (que estrenó el TCM [Teatro de la Ciudad de Montevideo]), realizada por Idea Vilariño y Emir Rodríguez Monegal. En esa oportunidad destaqué el recreador aporte de Idea Vilariño, que logró, sobre todo en los monólogos, notables aciertos verbales. Se trataba, simplemente, de la innegable utilidad artística que un poeta actual y auténtico puede prestar en el traslado de un clásico.[38]

37 Véase en el tomo III las notas "El Galpón en la Carpa: *Arturo Ui*, de Brecht" (*La Mañana*, 4 de febrero de 1965) y "Una parábola inferior de la historia" (*La Mañana*, 6 de febrero de 1965). [Nota del compilador].

38 Véase "*Hamlet* por el Teatro de la Ciudad de Montevideo", en *La Mañana*, 15 de octubre de 1964, recogido en el tomo III de esta serie. Idea Vilariño reconstruirá su traducción conjunta con Rodríguez Monegal y la publicará —con su firma solamente— en Montevideo, Banda Oriental (Colección "Horas de estudio"), 1974. [Nota del compilador].

Por desgracia, es demasiado frecuente que las tareas de traducción sean encomendadas (especialmente en la Argentina, cuyas versiones lamentablemente heredamos) a vertiginosos profesionales que cumplen su tarea a vuelo de máquina y que por supuesto no se detienen en arritmias y cacofonías. Los clásicos, sin embargo, y en particular Shakespeare, son a menudo llevados a escena en base a viejas y cascadas traducciones, escritas en un español engolado y anacrónico, cuando no decididamente espantable.

De ahí que deba destacarse la iniciativa de la Editorial Losada, que ha incluido en su nueva colección Teatro en el Mundo, la tragedia shakesperiana *Romeo y Julieta* en una versión del poeta chileno Pablo Neruda. No corresponde aquí analizar, por milésima vez, los rasgos, los símbolos y la técnica de esta tragedia romántica, tal vez la más difundida de toda la producción de Shakespeare. Cabe en cambio señalar que en la fluidez del verso de Neruda, la obra aparece remozada y vibrante, apta para conmover, no solo a los espectadores veteranos y nostálgicos, sino también a la muchachada actual que todavía se aproxima al tema del amor en literatura a través de la ancha puerta de los veinte poemas y la canción desesperada.

Hay una fácil experiencia que se propone al lector, y que consiste en cotejar (así sea fragmentariamente) el texto inglés original, alguna versión respetable pero envejecida (como, por ejemplo, la de Luis Astrana Marín) y esta nueva del chileno. Se verá entonces, en detalle, en qué ha consistido la labor del traductor-poeta. Se comprobará la sensibilidad y también la destreza con que Neruda ha sabido mantener la esencia y el sentido shakespearianas dentro de un nuevo envase que no agravia al oído del espectador actual. En el breve diálogo de los amantes, que figura al fin del primer acto, las palabras de Julieta eran así traducidas por Astrana Marín:

"Buen peregrino, injusto hasta el exceso sois con vuestra mano, que en esto solo muestra respetuosa devoción; pues los santos tienen manos a las que tocan las manos de los peregrinos, y enlazar palma con palma es ósculo de los piadosos palmeros".

Neruda, en cambio, traduce: *"¡Injusto con tu mano, peregrino/ eres, porque ella se mostró devota!/ No olvides que los santos tienen manos/ y que se tocan una mano y otra/ y palma a palma en el sagrado beso/ de los romeros en la romería"*.

Otro ejemplo. En el acto segundo, dice la Julieta de Astrana Marín: *"¡Lo que llamamos rosa exhalaría el mismo grato perfume con cualquier otra denominación"*, pero la Julieta de Neruda lo concentra así: *"Si otro título damos a la rosa/ con otro nombre nos dará su aroma"*. Lo curioso es que, pese a las facilidades de que goza Astrana Marín por el solo hecho de traducir en prosa, los versos de Neruda son asombrosamente más fieles a la síntesis del original del Bardo, que había escrito: *"That which we call a rose,/ by any other name would smell as sweet"*.

Es evidente que la traducción ha sido hecha con un sentido funcional, o sea con un destino visible de representación escénica. De ahí que Neruda

elimine (al igual que hicieron con su *Hamlet* los traductores uruguayos arriba mencionados) ciertos fragmentos que las modernas puestas en escena suelen tirar por la borda. Es así que suprime varios coros, diálogos introductorios, y prácticamente todo el flojo final del acto IV. Menos explicables parecen el injerto de los pregones que abren la pieza y el de las canciones de la escena quinta. También habría otro reproche menor: en su obra de poeta creador, es muy frecuente que Neruda rompa deliberadamente una combinación de endecasílabos y alejandrinos, con algún estratégico verso de nueve o de doce sílabas. Busca con ello un efecto de ruptura y los consigue. En algunas contadas ocasiones, usa en *Romeo y Julieta* ese mismo tipo de hendiduras (*"¡Con calma y con cordura! Tú ya sabes:/ ¡quien apurado vive apurado muere"*) que son especialmente registrables por el oído, debido a que Neruda emplea en su versión casi exclusivamente el endecasílabo. Hay que reconocer que, como trasplante del verso shakespeariano, ese cambio de paso resulta casi siempre chocante, y por otra parte no tiene su correspondencia en el original. Es, de todos modos, una carencia menor que supuesto no llega a rebajar el alto nivel de una versión sencillamente ejemplar.

(*La Mañana*, Montevideo, 8 de marzo de 1965: 7).

Dramaturgo para quien la vida tiene sentido

Teatro, por Arthur Miller. Compañía General Fabril Editora. Buenos Aires, 1964, 459 páginas. Incluye una Introducción del autor, y las siguientes piezas teatrales: *Todos hijos míos*, *La muerte de un viajante*, *Las brujas de Salem*, *Recuerdo de dos lunes*, *Panorama desde el puente*. (Distribuye en Uruguay: Barreiro y Ramos).

Arthur Miller, uno de los nombres más prestigiosos del teatro norteamericano contemporáneo, nació en Harlem, Nueva York, en 1915. Su padre era un judío austríaco. En su infancia y adolescencia, Miller solo demostró preocupación por los deportes. La crisis de 1929 redujo considerablemente el confort familiar, y Arthur tuvo que ganarse la vida como chofer, como mozo de restorán y como obrero. Entonces cayó en sus manos un Dostoievsky y esa lectura decidió su destino literario. En 1938. Se graduó en la Universidad de Michigan, y luego trabajó como viajante de comercio, cantante y libretista de radio. Solo en 1945 llegó a Broadway con la séptima de sus obras (las anteriores no fueron siquiera estrenadas), *The Man who had all the Luck* o sea *El hombre que tenía toda la suerte*, que a los cuatro días bajó de cartel. Se desquitó dos años más tarde, obteniendo el Premio de la Crítica con *All my Sons* (*Todos hijos míos)*. Su prestigio quedó definitivamente establecido en 1949 con *Death of a Salesman* (Muerte de un viajante). En 1953, estrenó *The Crucible* (*Las brujas de Salem*), cuya acción, pese a estar ubicada en 1962, se refiere visiblemente al fenómeno macartista que asolaba en ese momento a su país. Poco después, el propio Miller era

víctima de esa misma persecución que denunciara. Frente al comité del tristemente célebre senador, Miller se comportó con entereza y dignidad. En 1955, estrenó *Recuerdo de dos lunes* y *Panorama desde el puente*. Tuvo lógica difusión publicitaria su matrimonio con Marilyn Monroe, en 1956, y, varios años más tarde, su divorcio de la actriz. Ahora está casado por tercera vez y, después de varios años de inactividad teatral, ha reaparecido con *The fall* (*La caída*), torturada indagación en los motivos del suicidio de Marilyn que ha provocado, en las más importantes plazas teatrales de Europa y América, éxitos de taquilla y reticencias de la crítica.

El volumen de Fabril reúne buena parte del teatro estrenado por Miller; descarta la primera pieza (*El hombre que tenía toda la suerte*) y la transcripción dramática del episodio Marilyn. Pero es, de todos modos, la promisoria iniciación de una colección que ya incluye tres volúmenes con las *Novelas completas y cuentos*, de Roberto Arlt, y anuncia el *Teatro completo*, de Pirandello.

Su importancia está acrecida, además, con una *Introducción* del propio Miller que, en cincuenta páginas, refiere las circunstancias que rodearon la gestación de cada una de las cinco piezas incluidas, y dice, además, cosas tan interesantes sobre su propia concepción de dramaturgo y sobre el teatro en general, que su lectura habrá de convertirse en imprescindible para todo aquel que de ahora en adelante se enfrente a la producción dramática de Miller.

No es esta la oportunidad de juzgar cada una de las piezas que, por otra parte, han sido publicadas anteriormente por separado (en las ediciones de Losada o de la propia Fabril) y varias de ellas representadas por elencos montevideanos. Sí, en cambio, vale la pena referirse, así sea sucintamente, a las reflexiones de Miller. Desde la aseveración que les sirve de portal (*"La creencia, o presunción, subyacente en estas piezas teatrales"*) hasta la excelente prosa con que justifica, por ejemplo, *La muerte de un viajante*, el dramaturgo abre ante el lector un abanico de motivaciones, de dudas y hasta de indignaciones, que enriquecen con una nueva coherencia, y un detallado inventario de intenciones, la presencia aislada de cada una de sus obras. A todo aquel que hoy esté implicado en el hecho teatral le será muy útil enterarse, por ejemplo, qué piensa Miller sobre el sentido didáctico del teatro. Por lo pronto, señala que

"la idea es muy importante para mí como dramaturgo, pero creo que es hora de que alguien diga que los autores teatrales, incluyendo a los más grandes, no se han destacado por las nuevas ideas que insertaron en sus dramas […]. En principio, un drama no puede crear la duda cuando esta no existe en el corazón del público; una obra teatral no puede crear una convicción si no existe la disposición de creer".

¿Verdad que parece una respuesta a muchos de los reproches que hoy se le hacen a Wesker? Sucede simplemente que Miller, como Wesker, es un

creador, y sabe por lo tanto que la posibilidad dramática surge del conflicto y no de la infalibilidad ideológica. *"La forma dramática es algo dinámico* —sostiene— *No es posible entretenerse en ella por reflexión"*. No obstante, y eso es uno de los más estimulantes rasgos de Miller, no arremete contra el derecho a enseñar del dramaturgo; simplemente, cree que ahí no está el meollo del problema.

"Lo que se puede discutir es si en ella (la obra teatral) hay o no arte, y a este respecto el criterio básico […] es la pasión con que se lleva a cabo la enseñanza. Me apresuro a agregar lo obvio: que una obra no puede ser juzgada por la validez de su enseñanza. Pero es enteramente falso aseverar que existe un profundo conflicto entre el arte y el tema social o filosóficamente significativo […]. De modo que, cuando se me dice que una obra teatral es hermosa y (o debido a) que no trata de enseñar nada, solo puedo conjeturar que la verdad acerca de ella es que lo que enseña es tan obvio, tan insignificante, que parece natural al crítico, o que su enseñanza ha sido tan cabalmente encastrada y articulada en la acción misma que no parece un hecho objetivo sino solamente subjetivo".

Aunque vienen de distinto y hasta opuestos puntos cardinales, existe sin embargo un imprevisto atajo en el que pueden encontrarse Miller y Brecht (de quien ha dicho el dramaturgo norteamericano: *"Me parece que, aunque no puedo estar de acuerdo con su concepto de la situación humana, su solución del problema de la conciencia es admirablemente honesta y teatralmente poderosa"*), un atajo por el que inevitablemente transitan en algún momento aquellos creadores que buscan, con desesperación y por lo general sin resultado a la vista, establecer una mínima conexión entre su soledad y la de su prójimo.

(*La Mañana*, Montevideo, 20 de marzo de 1965: 9).

Wesker publicado en español

Primer Acto, n.º 55. Revista mensual dedicada a temas teatrales. Es editada en Madrid, bajo la dirección de J. A. Ezcurra. Este último está dedicado al tema *"Wesker y el teatro inglés"*.

Hace pocos días hubo ocasión de referirse a Arnold Wesker, con motivo del estreno de *Te hablo de Jerusalén* (*I'm talking about Jerusalem*) por el elenco del Circular, y en la nota previa al mencionado espectáculo se hizo referencia al último título de Wesker: *Chips with Everything*, que fuera llevada a escena por primera vez el 27 de abril de 1962 en el Royal Court Theatre, de Londres, por la English Stage Company, bajo la dirección de John Dexter.[39] (Posteriormente, en octubre de 1963, fue presentada en Broadway, también bajo la dirección de Dexter). Ahora, bajo el título *Patatas fritas a voluntad*,

39 Véase "Te hablo de Jerusalén, de Wesker en el Circular", en *La Mañana*, 11 de marzo de 1965, recogido en el tomo III de esta serie. [Nota del compilador].

la citada pieza es publicada (en versión española de F. M. Lorda Aláiz) por la revista madrileña *Primer Acto*.

Esta entrega n.º 55, aunque consagrada especialmente a Wesker, trae otros títulos ("de Teatro y dialéctica", una polémica nota de Alfonso Sastre: Se intenta un arreglo de cuentas con Lope de Vega, de Domingo Pérez Minik, además de varias críticas sobre la actividad teatral española). La parte del número que se dedica a *Wesker y el teatro inglés*, incluye una *decla*ración, de John Osborne; "Un teatro del pueblo y para el pueblo", del crítico y traductor F. M. Lorda Aláiz (este artículo había sido anteriormente incluido en el volumen: *Teatro inglés, de Osborne hasta hoy*, del mismo Lorda Aláiz); "Wesker en el Royal Court", de José Monleón, y, por último, el texto de *Patatas fritas a voluntad*. En realidad, es la primera vez que una pieza de Wesker es publicada en español. La versión de Lorda Aláiz es adecuada para su lectura, pero va a ser absolutamente impotable para un elenco montevideano, ya que el traductor transfiere el lenguaje deliberadamente vulgar de la pieza a un coloquialismo de cerrada vigencia peninsular. Pero aun con ese descuento inevitable (el mismo defecto tendría seguramente una traducción uruguaya si se la quisiera presentar en España), es importante que el lector de habla hispana tenga al fin acceso a la obra uno de los autores más vitales del teatro inglés contemporáneo.

Patatas fritas a voluntad está ubicada en un campamento para reclutas de la RAF [Royal Air Force]. El cabo Hill es el necesario enlace entre la autoridad de los oficiales (despreciativos, irónicos, imbuidos de su agresivo poder) y la siempre latente rebeldía de los reclutas, que generalmente provienen de las más bajas capas sociales. Pero el protagonista es Pip, único de los conscriptos a fin de estimular su rebeldía, su inconformismo, su indocilidad. Pero los experimentados oficiales frustran la ingenua conjura. Reconocen en Pip una vocación de mando, una aptitud de caudillo que no pueden darse el lujo de desperdiciar, y en definitiva hallan el camino para pasarlo a sus filas.

En la pieza resulta inocultable la preocupación social y política que viene desvelando a Wesker desde sus primeras incursiones teatrales. Pero hay una diferencia sustancial entre *Patatas* y, por ejemplo, la llamada *Wesker Trillogy* (que incluye las obras: *Chicken Soup with Barley —Caldo de gallina con cebada— Roots*, *Raíces*; *I'm talking about Jerusalem —Te hablo de Jerusalén*). En la trilogía, Wesker hizo una transcripción, muy dramática pero quizá demasiado literal, de los problemas políticos. En *Chips with Everythings*, constriñe lo político a una motivación menos ingenua y también menos visible. La actitud política está presente en la pieza, pero no como una bandera flameante sino como un estímulo casi secreto, como una carga de profundidad. El resultado es una obra quizá más lograda, desde el punto de vista escénico, que cualquiera de las anteriores, tal vez por la simple razón de que lo político no está constantemente encandilado al

espectador (o, en este caso, al lector). Esos oficiales que, en vez de castigar los gestos rebeldes de Pip, simulan no verlos, así lo hacen notar:

"Pero ya ve, no nos hemos alterado, no nos hemos sentido ofendidos, nadie va a imponerle un castigo, ni nadie va a golpearle. En realidad, no nos hemos enterado siquiera. Le escuchamos, permitimos que otros le escuchen a usted, pero no nos mostramos ofendidos. Antes bien, le aplaudimos a usted, le halagamos por ese valor y ese idealismo de que da pruebas, pero, a decir verdad, no nos afecta en lo más mínimo. Nosotros escuchamos, pero no le tocamos, aplaudimos pero no actuamos. Tolerar es ignorar".

A pesar del burdo lenguaje que usa en varios pasajes de la obra, hay que reconocer que nunca ha sido el inevitable sostén de Wesker, la pieza propone además un comprometido análisis sicológico que en algunos momentos llega a ser deslumbrante. Esta obra demuestra que, aun por caminos muy distintos de los transmitidos por Brecht (pero no opuestos a su concepción dialéctica de la escena) puede llegarse a formular un teatro que sirva de alerta social, sin que por ello abdique su validez artística.

(*La Mañana*, Montevideo, 25 de marzo de 1965: 8).

Veinticinco siglos a vuelo de pájaro

Historia del teatro mundial (*World Drama: from Aeschylus to Anouilh*), por Allardyce Nicoll. Traducción del inglés por Juan Martín Ruiz Werner. Colección Cultura e Historia. Editorial Aguilar, Madrid, 1964, 939 páginas con 99 ilustraciones.

Allardyce Nicoll nació en 1894, estudió en la Universidad de Glasgow, y generalmente es considerado como un especialista en el teatro de la Restauración y en el de los siglos XVII y XIX. Ha sido profesor en las Universidades de Yale y de Birmingham. *Historia del teatro mundial*, primera de sus obras que es vertida al español ha sido varias veces reeditada en inglés y en esa lengua tiene ganado un renombre de excelente manual.

Aunque no todas sus virtudes siguen vigentes para el lector de habla hispana, hay que reconocer que se trata de un trabajo serio, generalmente bien documentado y encarado con un sentido orgánico. *"Este libro"*, señala el autor en el Prefacio a la primera edición inglesa:

"pretende proporcionar una visión general del desarrollo de la literatura dramática desde sus primeros días en la antigua Grecia, hasta los últimos tiempos. Evidentemente está prejuzgando, puesto que sin prejuicios ningún ensayo de este género puede ser otra cosa que un mero registro de hechos, y lo que aquí se intenta es presentar algo más que una colección de datos estadísticos".

Más que un ensayista, o un historiador capaz de proponer interpretaciones originales sobre el material dramático que examina, Nicoll es sobre todo un profesor, y es en ese sentido didáctico que su obra gana sus mejores

puntos. El volumen viene a ser algo así como una serie de entretenidas y bien ordenadas clases sobre historia del teatro. A veces, particularmente cuando recorre los clásicos, trae el inevitable recuerdo de las cómodas glosas de Saint-Victor; pero en general concede al contorno social y al ritmo histórico más atención que el autor de *Las dos carátulas*.

Por supuesto, el libro tiene altibajos y a veces resultan demasiado evidentes los efectos de la desigual información sobre los autores tratados. Al pobre Florencio Sánchez, por ejemplo, lo liquida en estas cuatro líneas:

"La influencia de Ibsen está claramente marcada en el autor griego Gregori Xenopoulos, y cruza los océanos para verter su hechizo en los uruguayos Florencio Sánchez y Ernesto Herrera. En ninguno de ellos, sin embargo, hallamos mucho, por no decir nada valor permanente y general".

Si se considera que, más adelante, Nicoll se entusiasma con el discretísimo Samuel N. Behrman (autor de *El segundo hombre*, actualmente en carteleras montevideanas)[40] o declara su interés por el plúmbeo *Ollantay*, del argentino Ricardo Rojas, el desnivel de la exigencia crítica se hace más claro. El propio autor deja constancia de sus comprensibles dificultades:

"Naturalmente un libro de esta clase presenta múltiples y serios problemas de lenguaje. Hasta donde me ha sido posible, he leído (o visto, cuando se ofrecía la oportunidad) las obras en su lengua original, pero es obvio que una media docena de países podían ser tratados de este modo. Esto equivale al empleo de las traducciones, y por fortuna hay una biblioteca francamente extensa, preparada por autores británicos y norteamericanos, de obras teatrales que fueron compuestas originalmente en otros idiomas. Aun estos vastos recursos, sin embargo, a veces resultaron inadecuados, y en consecuencia como una tercera opción, he acudido a versiones en francés, italiano o alemán. Así, por ejemplo, un drama húngaro bastante importante ha sido leído en italiano, un drama checo en alemán y uno búlgaro en francés, ya que, al parecer, ninguno de ellos había sido puesto en ropajes ingleses. Me doy plena cuenta de que en la lectura de obras en segunda o incluso en tercera mano, debe perderse inevitablemente mucho del sabor del original, en particular si el autor es un poeta; pero he procurado, en la medida de lo posible, hacerme cargo de esta pérdida inevitable".

Este descuento, es por otra parte inevitable, ya que es imposible que alguien pueda leer todo el teatro producido en Oriente y Occidente, rigurosamente en las respectivas lenguas en que ha sido escrito.

También resulta explicable que el capítulo dedicado a Lope de Vega sea tal vez demasiado elemental para el lector de habla hispana; será sin embargo de utilidad para despertar en el lector inglés el interés por el teatro de Lope. Menos justificable es sin duda cierta superficialidad que se nota en el capítulo consagrado a Shakespeare (apenas dos párrafos para *Hamlet* y uno solo para *Otelo*), pese a que se trata de un tema en el que Nicoll había

40 Véase, en el tomo III de esta serie, las notas "Walter Kliche reaparece con una obra de Behrman" (*La Mañana*, 12 de febrero de 1965) e "Incomunicados pero frívolos" (*La Mañana*, 14 de febrero de 1965). [Nota del compilador].

demostrado anteriormente una vasta erudición. Curiosamente, lo mejor del libro (y también su parte más aprovechable) son los pasajes que se refieren a zonas exóticas, o simplemente extrañas, de la historia del teatro. Por ejemplo: la glosa y el comentario que Nicoll dedica (pp. 123 a 127) al impagable título medieval *El hierro caliente*, de Hans Sachs, o el ilustrativo capítulo sobre la Commedia dell'Arte, y, especialmente, toda la parte X sobre el teatro de Oriente (el drama sánscrito, el drama en China, el teatro japonés), donde la articulación crítica de Nicoll está a la altura del noble material que maneja. Es cierto que los prejuicios (a los que el autor hace referencia en el prefacio) se van haciendo más evidentes a medida que esta *Historia del Teatro Mundial* se acerca a lo contemporáneo. No hay que olvidar que Nicoll es, antes que nada, un *profesor*, y es de imaginarse su resistencia a admitir ciertos postulados de Brecht, a quien liquida en pocas líneas, o la alucinada actitud de Antonin Artaud, quien, increíblemente, ni siquiera es mencionado. Para que un *profesor* admita ciertos estallidos rebeldes que se dan en el arte, es necesario que estos cumplan el requisito previo de incorporarse a los programas, a los manuales, a los itinerarios académicos. Es lo que en cierto modo ha pasado con temas como Ibsen, o Strinberg, o el expresionismo alemán, tres rebeldías ya institucionalizadas que merecen de Nicoll un tratamiento inteligente, esclarecedor y comprensivo. Son quizá los tres capítulos de mayor vuelo y quizá estén revelando una secreta afinidad del historiador con su materia.

(*La Mañana*, Montevideo, 18 de abril de 1965: 13).

La violencia de los frívolos

La noche de la iguana (*The Night of the Iguana*), de Tennessee Williams. Colección Teatro en el Mundo. Editorial Losada. Buenos Aires, 1964, 105 páginas. Traducción de Manuel Barberá.

Hace diez años que Tennessee Williams escribió la siguiente imagen en el prefacio a uno de sus dramas: *"El lirismo personal nace en la celda no compartida donde cada uno ha sido confinado para siempre; es el clamor que va de un prisionero a otro"*. A pesar de sus insuficientes dramáticas, o tal vez debido a ellas, es probable que *La noche de la Iguana* sea, de todas las piezas de Williams, la que hace una propaganda más ruidosa de ese postulado.

Williams nació en 1914, en Columbus, Missouri. Su abuelo fue eclesiástico y su padre se ganó la vida como corredor de zapatos. El verdadero nombre del dramaturgo es Thomas Lanier Williams, pero él se rebautizó Tennessee en homenaje al Estado que lleva ese nombre. En 1938, se graduó en la Universidad de Iowa. Antes y después de la graduación, tuvo que trabajar duramente para ganarse la vida como ascensorista, camarero, cajero de restorán, portero de cine, etc. Su primer éxito literario lo obtuvo con tres sonetos sobre la primavera que le valieron un premio de veinticinco dólares en un

concurso que organizara un club femenino. Trabajó para Hollywood antes de dedicarse plenamente al teatro. En 1945 estrenó *El zoo de cristal*, obra con la que obtuvo el Premio de los críticos y que virtualmente lo lanzó a la fama. Todavía hoy, parte de la crítica considera ese título inicial como lo mejor de su vasta producción. Posteriormente estrenó *Un tranvía llamado deseo* (que en 1946 obtuvo el Premio Pulitzer y nuevamente el Premio de la Crítica), *Verano y humo* (1948), *La rosa tatuada* (1950), *La gata sobre el tejado de zinc caliente* (1955), *De repente en el verano* (1958), *Dulce pájaro de juventud* (1959).

En los últimos años, Tennessee Williams ha pasado a ser el dramaturgo más fervorosamente publicitado por ese complejo aparato teatral en que se asienta la retumbante vida de Broadway, Williams descubrió la violencia en *Un tranvía llamado deseo*; más importante para aquilatar el verdadero sentido de su obra posterior (incluida *La noche de la iguana*) es que también haya descubierto que esa violencia gustaba ampliamente a público y críticos y, algo más espléndido aún, a productores y financistas. A partir de ese descubrimiento, Williams fue aderezando aquella primera y efectiva violencia con otros ingredientes, entre los que figuraron la ninfomanía, el homosexualismo, las castraciones, las enfermedades venéreas y hasta el canibalismo. En un artículo (*The New York Times*, 8/3/59) previo al estreno de *Dulce pájaro de juventud*, el dramaturgo relató que en 1958, pensando que el psicoanálisis podía beneficiar su labor de escritor, recurrió a un psicoanalista, cuya primera pregunta fue: *"¿Por qué está usted tan lleno de odio, cólera y envidia?"*. Williams agregaba que se había sentido molesto por la palabra odio, y que después de muchas discusiones, él y el psicoanalista habían llegado al acuerdo de que odio sería solo un término provisorio, que usarían en sus diálogos hasta tanto no encontraran la palabra precisa.

Cuando uno lee *La noche de la iguana*, puede comprender que Williams tenía razón: no hay odio en sus obras. Ojalá lo hubiera, ya que el odio ha llevado a veces hacia buenos resultados artísticos. Quizá la pregunta del psicoanalista hubiera sido más certera de haber tenido esta redacción: *"¿Por qué está usted tan lleno de cólera, envidia y sentido comercial?"*.

Los dos actos de la pieza transcurren en el verano de 1940, en un hotel rústico y bohemio, situado sobre una montaña, sobre la costa occidental de México. La dueña es Maxine, reciente viuda de un viejo pescador. Durante la jornada que dura la obra, concurren al hotel unos alemanes que están celebrando el incendio de Londres bajo las bombas nazis; un poeta casi centenario y semichocho, con Hannah, su nieta pintora, y el protagonista, Shannon, actual guía de excursionistas, y exclérigo en el estado de Virginia, que ha debido dejar sus funciones religiosas bajo la doble acusación de fornicación y herejía. En el presente, Shannon se especializa en violar muchachas excursionistas y también en buscar a Dios, pero no lo que él llama *"un delincuente senil"*, sino un Dios que sea Relámpago y Trueno.

Existe un amago de comunicación entre Hannah, virgen y cuarentona, y el exreverendo. Pese a la celosa marcación de la viuda Maxine, que ve en Shannon un probable y ventajoso reemplazante del finado pescador; pese también a los ronroneos y desvaríos del viejo poeta, que demora dos actos en pergeñar su último poema y morir en paz; Hannah y Shannon consiguen mantener dos diálogos fundamentales. En el primero, el exclérigo le relata a la nieta del poeta, cómo fue ominosa y carnalmente tentado por una de sus feligresas. En el segundo, Hannah le devuelve el cumplido y narra lo que ella llama exageradamente sus *"experiencias de amor"*: el contacto con la rodilla de un muchacho en la última fila de un cine, y otra frustración mayor, con un viajante de comercio, vicioso y australiano. Pero (para decirlo con la imagen de Williams) el clamor va de celda a celda. Y nada más.

A esta altura de su obra dramática, ya va siendo hora de perder las últimas esperanzas en la recuperación de uno de los más talentosos dramaturgos que han dado Estados Unidos en las últimas décadas. Encandilado por la violencia (y por el efecto casi hipnótico que esa misma violencia ejerce sobre las timideces e inhibiciones varias de su espectador norteamericano), seguro de su aparato profesional y publicitario, arrimado a la imaginería poética como quien incorpora un socio productivo a una razón comercial, el Williams actual aparece desfondado en su sinceridad, repetido en sus recursos, frívolo en su galería de neurótico, gratuito en la morbosa desintegración de sus personajes. Hasta hace algunos años, todavía pudo creerse (así al menos le pareció a Michel Corvin) que en el fondo de esa virulencia había una nostalgia de pureza; hoy en cambio ya resulta demasiado visible que Williams no sabe qué hacer con sus simbolismos (el que se inscribe en la iguana del título, es de una chatura increíble) ni hasta dónde llegar con sus histéricas tensiones. Como prueba de semejante hueco dramático basta señalar que, después de los dos violentísimos actos de *La noche de la Iguana*, los personajes (con la sola excepción del viejo poeta, que de lelo pasa a cadáver) quedan intactos, con toda su materia prima sin desarrollar. Las violencias de su creador no los han conmovido. Tampoco han conmovido al lector.

(*La Mañana*, Montevideo, 21 de abril de 1965: 8).

Dos nuevos dramaturgos españoles

Primer Acto, n.º 56, Revista de Teatro, publicada en Madrid bajo la dirección de J. A. Ezcurrra. Este número incluye el texto íntegro de dos piezas: *Fútbol*, de José María Bellido, y *El detenido*, de Luciano Castañón.

Dos nuevos autores españoles, ganadores ambos del prestigioso Premio Guipúzcoa, son presentados en una reciente entrega de la revista madrileña *Primer Acto*. José María Bellido Cormenzana, autor de *Fútbol*, nació en San Sebastián el 28 de agosto de 1922; es maestro y abogado; fue chofer de camión,

dedicado al transporte de pescado, y también actor secundario en compañías que encabezaron Lola Membrives e Irene López Heredia; fue corrector de UNESCO, en París, y en 1953 regresó a España y allí abrió una pensión, luego recorrió Europa como guía e intérprete de varias agencias de turismo; en 1955 se compró un autobús y él mismo se encargó de llevar a los turistas; ejerció el periodismo, escribió para la radio, ganó el Premio Rumbos para relatos breves, fue seleccionado para las votaciones finales de los premios Planeta y Nadal; habla inglés, francés, italiano, alemán. En teatro ha escrito: *No ha que vivía*, *Cuando termine la guerra*, *Fútbol* y *El hombre que se fue*.

Fútbol es una farsa en dos actos y transcurre en *"un pueblo del sur de Europa. Época actual, una tarde lluviosa de mayo"*. En un lejano pasado, ha tenido lugar un encuentro final entre los equipos futbolísticos del Club Recreativo La Rubia y el Deportivo Las Cuevas, *match* que fue perdido por este último gracias a un tramposo fallo de un árbitro extranjero. En el pueblo suena a menudo el canto de un ciego, quien profetiza la llegada, en una tarde lluviosa de mayo, de un enviado celestial que habrá de solucionar para siempre el conflicto. Llega una compañía de cómicos y con ellos Don Jesús, un actor-comodín que en cada representación debe cambiarse varias veces de ropaje. Precisamente ahora viene vestido de fraile capuchino, pero debajo del hábito religioso lleva puesto un traje de árbitro de fútbol. Para su mal, es confundido por los partidarios del Recreativo y del Deportivo con el enviado celestial que anunciaba el canto del ciego.

Es evidente que Bellido se está refiriendo a algo más que al fútbol. Por algo la obra no ha sido aún representada en España y ha debido ser estrenada en París. En una explicación previa, el autor ha dicho:

"Los hombres, siempre con su identidad de hombres y sus problemas idénticos, anduvieron y siguen andando divididos. A veces la sociedad los lanza unos contra otros, y los hombres, ovejas de crines largas e inteligencia media, luchan entre sí […] Pero el pastor sigue guardándose la lana después de cada esquila".

En esa final deportiva con un vencedor ilegítimo que, a pesar de los años transcurridos, sigue imponiendo su ley y prohíbe a los derrotados de ayer que practiquen su fútbol, hay una transparente referencia a la guerra civil española (el árbitro, que en el pasado otorgó un penal inexistente, tiene un apellido inglés) y a este presente que no la olvida. La obra está llena de sobreentendidos, algunos de ellos francamente ininteligibles para el lector no español. También hay sobrentendidos y alusiones en la crítica que provocara la obra dentro de España. El gran protagonista de la pieza es evidentemente la censura, esa frustránea sombra que sigue oscureciendo la vida cultural española. Es necesario tener en cuenta tal factor al formular un juicio sobre la pieza de Bellido, ya que en la misma, junto a formidables hallazgos, hay pasajes demasiado confusos, contradictorios. Es visible que, después de alguna escena en que el autor piensa que se ha excedido en la osadía de sus símbolos, sobreviene una suerte de retroceso, de aparente inocencia, destinada a pagar el peaje censorio.

Tales cambios de paso, provocan, como es lógico, cierto desequilibrio en la economía dramática de la pieza. Pol Girbal, crítico de *El Correo Español*, reveló a propósito de *Fútbol*: *"Me cuentan que el autor, muy a última hora, reformó casi completamente todo el segundo acto"*. No es preciso dárselas de augur para presentir que ese acto desechado habría sido menos hermético y más teatralmente válido que el que hoy puede leerse.

El otro autor, Luciano Castañón, también vencedor en el concurso vasco, ha escrito de sí mismo:

"Dada mi sencillez, rayana en la elementalidad, me abruma lo profuso y lo confuso. Como buen asturiano, me siento liberal. Tengo hambre de vida. Me dan lástima los pobres. Sospecho que los escritores deben dedicarse a escribir y no a divagar. Padecí dolor físico y moral. Odio la subordinación. Durante nueve años fui futbolista profesional y ahora soy carne de escalafón".

Ha publicado tres novelas: *El viento dobló la esquina* (1958), *Los días como pájaros* (1962) y *Vivimos de noche* (1964). Con varios de sus relatos ha obtenido premios y distinciones en certámenes literarios. Sobre la pieza premiada, ha dicho: *"Creo que en* El detenido *existe humor y crítica, simbiosis no contradictoria"*.

La obra consta de un breve y único acto, transcurre en una sala de comisaría. El protagonista es Andrés, un cuarentón que ha sido detenido como presunto complotado contra el Gran Mandón Nacional Aupísimo Jerifalte. Bajo la pintoresca vigilancia de un impagable policía, el detenido es sucesivamente visitado por cinco mujeres, entre ellas su madre. Aquí la sátira es más visible que en la pieza de Bellido (la revista aclara que *El detenido* no ha sido estrenada en España) y está dramáticamente mejor resuelta. Hay un fresco humor en las diversas entrevistas, que sirven para que el lector (o espectador) vaya completando el retrato del protagonista. Castañón se revela como especialmente hábil para lidiar con la censura. Aunque el elemento satírico está a la vista, ha sido tan bien integrado en una estructura de estampa costumbrista, que el carácter inofensivo parece asegurado. Además, al final del acto, el policía recibe la comunicación de que Andrés está exento de toda sospecha y por lo tanto ha de recuperar inmediatamente su libertad. Claro que si se la lee detenidamente, la pieza es más sabia de lo que parece. Entremezclado con lo meramente pintoresco, mechado entre chiste y chiste, queda una detallada constancia de todo lo que *"puede esperar"* un sospechoso. Cuando uno recuerda que, en su viñeta autobiográfica, Castañón ha expresado: *"Padecí dolor físico y moral. Odio la subordinación*", ya resulta más explicable que en *El detenido* intenta (y consiga) pasar gato indócil por liebre costumbrista.

(*La Mañana*, Montevideo, 30 de abril de 1965: 9).

De la inmadurez a las esclerosis

Pocas veces se dan en el plano literario circunstancias tan extrañas como las que han venido condicionando la actual celebridad del escritor polaco Witold Gombrowicz. Un estudio a fondo de semejante fenómeno acaso tuviera más que ver con la sociología que con la literatura propiamente dicha; por esa razón, esta nota aspira a ser poco más que un inventario de síntomas.

Witold Gombrowicz nació en Polonia, en 1904, de padres latifundistas y presuntamente nobles. Antes de la última guerra publicó en su país dos libros: *Memorias del periodo de la inmadurez* (cuentos) y *Ferdydurke* (novela). Las hoy abundantes críticas suelen dejar constancia de que *Ferdydurke* no tuvo éxito en la Polonia de preguerra, pero tengo a la vista un ensayo ("Littérature polonaise") de Cyrill Wilczkowski, que menciona aquel libro de Gombrowicz como una *"abracadabrante novela que hizo sensación en 1937"*. En los días anteriores al estallido, el escritor embarcó en un trasatlántico polaco que hacía su primer viaje a la Argentina. En realidad, su propósito era quedarse dos semanas, pero en ese lapso quiso el azar (con la colaboración de Hitler) que estallara la guerra, Polonia quedara incomunicada con Occidente y Gombrowicz permaneciera nada menos que veinticinco años en la Argentina. En Buenos Aires llevó una vida oscura; se sabe que fue empleado de Banco, hábil ajedrecista e irónico conversador. Su fascismo y su homosexualismo no ha sido camuflados, ni siquiera por sus rendidos admiradores de la revista *Eco Contemporáneo*.

En 1946 tradujo él mismo al español su novela polaca, y esta, previo un trabajo de pulimiento gramatical y sintáctico llevado a cabo por un grupo de acólitos, fue publicada por la Editorial Argos y totalmente ignorada por críticos y lectores. Hasta hace un par de años era posible encontrar, en cualquier mesa de liquidación librera, ejemplares sin abrir de aquella edición príncipe. El novelista Ernesto Sábato, que escribió un laudatorio ensayo sobre *Ferdydurke* (incluido en la segunda edición, publicada por Sudamericana, Buenos Aires, 1964, 259 páginas; distribuye en Uruguay la Editorial Medina) hace este retrato de Gombrowicz:

"*Era un individuo flaco, muy nervioso, que chupaba ávidamente su cigarrillo, que desdeñosamente emitía juicios arrogantes e inesperados. Parecía helado y cerebral. Era difícil adivinar debajo de esa coraza el cálido fondo humano que latía en aquel exilado vagamente conde, pero auténticamente aristócrata*".

Posteriormente, en Tandil, el grupito de jóvenes (Jorge Di Paola Levin, Mariano Belú, Jorge Vilela) que junto con Miguel Grinberg y Antonio Dal Masetto constituirían más tarde la ruidosa *generación mufada*, se vinculó a Gombrowicz y lo convirtió en su mentor. El polaco no llamaba a aquellos adolescentes por sus nombres sino *Dipi*, *Flor*, *Marlon*, etc. Este último, o sea Jorge Vilela, ha contado (en artículo titulado "Witoldo", en *Eco Contemporáneo*, n.º 5, Buenos Aires, 1963) cómo el cincuentón atraía a

las *lolitas*, cómo jugaba (y ganaba) catorce partidas simultáneas de ajedrez, cómo para trasladarse de uno a otro tablero bailaba el chachachá, cómo se carteaba con Camus y Martin Buber, cómo les brindaba a los neófitos de Tandil su insistente consejo: *"Hagan macanas"*.

Jorge Di Paola Levin, en una nota titulada: "Gombrowicz de Polonia, *Ferdydurke* de sí mismo" (*Eco Contemporáneo*, n.º 5), dejó constancia de este pintoresco dardo de su maestro, destinado a la Sociedad Argentina de Escritores: *"Si allí, Dios no lo quiera, estallara un incendio, todos morirían carbonizados pues nadie se atrevería a gritar: «¡Bomberos!» Que es palabra cursi y ya ha sido dicha"*. Por fin, en 1958 Maurice Nadeau se interesa en *Ferdydurke*, cuya versión francesa aparece al año siguiente, llamando la atención de la crítica europea sobre este autor virtualmente desconocido. En 1960 Gombrowicz vuelve a Europa con su carta de ciudadanía argentina. Polonia, que en 1957 había reeditado y elogiado su vieja novela y en 1958 lo había puesto en el índex, se decide a rehabilitarlo. El renombre se afirma con otros títulos: *El casamiento* e *Yvonne* (teatro), *Bakakai* (cuentos), *Trasatlántico* y *La pornografía* (novelas) y dos volúmenes del *Diario*, que lógicamente abarca su larga estada en la Argentina. Por otra parte, es mencionado para el Nobel, y en varias ocasiones (incluso en 1965) aparece como candidato al Premio Internacional de Literatura, que es anualmente otorgado por un *pool* de editores europeos. Sus obras son traducidas a varias lenguas, y el firme núcleo de discípulos porteños cree llegada la ocasión de reprochar a sus compatriotas la conspiración de silencio que aparentemente rodeó a Gombrowicz durante su cuarto de siglo argentino. *El affaire Ferdydurke* se ha convertido en uno de los modos de obviar el verdadero meollo del problema. Porque en el fondo no interesa que Buenos Aires lo niegue o París lo acepte, sino simplemente saber si *Ferdydurke* (ya sea en 1937 o en 1965) tiene valor literario.

Para llegar a saberlo, es más atinado leer el libro que las reseñas (incluida esta) que sobre él se producen. Son doscientas sesenta páginas; el protagonista, que se llama Pepe (casualmente ha escrito un libro que tiene el mismo título que el volumen inicial de Gombrowicz), es llevado por el maestro Pimko, filólogo de Cracovia, a una extraña escuela donde asiste a debates y combates (incluida una *"atroz violación psicofísica"*) y luego al hogar de los Juventones, cuya hija es codiciada y visitada por aspirantes varios. Pepe huye luego con su condiscípulo Polilla y se aloja en la residencia campestre de unos parientes. Allí Polilla tiene un accidentado idilio con el peón de sus sueños, y el propio Pepe huye desganadamente con la prima Isabel. Intercalados en la anécdota aparecen algunos ensayos satíricos y también dos cuentos casi mellizos: *Filifor forrado de niño y Filimor forrado de niño*, a cual más delirante.

Las seudo-obsesiones de Gombrowicz, que no son pocas, pueden sintetizarse en una repugnancia hacia la Forma (como máscara retórica del ser) y una galopante defensa de la inmadurez:

"Largo y arduo será el camino. Porque hoy día tanto los individuos como naciones enteras ya saben manejar su vida psíquica casi a voluntad y son capaces de cambiar estilos, fes, principios, sentimientos según lo que se les antoje y según lo que le dicten sus intereses inmediatos; pero todavía no saben vivir y conservar su humanidad sin estilo; y estamos muy lejos de saber preservar nuestro calor interno, nuestra frescura y bondad humana contra el Satanás del orden. Grandes descubrimientos se necesitan —poderosos golpes aplicados con mano débil y desnuda en la coraza dura de la Forma— una sustancia astucia sin par y gran honestidad de pensamiento y una inteligencia afilada hasta lo último, para que el hombre se salve de su rigidez exterior y logre reconciliar mejor el orden y desorden, la forma y lo informe, la madurez y la inmadurez eterna y santa".

Este es el credo, seguramente tan fácil de compartir, o no, como el de todos los profetas que se alojan más allá del bien y del mal. Ahora sí, en el momento en que Gombrowicz convierte el creado en literatura, la mutación es más bien decepcionante.

Cuando la insolente prosa empieza a desparramar su secuencia de *cucucu, cucuculi, cuculucho, culeíto, cucucalalio, cumculecacocailo* y otros derroches de ingenio, en el lector se despierta una sospecha que, página a página, se irá confirmando. Gombrowicz, que es indudablemente capaz de construir buena prosa satírica (los ensayitos contrabandeados en *Ferdydurke* son seguramente lo mejor del libro) tiene sin embargo una curiosa incapacidad para lo auténticamente narrativo. A esta altura del sensacionalismo literario, ya no es cosa de asustarse frente al disparate; incluso el lector, cierto lector al menos, está suficientemente entrenado como para disfrutarlo. Pero aún así, es difícil apearse de la mínima exigencia de que el todo funciona como la narración que pretende ser.

Más de una vez, sobre todo en estos últimos meses de euforia, he visto el nombre de Gombrowicz asociado al de Joyce, pero eso más bien demostraría que los exégetas tienen muy olvidados sus *Ulises*. El caos de Joyce es, en última instancia, un estupendo mecanismo, un impecable plan narrativo. Jamás podrá decirse eso de Gombrowicz, cuyo disparatario es algo así como una brújula histérica, y, lo más grave, un deliberado rodeo de lo esencial, de lo que importa, de lo que duele. Todavía en la primera mitad de la historia de Pepe hay una chisporroteo verbal, que puede provocar una frívola diversión; pero en la segunda, el relato (que quiere ser vanguardia, pese a quien pese) se convierte en una ominosa humorada marginalmente costumbrista. Por escapar del Satanás del orden, Gombrowicz cae en la trampa de los contrastes, de la contradicción gratuita. Pasado el divertido estupor de los inventos versales, la interminable vacación en la casa de campo se convierte en una de las zonas más tediosas de las letras contemporáneas y los enredos homosexuales y las series de bofetadas, terminan por dejarlo a uno tan impertérrito como el centésimo cacerolazo en una película de Los Tres Chiflados.

Es imposible que Gombrowicz quiera denunciar cosas tan merecedoras de denuncia como la arrogancia, la retórica, la fosilización, la hipocresía. Pero ¿con

qué amenaza sustituirlas? De acuerdo a este renacido *Ferdydurke*, los sucedáneos parecen ser el menosprecio hacia lo que no es estrictamente élite, la nueva retórica del invento verbal, la fosilización del disparate y, lo más peligroso, la propensión a una neohipocresía, que consiste en bromear sobre el vicio, sobre la abyección, sobre lo irrefragablemente trágico. Sin embargo ahí está *Ferdydurke*, antes hundido en el silencio, ahora trepado en la cumbre. Gombrowicz tiene, por supuesto, todo el derecho exhibir su risa congelada. Pero no hay por qué contagiarse de la ola *snob*: en 1937 y en 1965, *Ferdydurke* es la misma evasión vergonzante, la misma indigente, lamentable burla. Desde que hizo su oscura aparición hace veintiocho años, la *santa y eterna inmadurez* de este extraño libro ha perdido su lote de adjetivos y se ha quedado en la esclerosis.

(*La Mañana*, Montevideo, 21 de mayo de 1965: 10).

[Narradores rumanos][41]

Los literatos rumanos tienen la desgracia y la suerte de escribir en un idioma que solo es hablado por veinte millones. Desgracia, porque ello ha impedido una difusión comparable a la de otros literatos europeos, cuyos respectivos idiomas abarcan una mayor extensión demográfica. Suerte, porque esa situación ha permitido una más honda compenetración que se ha llevado a cabo en una suerte de intimidad nacional, sin que oídos extranjeros pervirtieran su espontánea vigencia.[42]

En tal sentido, y aunque estas páginas de presentación introduzcan a un mundo de narradores, no es posible olvidar a Mihail Eminescu, el gran poeta nacional rumano, y su aleccionante caso. Quienes no podemos leer los versos de Eminescu en su idioma original, solo a través de traducciones y retraducciones tenemos acceso a su orbe enfervorizado y vital. Para apreciarlo en su justo valor, nos falta la percepción de sus matices verbales, el sonido y el ritmo de su verso; nos falta encontrarlo en la dimensión de su propia lengua, única capaz de transportar, sin deformaciones ni descuentos, la mejor esencia de un poeta verdadero. Algo nos llega, sin embargo, y en ese algo hay suficiente calidad artística y calidez humana como para conmovernos; hay una alerta sensibilidad que, en su momento, captó ese acogedor paisaje rumano que felizmente todos comprendemos; hay un ímpetu sacrificado y generoso hacia la obtención de la justicia; hay una visión lúcidamente premonitoria de una Rumania más feliz. Por si todo eso fuera poco, hay algo más que puede darnos la verdadera estatura de Eminescu; está el fervor y la admiración con que un pueblo dice, recuerda y canta sus

41 "Presentación" a *Narradores rumanos. Antología*. Edición al cuidado de Mario Benedetti, Montevideo, Alfa, 1965. [Nota del compilador].

42 Este pasaje y varios posteriores son reescrituras del artículo "Eminescu confirmado en su gloria" (*La Mañana,* 26 de junio de 1964), recogido en este volumen. [Nota del compilador].

poemas (el folklore rumano está lleno de canciones compuestas sobre letra de Eminescu), está el cariño con que los rumanos han incorporado esa poesía a su propia vida, a la sabiduría popular, cotidiana. Si el pueblo se siente de tal modo comprendido y representado por su poeta nacional, debe ser porque Eminescu logró captar, mejor que nadie, dónde estaba el resorte más profundo y más legítimo de lo rumano. En su "Memento Mori" escribió el poeta: *"Si deseas conocer el futuro, mira al pasado"*. Tengo la impresión de que el pueblo rumano, a medida que fue convirtiendo sus arduos futuros en presentes creadores, miró muchas veces hacia la obra de Eminescu. Solo así puede entenderse esa formidable infiltración de su poesía en la sensibilidad colectiva; solo así puede entenderse su abrumadora presencia, tan innegable que a veces parece el ángel tutelar de todo un pueblo.

Además de Eminescu, hay por supuesto otros nombres que, poco a poco, han ido traspasando la frontera idiomática, pero es preciso reconocer que el trasiego del rumano al español (generalmente, a través del francés, aunque también a través del inglés o del italiano) ha sido uno de los más lentos. Así y todo, hoy pueden leerse en español, obras de Creanga y Caragiale, de Sadoveanu y Arghezi, y aun de autores más recientes, como los narradores Cezar Petrescu y Zaharia Stancu, o la poetisa Nina Cassian. No obstante, el grueso de la producción literaria rumana permanece inédita para el lector de habla hispana.

Había dos medios de brindar a ese lector un panorama más o menos amplio de la narrativa rumana: hallar un especialista de esa nacionalidad que, además de seleccionar los materiales, fuera capaz de verterlos a un inobjetable español, o bien encontrar un traductor de habla hispana que conociera perfectamente, no solo el idioma rumano sino la narrativa rumana, como para efectuar por sí mismo una antología. Por razones obvias, fue difícil conseguir tales moscas blancas. Como la tercera y nefasta posibilidad era seguir ignorando una narrativa de rica tradición y constante vitalidad, se prefirió ir al encuentro de una solución intermedia, que por supuesto está lejos de ser la ideal, pero que de algún modo ha hecho posible ese primer contacto: sobre la base de antologías efectuadas por rumanos, y traducidas por estos al francés, y atendiendo asimismo a comentarios críticos publicados por estudiosos como Tudor Vianu, Ov. S Crohmalniceanu y S. Damian, se ha formulado una lista (no por cierto una antología) de textos, que a su vez han sido retraducidos (del francés, y en algún caso del inglés, al español) por los siguientes escritores uruguayos: Manuel Arturo Claps, Hiber Conteris, Enrique Fierro, Carlos Martínez Moreno, Felipe Novoa, Alberto Paganini, Emir Rodríguez Monegal, Juan Carlos Somma, Idea Vilariño, Ida Vitale y Mario Benedetti. En algunos casos (relatos de Creanga, Sadoveanu y Stancu) se han usado traducciones ya existentes, según fuentes editoriales que constan al pie de cada una de las narraciones.

Mi intervención en el armado de este panorama narrativo consistió (aparte de la retraducción de tres relatos), en organizar y coordinar el trabajo del equipo de los traductores, redactar (a partir de datos recabados en diversas fuentes) las breves fichas bibliográficas de los autores incluidos, y vigilar el desarrollo de la edición. No soy el antólogo, ni podría serlo, desde el momento que desconozco la lengua rumana, y considero que el hecho de haber leído algunas obras de esa literatura, en traducciones francesas, inglesas o italianas, de ningún modo me habilita para efectuar una antología. De ahí que en esta edición se haya tenido especialmente en cuenta el gusto de los rumanos por sus propios escritores, la selección que ellos mismos han hecho para sus antologías. En este sentido, los escritores uruguayos que hemos colaborado en la versión española, nos limitamos a una modesta función de intermediarios entre el creador rumano y el lector de habla hispana. Aun así, corremos el riesgo de que lo que más nos guste sea en definitiva lo menos representativo, lo menos legítimo o lo menos original. A la inversa, se da a veces el caso de que en Europa adquieran mayor notoriedad ciertos escritores latinoamericanos que mantienen una visible afinidad con los patrones del gusto francés, o inglés, o italiano, pero que nosotros no consideramos como representativos de nuestro mundo, de nuestros conflictos o de nuestro arte.

De todos modos, creo que este panorama será suficiente para que el lector registre ciertos rasgos que los críticos rumanos han creído reconocer en los creadores, pasados y presentes, de su literatura: la sumisión al objeto (o sea la limitación al marco de la realidad observable, característica esta que conduce a la sobriedad expresiva) que destaca G. Ibraileanu; la ausencia de exaltación barroca y romántica, que señala Tudor Vianu; el interés por la revelación psicológica, que anota S. Damian.

Cuando esta edición estaba a medio camino, tuve ocasión de conocer Rumania, país al que concurrí como invitado de la Unión de Escritores Rumanos y del Instituto de Escritores Rumanos para las relaciones culturales con el extranjero, a fin de asistir a los actos conmemorativos de los 75 años de la muerte de Eminescu. Confieso que la primera impresión fue de sorpresa. Aunque uno llegue a Rumania sabiendo de antemano que la nación se ha incorporado sobre raíces latinas, es inevitable que, ya desde el primer recorrido por las calles de Bucarest, desde el primer vistazo a los rostros que observan, a los niños que saludan, uno encuentre un ámbito familiar en el que reconoce y se reconoce. Para un latinoamericano, ese reconocimiento es más importante, más conmovedor. Nuestros vínculos con otras zonas de la latinidad (pienso en España, Italia, Francia) han sido más estrechos y por lo tanto estamos habituados a detectar en esos países aquellos rasgos que nos son comunes. Pero, en este sentido, Rumania significa una revelación. Es como si alguien encontrara de pronto un familiar del que poco sabía y de quien sin embargo se siente inesperadamente próximo. Sé, por supuesto, que en la formación del idioma y del carácter rumanos han intervenido, a

través de los años, otros elementos no latinos. Pero también eso sirve para dar al rostro nacional rumano un atractivo que el latinoamericano capta de inmediato, ya que eso que ve es lo mismo que lo suyo y a la vez no es lo mismo, o sea que no se trata de una repetición sino de una afinidad.

Rumania tiene un gran sentido del humor (baste recordar las formidables bromas de Creanga o de Caragiale) y es muy probable que ese rasgo haya contribuido, en los últimos veinte años, al esfuerzo de desmitificación, de que habla el crítico Ov. S. Crohmalniceanu. En este complicado mundo de hoy, con su cielo siempre nublado de amenazas, hay que saber reír o suicidarse. Hay países que se suicidan (o se destruyen recíprocamente, lo cual, después de todo, es una mera variante del suicidio) y hay otros que saben reír. Rumania milita entre estos y por eso me parece destinada a salvarse, a afirmar su destino, a confiar en sí misma. Sentido del humor es también conciencia autocrítica, sensibilidad social; es también pensar con cabeza propia y sentir con corazón propio. Esta voluntad de encontrarse a sí misma me parece uno de los rasgos más positivos de Rumania, una actitud de la que me siento inevitablemente cercano. Quizá sea la pertinencia de semejante voluntad la que en definitiva oficie de hilo conductor en el itinerario cumplido, durante ciento veinte años, por los creadores que figuran en estos volúmenes.

Montevideo, noviembre de 1964.

El dramaturgo de la actividad interior

Teatro completo, por Anton Chejov, Ediciones Aguilar, Madrid, Colección Joya, 1.126 páginas. Versión directa del ruso, por E. Podgursky. Adaptación española de *Platonov*, por Salvador Bordoy. Prólogo de Jesús López Pacheco.

Con un tomo de novelas, dos de cuentos (el segundo de estos, recientemente publicado, incluye 175 relatos, en traducción directa del ruso, por Luis Abollado) y uno de teatro, Aguilar ha completado, en su Colección Joya, la edición de las obras de Chejov. Por razones obvias, aquí nos referiremos casi exclusivamente al volumen consagrado a la zona dramática de su obra, que por primera vez merece el título de *Teatro completo*, ya que incluye *El espíritu del bosque* y *Platonov*, que faltaban en el llamado *Teatro completo* publicado hace quince años por una editorial argentina.

Aunque en las dos zonas (narrativa y teatro) de la producción de Chejov, es siempre visible una actitud crítica, y aunque ambos géneros son igualmente representativos de su genio, media una importante distancia entre el aporte narrativo y el dramático. En tanto que en los cuentos, Chejov sigue y enriquece una tradición satírica de hondas raíces en la literatura rusa, burlándose de todos los mediocres que en el mundo han sido, y arremetiendo contra las diversas formas de vanidad y simulación; en las piezas teatrales

más importantes (ya que en las breves su actitud no se distancia sustancialmente de la asumida en los relatos) el escritor, ya maduro y castigado, trata a los personajes con mayor hondura, y también con otra lucidez. Por otra parte, en lo dramático, Chejov no continúa una tradición sino que la fractura. (Para Gogol, esa fractura también se produjo en lo narrativo; por algo le escribió a Chejov en 1900: *"¿Sabe usted lo que está haciendo? Está matando el realismo… Después de cualquiera de sus narraciones, por insignificante que sea, todo parece crudo, como si hubiera sido escrito no con una pluma, sino con un garrote)"*.

Hoy en día, con el nombre de Chejov en todos los repertorios internacionales, resulta difícil imaginar el rechazo provocado por algunos de sus títulos dramáticos más importantes. Pero la verdad es que Chejov incorporaba, sin previo aviso, una renovación de lo teatral que no era fácil de aceptar a simple y primera vista. Por un lado, el autor de *Las tres hermanas* se apartaba del concepto tradicional de lo dramático, o sea el conflicto entre el agonista y el antagonista, para poner el acento (un acento casi esotérico, apenas insinuado en la atmósfera dramática, en los silencios clave, en los gestos sutiles) en el conflicto interior del personaje. Por otro, Chejov despojó la escena casi totalmente de *hechos* capitales, decisivos, y el cambio la pobló de detalles cotidianos aparentemente insignificantes. Llegó a escribir:

"Es preciso hacer una obra donde la gente entre y salga, coma, hable del tiempo, juegue al vint; que en la escena todo sea tan complicado y al mismo tiempo tan sencillo, como en la vida. Las gentes comen, no hacen otra cosa que comer, pero mientras tanto se van forjando sus destinos dichosos, se van destruyendo sus vidas".

Como lo ha visto acertadamente Galina Tolmacheva, *"el verismo de Chejov no es el de los naturalistas; su verdad es una verdad elevada, fina, nada trivial a pesar de su aparente trivialidad"*. También Stanislavski, que, después del inicial desconcierto fue uno de los más inteligentes expositores de Chejov, expresó en su momento que las obras de su compatriota rebasaban

"acción y movimiento, pero no en lo exterior, sino en su desenvolvimiento interno. En la misma indolencia, diríase inactividad de los personajes creados por él, late una complicadísima actividad interior. Mejor que cualquier otro, Chejov probó que la acción escénica debía concretarse en el sentimiento interior, y que sobre él, y solo sobre él, purificada de todo lo seudoescénico, se puede fundamentar la obra dramática. Mientras la acción exterior en el escenario divierte, distrae o excita los nervios, lo interior contagia, se apodera de nuestra alma y la esclaviza".

Se dice además que Pirandello (el testimonio es de Marie-Anne Commene) admiraba en Chejov su capacidad para expresar la vida sin los recursos de la psicología.

En todas sus obras hay recursos de comicidad (la frase de *La gaviota*: *"Estoy de luto por mi vida"*, ha pasado a todos los diccionarios de *quotations* a que son tan afectos los anglosajones), pero tales apuntes están siempre al servicio de una intención nada frívola, y cuando por fin aparece la clave profundamente desalentada, entonces aquel aparente toque humorístico recibe

la carga de un signo contrario, y sirve para subrayar la desesperanza, haciéndola más irremediable, más melancólica, más obsesiva. Nada es totalmente cómico en Chejov, nada es tampoco íntegramente patético. El teatro de su tiempo le entregó a este autor un postulado fundamental: lo dramático es conflicto. Pero el autor de *Tío Vania* escribió decididamente contra la corriente: en sus obras la tensión dramática se produce casi exclusivamente en base a la distancia que media entre lo que *podría ocurrir* y lo que *no ocurre*. Como lo ha señalado Arnold Hauser, en Chejov:

"los personajes no luchan, no se defienden, no son vencidos; simplemente se cometen, se van pique lentamente, son sumidos por la rutina de su vida sin acontecimientos y sin esperanzas. Soportan su sino con paciencia, un sino que se consuma no en forma de catástrofe, sino de desilusiones".

Analizar pormenorizadamente el teatro de Chejov excede los límites de esta reseña, que se limita a saludar la aparición (por primera vez completa en español) de una de las obras dramáticas que más ha influido en la escena contemporánea.

(*La Mañana*, Montevideo, 4 de junio de 1965: 9).

Somerset Maugham entre el talento y la taquilla

Hace más de veinte años, cuando publicó *A Writer's Notebook* (*Carnet de un escritor*), William Somerset Maugham escribió lo siguiente:

"Soy como un pasajero que espera el barco en un puerto en tiempo de guerra. No sé qué día zarparemos, pero estoy dispuesto a embarcar en cuanto me avisen. Dejo muchos rincones de la ciudad sin visitar. No quiero ver la nueva y bella autopista por la que nunca circularé, ni el gran teatro nuevo, con sus modernos decorados, al que nunca asistiré. Leo los periódicos y hojeo las revistas, pero si alguien me ofrece un libro lo rechazo porque podría no tener tiempo de acabarlo y, además, con este viaje delante de mí, no sabría interesarme por él. Acepto el trato de desconocidos en el bar y en la mesa de juego, pero siempre evito hacer nuevas amistades con gente de la que tendré que separarme muy pronto. Como el pájaro, vuelo libremente".

No obstante el pesimismo implícito en las autoagorerías de este famoso publicista de sí mismo, Somerset Maugham tuvo dos décadas más para seguir leyendo libros, viendo decorados y recorriendo autopistas. Los anuncios de su propia muerte o, en su defecto, de su retiro definitivo de la actividad literaria, llegaron a constituir un *tic* en la trayectoria de este *best seller*. Ha muerto a los 91 años, precisamente en uno de los escasos periodos en que no hizo públicos sus bien escritos adioses a la vida.

Había nacido el 25 de enero de 1874 (tomen nota sus muchas lectoras: era acuariano) y desde su nacimiento le llevó la contra a los británicos, ya que empezó por nacer en París, hecho no muy frecuente entre los ingleses. Estudió medicina en el St. Thomas Hospital de Londres, obtuvo posteriormente el doctorado, fue miembro del Servicio Secreto (misión en Rusia) y no

ha podido aclararse si fue en esas funciones que escribió su primera comedia, *Schiff Bruching*, pero lo cierto es que esta fue escrita en alemán y representada en Berlín en 1901. Sin embargo, a partir de 1903, este británico que había nacido en Francia, espiaba en Rusia y escribía en alemán, se integró a la familia teatral inglesa con una obra, *A Man of Honour* (*Un hombre de honor*) que fue considerada como *"satírica, chispeante, graciosa, muy a la manera de Congreve, Sheridan y Wilde, con un dejo de Shaw"*. Un año después publicó una novela, *Liza o Lambeth*, que relata las experiencias del autor como estudiante de medicina. Pero el gran éxito solo vino con *Of Human Bondage* (*Servidumbre humana*), 1915, novela que todavía hoy es considerada como su trabajo más convincente y mejor escrito, pese a que algunos críticos le reprochan que no lleve su análisis psicológico a las últimas y más hondas consecuencias. De raíz autobiográfica, y seguramente influida por Samuel Butler (en especial, por *The Way of All Flesh*) relata la historia de Philip Carey, exestudiante de arte en París y actual estudiante de medicina de Londres, así como sus complicaciones sentimentales con la linda y mediocre Midred. Maugham dice de su protagonista que posee *"un temperamento nervioso y una morbosa falta de confianza en sí mismo"*. Tanto esta novela como una posterior, *Cakes and Ale* (1930) ha sido frecuentemente consideradas como *romans á clef*. (Otras novelas: *The Peinted Vail —El velo pintado*; *The Razor's Edge —El filo de la navaja*; *The Moon and Sixpence —La luna y seis peniques*, inspirada en la vida de Gauguin). En la zona narrativa de su vastísima obra, cabe destacar especialmente sus cuentos ("Rain", varias veces trasladado al teatro y al cine; "The Three Fat Women of Antibes", "Machintosh", "The Point of Honour", "The Poet", etc.), un género en el Maugham consiguió una singular maestría y al que posiblemente dio lo mejor de sí mismo.

Como autor teatral, Maugham heredó ciertos rasgos de la comedia de la Restauración (según Eric Gillet, esa afinidad se nota sobre todo en que sus comedias *"poseen una fachada brillante y carecen de sentimiento casi en absoluto"*), pero también ha sido considerado como un puente entre Oscar Wilde y Noel Coward. Además de las anteriormente mencionadas, Maugham escribió para el teatro comedias como *Our Betters* (de la frase inglesa: *"our elders and betters"*, o sea *"nuestros mayores y mejores"*), *The Circle, The Constante Wife* (que en Nueva York fue uno de los trabajos de aliento de Ethel Barrymore, quien llegó en ese papel a las 233 representaciones, y posteriormente también de Katherine Cronell, que en 1951 la representó 138 veces consecutivas) y también *The Sacred Flame* (1928) sobre el tema de la eutanasia.

Las dos piezas mencionadas en último término son en cierto modo representativas del teatro de Maugham, ya que ambas desarrollan, desde distintos ángulos, el problema de la infidelidad conyugal. En *The Constante Wife* la protagonista solo accede a ser infiel cuando consigue independizarse económicamente de su marido; en *The Sacred Flame*, la madre de un aviador lisiado, cuando se convence de que su nuera quiere a otro, mata a su hijo por compasión. Maugham construye impecables argumentos teatrales y siempre

demuestra estar en posesión de un depurado oficio, pero (tanto en sus comedias como en sus novelas) deja siempre la sensación de que no se juega a fondo, ni por sus personajes ni por su propia conciencia de escritor. Ha confesado que, antes de escribir una nueva obra, siempre leía *Cándido*, de Voltaire, pero de toda la actitud volteriana tal vez solo prendiera en él aquella frase de las *Lettres Chinoises*: *"La parte más filosófica de la historia consiste en dar a conocer las necedades de los hombres"*. De todos modos, hay que reconocer que el de Maugham es un caso insólito, fuera de serie, ya que su excesiva dosis de descreimiento y de cinismo lo llevó no precisamente a hacer un mal uso, pero sí un uso marginal de su innegable talento. Con un poco más de sinceridad, y un poco menos de obsesión taquillera, Maugham pudo haber sido uno de los grandes escritores ingleses de este siglo; pero, con su mera competencia y su ambiguo sarcasmo, solo pasará a la historia como una de las grandes frustraciones de las letras británicas. Algo de eso fue intuido por el propio Maugham, que en 1944, en ocasión de una de sus varias publicitadas muertes no llegadas, escribió: *"Cuando por fin aparezca mi óbito en* The Times*, y alguien diga: ¡Cómo, pero si lo creía muerto hace ya años!, mi fantasma se reirá silenciosamente"*. Habría que agregar: silenciosamente sí, pero con un poco de amargura.

(*La Mañana*, Montevideo, 17 de diciembre de 1965: 11).

John Updike o el arte de la fuga

Trece años menor que J. D. Salinger y como él proveniente del equipo *New Yorker*, John Updike ha sido estimado, a partir de 1961, como *"la mayor promesa de la literatura contemporánea norteamericana"*. Precisamente fue ese año que apareció *Rabbit, run*, primera de sus obras que llega al español (*Corre, conejo*, traducción de Baldomero Porta, Colección Formentor. Editorial Seix Barral, Barcelona, 1965, 265 páginas).

Updike nació en 1932, estudió en Shillington y en Harvard, y siguió cursos de dibujo de Oxford. Único hijo de un profesor de matemáticas, su primera ambición fue dibujar para Walt Disney o para el *New Yorker*. Era aún un adolescente cuando empezó a enviar con regularidad colaboraciones a esta revista de peliagudo acceso. Updike no solo se impuso a calidad, sino también a tesón, ya que durante siete años la célebre publicación de la élite intelectual neoyorkina, no se dignó aceptar ninguno de sus trabajos; solo en 1954 aparecieron un poema y un relato, y desde 1955 Updike integró el equipo de redactores, colaborando en la sección "Talk of the Town". Sin embargo, dos años más tarde abandonaba ese puesto tan largamente buscado. Según la versión no necesariamente objetiva de *Time* (noviembre 7 de 1960), el alejamiento se debió a que Updike acabó por fatigarse del estilo del *New Yorker* y su *"casualidad minuciosamente fabricada"*. Actualmente, el escritor vive en Ipswich, Massachusetts, con su esposa y tres hijos; para

poder escribir tranquilo, ha alquilado además una habitación en el centro de la ciudad, y confiesa ser *"suficientemente protestante como para intentar trabajar los siete días de la semana"*.

Updike ha publicado seis libros: el primero de poemas, *The Carpentered Hen* (*La gallina de carpintería*); luego, *The Poorhouse Fair* (*La feria del asilo*), novela, y *The Same Door* (*La misma puerta*), cuentos; *Rabbit, run* (*Corre conejo*), que impuso su nombre; *Pigeon Feathers and the other stories*, y más recientemente, *The Centaur* (*El centauro*), novela que lleva un epígrafe de Karl Barth (*"El hombre es la criatura situada en el límite entre cielo y tierra"*) y recrea, en términos contemporáneos, el mito de Quirón, el más sabio de los centauros, que fuera accidentalmente herido por un flecha de Hércules y que cediera a Prometeo su propia inmortalidad. En la versión siglo xx de Updike, Quirón es George Caldwell, profesor de ciencias en la High School de Olinger (o sea el Olimpo); Prometeo es su hijo Peter; Zeus es el director Zimmerman; Venus es Vera, profesora de gimnasia, etc, etc. Según el crítico Peter Buitenhuis, en esta novela *"Updike trae a la ficción una rara fuerza de visión y de estilo, y adapta esa fuerza a una vasta gradación de efectos"*.

En *Corre, conejo*, Updike enfoca un breve periodo (apenas unos meses) de la vida de Harry Angstrom, apodado "Rabbit" o sea Conejo:

"Tan alto, poco plausible parece para conejo, pero sí ancho de blanca cara, la palidez de las pupilas azules, y un nervioso latir debajo de su roma nariz cuando se clava un cigarrillo en la boca, explican en parte su apodo, que le pusieron cuando también era un chico".

Exfigura estelar del básquetbol universitario y actual vendedor de un adminículo para cocina. Aunque solo tiene 26 años (está casado, tiene un hijo pequeño y su mujer está nuevamente embarazada), Conejo es un veterano de su propia fama. Todos sus estímulos y reflejos vienen del pasado, cuando estableció un récord de tantos en la Divisional B, marca solo superada por él mismo en su último año de actividad deportiva.

En las primeras cuarenta páginas, la novela se desarrolla en un nivel que evidentemente está por debajo de su prestigio. Se trata de la primera huida de Angstrom, quien simplemente no puede soportar la perspectiva doméstica que incluye a su mujer, absorta ante el televisor y anulada por el alcohol, y la obligada comunicación con sus padres, suegros, vecinos, etc. Esa insólita escapada a través de carreteras poco concurridas, gasolineras atendidas con el más desconfiado sentido común, parques invadidos por un craso erotismo motorizado, no resulta una lectura demasiado interesante y convoca insistentes reminiscencias de otra novela, cinco años anterior: *On the Road*, del *beatnik* Jack Kerouac. Más adelante, la fuga adquiere otro sentido, pero aun así parece un símbolo demasiado obvio y frontal, una expresión de poca confianza en que el lector sea capaz de entender la metáfora. (También el apellido Angstrom es una suerte de pancarta alegórica, destinada a agitar ante los ojos del lector sus referencias a miedo, angustia, ansiedad, etc.).

En realidad, ese flojo y opaco comienzo no se corresponde con la alta calidad subsiguiente. Una vez que Conejo regresa a su ámbito natural, la novela adquiere su mejor dimensión. Concluida y descartada la gran fuga simbólica, Updike propone a su personaje distintas confrontaciones que se resuelven en otras tantas huidas reales. Conejo es un especialista en sacarle el cuerpo a sus responsabilidades. Deja a Janice, a su mujer, por Ruth, casi una prostituta; cuando aquella da a luz una niña, se arranca a sí mismo de la relación clandestina para volver junto a su esposa; posteriormente, huye otra vez de su hogar, y la fatalidad hace una víctima inocente; regresa al ambiente familiar cando ya la desgracia no tiene remedio; Janice, padres, suegros, etc. se le vuelven de nuevo insoportables, y sale disparado en busca de Ruth, pero cuando esta le confiesa que espera un hijo suyo, escapa otra vez. Vale la pena transcribir las últimas líneas de la novela: "

A pesar de que esta manzana de casas de ladrillo de tres pisos es idéntica a la anterior, posee algo que llena de dicha a Conejo; los escalones y los alféizares de las ventanas, vistos por el rabillo del ojo, parecen encogerse y echar a correr, animados de vida. Esta ilusión le desata. Sus manos se levantan automáticamente y siente el viento en los oídos aun antes de que, con los talones golpeando pesadamente el pavimento al principio, pero recobrándose sin esfuerzo por efecto de una especie de pánico dulce, volviéndose más ligero, más rápido y más tranquilo, echa a correr. Y corre. Fijaos: corre".

Cuando le fue preguntado a Updike si Conejo podía ser tomado como una norteamericano típico, el novelista respondió:

"Tal vez en algún aspecto. Pero no conozco lo suficiente acerca de la juventud de este u otros tiempos. Si el libro tiene algún valor sociológico, mejor que mejor, pero no fue ese mi propósito al escribirlo. Hay cierta ambigüedad que es necesaria. No deseo que mis ficciones sean más claras que la vida misma".

Típico o atípico, lo cierto es (y esto es lo importante) que el personaje tiene vida propia, literariamente *existe*. La más clara diferencia entre Updike y los narradores de la *beat generation*, es tal vez que, a diferencia de estos, el autor de *Corre, conejo*, no se siente encarnado en su criatura de ficción. Ya representa un lugar común considerar a los *beatniks* como rebeldes sin causa. Pero no todos los lugares comunes son verdades. En realidad, hay causas para esa rebeldía. Toda la vida contemporánea (con su prisa enloquecedora, su endiosamiento de la hipocresía) es un muestrario caótico de esas causas. Que los rebeldes no siempre las vean con claridad, no garantiza que no existan; en realidad, ellos se desafilian ("desafiliación" es un término usado en varios artículos que el crítico y poeta Lawrence Lipton escribió en el periódico *The Nation* acerca de esta actitud de los nuevos intelectuales norteamericanos; el primero de esos artículos llevaba un epígrafe de John L. Lewis que solo decía: *"Nosotros nos desafiliamos..."*) de esas causas; su falta de compromiso es un *no* terminante al mundo actual. En vez de rebeldes sin causa, son rebeldes que impugnan sus causas. Tal vez

reconozcan con menor claridad lo que podríamos llamar sus efectos. Como no tienen una estructura de ideales comunes, sino de negaciones comunes; como no poseen un impulso romántico, sino una profunda repugnancia hacia la babilónica confusión de valores de este siglo; como no confían ni en los poderosos ni en los desposeídos; como no intentan establecer canales de comunicación con el mundo, sino que, por el contrario, han creado una estructura de contraseñas y palabras en clave, que los defiende contra ese mismo mundo; como no son proselitistas sino vencidos de antemano; como disponen de una huraña piedad, pero no saber qué hacer con ella, puede desde ya adelantarse que su futuro va a estar poblado de frustraciones. Están en camino (otra vez *"on the road"*) pero no tienen, como el Angstrom de la primera salida, ni remota idea de a dónde conduce ese camino.

Harry Angstrom, ese intermitente fugitivo que ha inventado Updike, no sabe verdaderamente por qué huye. Como bien lo ha visto Marisa Bulgheroni (*La nuova vitalitá del romanzo americano*) *"es una mera explosión de inquietud, una protesta oscura y ya resignada, pero no por esto menos violenta, contra una vida que, en lo interior, parece vacía de significado"*. A diferencia de Kerouac, o del poeta Ginsberg, o aun de Norman Mailer. Updike no siente por su protagonista una fraternal y blanda compunción; comprende a Angstrom, pero no lo compadece. Sabe que en el fondo de su actitud crece un tieso egoísmo que no osa decir su nombre. *"Dentro de su propio pellejo, está al salvo; no quiere salir fuera",* anota objetivamente el narrador, pero también Ruth le dice a quemarropa al Conejo de los tramos finales: *"¿Cómo no sales a mirar fuera de su bonito pellejo alguna que otra vez?"*. Aun en plena catástrofe, el personaje, *"hunde más la cabeza en la almohada, retrae la cabeza hasta la mitad debajo de las sábanas y se pone a dormir tozudamente. El dormir es una cueva segura"*. A lo largo de la novela, conejo se aferra a ideas que están al margen de su responsabilidad auténtica; es la treta que encuentra más a mano para estar siempre lejos de donde le reclaman los obvios contratos de la vida, las tácticas servidumbres del destino. Aunque por razones obvias no elija reconocerlo, en esta novela (escrita con formidable sabiduría narrativa, con una rara habilidad para que el toque de humor cumpla una función esclarecedora en su diagnosis de la frustración) Updike está destapando una sombría realidad, en el fondo de la cual el hombre medio norteamericano, desvirtuado por los que Vance Packard bautizó para siempre *"ocultos persuasores"* (*hidden persuders*) y aterrado ante su propio vacío, ha empezado a evadirse de sus incumbencias, a eludir su responsabilidad. Por ahora se trata (como señala Updike en su último párrafo) de un *"pánico dulce",* pero el cuadro de colectiva frustración que tan notablemente pinta el novelista, autoriza a vaticinar que la dulzura irá quedando en camino.

(*La Mañana*, Montevideo, 7 de enero de 1966: 12).