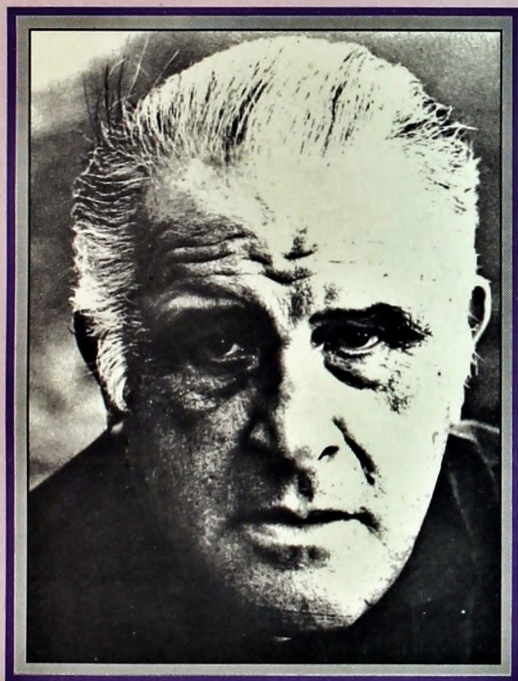


Dr. Carlos Martínez Moreno

LITERATURA AMERICANA Y EUROPEA

TOMO II



**Homenaje de la Cámara de Senadores
Publicación de la obra ensayística
del Dr. Carlos Martínez Moreno**

**Montevideo
1994**



INSTITUTO VIENTOS ORIENTALES DEL URUGUAY

CÁMARA DE BENEFICENCIA

Secretaría

Carlos Martínez Moreno

LITERATURA
AMERICANA Y EUROPEA

TOMO II

Homenaje de la Cámara de Beneficencia

Publicación de la obra ensayística
del Dr. Carlos Martínez Moreno

Montevideo
1964





REPÚBLICA ORIENTAL DEL URUGUAY

CÁMARA DE SENADORES

Secretaría

Carlos Martínez Moreno

**LITERATURA
AMERICANA Y EUROPEA**

TOMO II

Homenaje de la Cámara de Senadores

**Publicación de la obra ensayística
del Dr. Carlos Martínez Moreno**

**Montevideo
1994**

1969
MONTREAL

El Dr. Carlos Martínez Morúa
Presidencia de la Universidad
Montreal de la Ciudad de Montreal

TOMO II

AMERICANA Y EUROPEA LITERATURA

Carlos Martínez Morúa

2000000

CUNY DE MONTREAL

REPUBLICA ORIENTAL DEL URUGUAY



**COMISIÓN ESPECIAL PARA LA PUBLICACIÓN DE LA OBRA
ENSAYÍSTICA DEL DOCTOR CARLOS MARTÍNEZ MORENO**

**DR. CARLOS CASSINA
PRESIDENTE**

DR. JOSE KORZENIAK

DR. AMERICO RICARDONI

SECRETARIO: ALFREDO BRENA

**COORDINACIÓN DE LA OBRA:
DRA. CARMEN GARCÍA DE MARTÍNEZ MORENO**

PLAN DE ESTE TOMO: ROSARIO PEYROU

COLABORADORA: MATILDE BIANCHI

COMISIÓN ESPECIAL PARA LA PUBLICACIÓN DE LA OBRA
ENFATÍSTICA DEL DOCTOR CARLOS MARTÍNEZ MORENO

DR. CARLOS CASASSA
PRESIDENTE

DR. JOSE KORTZANK

DR. AMERICO RICARDON

SECRETARIO: ALFREDO BERRA

COORDINACIÓN DE LA OBRA
DRA. CARMEN GARCÍA DE MARTÍNEZ MORENO
PLAN DE ESTE TOMO: ROBERTO PEYRON
CITY ABORDADA: WALTER BARRON

SOBRE EL AUTOR

Carlos Martínez Moreno nació en Colonia del Sacramento, el 1° de setiembre de 1917.

Periodista, narrador, crítico teatral y literario, abogado criminalista y -en sus últimos años- profesor universitario, incidió activamente en la vida intelectual del Uruguay de las últimas cuatro décadas.

Como periodista, trabajó en distintos órganos de prensa, como los diarios *El País*, *La Mañana*, *El Diario*; colaboró asimismo en diversas revistas literarias y escribió en el semanario *Marcha*, con algunos interregnos, desde 1942 hasta la clausura del mismo.

Integrante de lo que dio en llamarse "Generación del 45", su obra narrativa incluye volúmenes de cuentos: *Los días por vivir* (1960), *Cordelia* (1961), *Los aborígenes* (1964), *La sirena y otros relatos* (1968), *Los prados de la conciencia* (1968), *Las bebidas azules* (1969), *Animal de palabras* (publicado en 1987), y novelas: *El paredón* (1963), *La otra mitad* (1966), *Con las primeras luces* (1966), *Coca* (1970), *Tierra en la boca* (1974) y *El color que el infierno me escondiera* (1981).

Como abogado, se dedicó desde el comienzo de su carrera profesional al ejercicio de la defensa de los más desvalidos, siendo defensor de oficio en lo Penal (hasta 1975) y de Menores (desde esa fecha hasta 1977). En tal carácter desarrolló una labor que lo consagró como uno de los más importantes penalis-

tas uruguayos, habiendo producido tesis doctrinales que modificaron, en ocasiones, la jurisprudencia nacional.

Producido el descaecimiento de la institucionalidad en el Uruguay, volcó todas sus fuerzas a la defensa de las instituciones -ya sea en el foro o en sus artículos periodísticos- y de los presos políticos, sin admitir por ello ningún género de retribución. De algunos de sus trabajos durante ese período da cuenta el primer volumen de esta colección, donde se incluyen dos informes *in voce* pronunciados ante la Suprema Corte de Justicia, que son, independientemente de su valor intrínseco, admirables piezas de oratoria forense.

Carlos Martínez Moreno se consideraba a sí mismo, por sobre todas las cosas, un escritor. A título anecdótico, en sus tarjetas de visita omitía la palabra "doctor", pues decía que, si alguna vez fuese recordado, quería serlo como escritor. Sin embargo, su gran pasión por la justicia lo llevó invariablemente a posponer su obra de creación literaria, para estar allí donde los valores de la libertad y la defensa de los derechos humanos lo reclamasen. En enero de 1975 viajó a España y realizó una gira de conferencias sobre literatura latinoamericana, invitado por varias de las más prestigiosas universidades de aquel país. Al cabo de ese ciclo, le fue ofrecida la Cátedra de Conferencias en la Universidad de Madrid; ello constituía a la vez un honor y la posibilidad de vivir sin apremios en España. Martínez Moreno era en esa época el abogado defensor de numerosos presos de conciencia en el Uruguay; declinó sin siquiera considerar la propuesta de la Universidad de Madrid, aduciendo que jamás abandonaría a sus defendidos.

En 1977 debió partir al exilio. Murió en México, el 21 de febrero de 1986, luego de haber formado -como profesor universitario- en el estudio y la investigación a muchos jóvenes, que hoy continúan su magisterio.

PRÓLOGO

Dispersa en diarios y revistas a lo largo de casi cuarenta años (salvo cinco trabajos editados en fascículo y algunos prólogos) la obra de crítica literaria de Martínez Moreno es particularmente valiosa, a pesar de no haber sido nunca (como en el caso de sus contemporáneos Emir Rodríguez Monegal y Angel Rama) su actividad central. Hombre solicitado por inquietudes múltiples, fue narrador, abogado penalista, ensayista jurídico, editorialista político, crítico teatral y profesor universitario y, con intermitencias, un refinado y lúcido crítico literario.

Dueño de una cultura enciclopédica y de una prosa periodística de casi maniática precisión, Martínez Moreno fue durante toda su vida un lector voraz. Mientras como crítico teatral (uno de los más respetados y temidos que ha tenido el país) escribió regularmente durante casi 20 años desde las páginas de *El País* y de *Marcha*, como crítico literario esporádico pudo darse el lujo de escribir casi exclusivamente de aquello que le interesaba, así fuera para plantear divergencias. El recuento de los medios en que aparecieron publicadas las páginas aquí reunidas, sigue su itinerario vital. Un núcleo de Montevideo y Buenos Aires: *Marcha*, *Número* (cuyo consejo de redacción integró en la segunda etapa de la revista, 1963-1964); *Alfar*, *La Mañana*, *Maldoror* de Montevideo y *Crisis* de Buenos Aires. Y luego *Texto Crítico* (de la Universidad Veracruzana de México), *Camp de l'arpa* de Barcelona, *Jaque* de Montevideo, *Cuadernos de Marcha* (segunda época) y *La Jornada* de México, ya desde el exilio. Esas colaboraciones muestran la fidelidad a ciertos temas y autores, y resultan además iluminadoras sobre su propia obra de narrador.

En lo que atañe a la literatura nacional, la recopilación de esta edición se integra con naturalidad a la labor que se impuso la generación del 45 de separar la paja del trigo, poniendo en entredicho los valores establecidos para armar su propia valoración del "pasado útil", como le gustaba decir a Carlos Real de Azúa. Así, los trabajos mayores de Martínez Moreno, *Montevideo en la literatura y en el arte*, los ensayos sobre Carlos Reyles, *El aura del novecientos* y *Las vanguardias literarias*, dibujan el canon de sus preferencias y valores: Acevedo Díaz, la Generación del 900, Francisco Espínola, Enrique Amorim, Juan José Morosoli, Liber Falco, Onetti.

Ciertos temas aparecen con insistencia en el conjunto: uno de ellos es el de la creación de Montevideo como espacio literario. Cuando en 1971 acepta el encargo de escribir sobre Montevideo en la literatura y en el arte, lo hace porque el tema le preocupaba desde mucho tiempo atrás. Hasta la irrupción de la generación del 45 la narrativa uruguaya estuvo casi exclusivamente referida a una tradición del relato rural o de las orillas de pueblo, y lo seguía estando aun cuando Montevideo albergaba casi la mitad del país. Si en 1949 Martínez Moreno saludaba la aparición de *Tierra de nadie* de Juan Carlos Onetti (ambientada en Buenos Aires) porque "*es -al fin- nuestra novela, la novela de estas ciudades rioplatenses de crecimiento veloz y desparejo, sin faz espiritual, de destino todavía confuso*", en un artículo de 1958, "Crisis del escritor puro" se preguntaba todavía: "*Montevideo no tiene tradición literaria y París sí, supongamos. ¿Pero es esa una explicación suficiente para el hecho, literariamente pasmoso de que Montevideo no tenga todavía una novela ciudadana?*". Esa insistencia, basada en su general preocupación por la suerte de la cultura y del país, no lo llevó a ser indulgente frente a la narrativa ciudadana que se desarrolló a partir del 45 (y dentro de la cual su obra es una contribución fundamental). Sabía que "*No hay una narrativa montevidiana si no empieza por cumplir ciertas exigencias previas de ser narrativa, a secas. Y que luego pertenezca a la ciudad o se evada de ella, es asunto menor*" (*Montevideo en la literatura y en el arte*). Rechazó en consecuencia el particularismo local y el mero pintoresquismo: el arte debe expresar implícitamente a la ciudad, no decirla dócilmente. "*Hay mucho producto snob que se fecha y sitúa en Montevideo y no agrega nada al alma, al rostro, a la intra-historia de la ciudad a la que dice pertenecer*". Por eso valoró la contribución de Liber Falco, que "*es montevidiano no porque nombre a Jacinto Vera o Malvín, sino porque su visión poética del mundo es entrañablemente montevidiana, ha sido padecida en esta Montevideo, madre cruel, cuyas calles transitó*".

En ese sentido su concepto de que el valor de la literatura se juega exclusivamente en el plano estético, nunca claudicó. Como

todos los escritores de su tiempo, estuvo inmerso en la polémica en torno del compromiso del escritor que -Sartre mediante- sacudió los debates de América Latina a partir de la experiencia de la Revolución Cubana. Ni artepurista ni panfletario, Martínez Moreno mantuvo una postura de equilibrio y defendió con claridad los fueros de la literatura. Es significativo que en 1985 escribiendo sobre *Historia de Mayta* de Mario Vargas Llosa (una novela que generó polémicas relacionadas con la transformación ideológica del narrador peruano) afirmara: *"Una obra tiene derecho a ser juzgada por sus méritos intrínsecos y no por un cálculo tan aleatorio y frágil como el de la estrategia de lo literario puesta al servicio de lo político"*.

Esto que ahora puede parecer obvio no lo fue en medio de las convulsiones políticas latinoamericanas de los años sesenta y setenta. En un Encuentro de escritores en Santiago de Chile Martínez Moreno había dicho: *"Greene y Sartre han predicado para el escritor el fuero de la deslealtad a los ordenamientos estratificados y congelados de toda sociedad política. Yo prefiero utilizar la imagen de su irrenunciable independencia. El escritor es, en efecto, el hombre de las respuestas independientes. Y a menudo en las sociedades políticas nadie cotiza las respuestas independientes"*. Lo sabía por experiencia propia, porque si algo debe destacarse en Martínez Moreno es el modo como se impuso la obligación de pensar sin preconceptos, asumiendo un compromiso ético que puso siempre por encima de cualquier sujeción o conveniencia políticas. De ahí las incomodidades que provocaron tanto su primera novela *El Paredón*, como la última *El color que el infierno me escondiera*, en distintos sectores de la opinión nacional.

Si exigió para la literatura el máximo de calidad y rigor, supo que ésta no es un fenómeno descolgado de la vida de un país, ni el escritor un ser aislado e incontaminado. Y aunque nunca confundió el quehacer cívico con el ejercicio de la literatura, exigió y se exigió una responsabilidad moral como escritor.

En 1984 escribió en *La Jornada* de México: *"Hay un espectáculo que promueve mi entusiasmo como lector: el de la lucidez acompañada de coraje. Por eso proclamo mi admiración por el prólogo que Ernesto Sábato escribió para el informe de los Desaparecidos en Argentina. Páginas como esas y como las que en 1978 Leonardo Sciascia redactó en su libro L'Affaire Moro significan, a mi juicio, una suprema redención del arte de escribir, suspecto y acosado de*

tantas vanidades". Palabras similares le inspiró la actitud de Heinrich Böll en torno al caso de Andreas Baader y Ulrike Meinhoff en Alemania.

"La lucidez acompañada de coraje" es también una definición pertinente para la obra de Martínez Moreno y especialmente para los artículos casi proféticos que escribió en *Marcha* en épocas previas al golpe de Estado y en el libro colectivo *Uruguay hoy*. Esa misma lucidez acompañada de coraje que lo obligó al exilio, luego de ejercer la defensa de presos políticos, y le impidió morir en el país por el que había dado sus mejores esfuerzos cívicos e intelectuales.

La crítica de Martínez Moreno está signada por el rigor. Huyó de los elogios complacientes y buscó siempre que su opinión estuviera sólidamente fundada. En sus admiraciones jamás fue incondicional, y si pudo decir por ejemplo que el cuento "Qué lástima" de Francisco Espínola es *"la mejor short-short story que se haya escrito en este país"*, lo hizo luego de un prolijo desmenuzamiento de las virtudes y limitaciones de la narrativa de Paco. También en su "Elogio de la autenticidad" de Falco buscó fundar su opinión en términos exclusivamente literarios, aunque se sintiera obligado a aclarar que *"Todo esto lo tengo personalmente por sabido, aunque Falco sea -en la imposición afectiva acendrada de su persona, en mi devoción y en mi recuerdo- uno de los seres que menos me hayan hecho incurrir en la especiosa suficiencia crítica de juzgar y pesar. Si en todo este discurso no he hecho otra cosa, que él y ustedes (pero sobre todo él) me lo perdone"*.

Es cierto que su valoración de las vanguardias y de los poetas del 20 está demasiado signada por su propia situación generacional, en una visión tal vez deformada por el exceso de cercanía (al fin y al cabo esa es la generación "satisfecha del país" contra la que los del 45 levantaron sus banderas). Y también que en sus escritos sobre Felisberto Hernández experimenta el desasosiego de la falta de afinidad estética, y juzga a veces como torpezas de estilo lo que son lealtades de Felisberto a su propio mundo imaginativo. Pero eso no le impidió ver que *"su obra marca de tal modo una presencia nueva y enriquecedora, que nadie podrá entender la literatura uruguaya contemporánea si prescinde de Felisberto, si prescinde de Onetti"*.

Su actitud crítica frente a la obra de Reyles es bien representativa del denuedo de objetividad que marcó la actitud de Martínez

Moreno. Hay demasiadas cosas en Reyles que le provocaron rechazo: su vitalismo autoritario, su permanente exaltación del poder y la riqueza. Con claridad marcó sus defectos de escritor, las limitaciones de estilo, las repeticiones, la corriente desprolijidad del diseño de sus peripecias. Pero también sus brillos. Aunque compartió con Mario Benedetti la antipatía por el personaje y su visión del mundo, fue capaz de hacer un minucioso balance de su obra y un recuento de sus mejores páginas para concluir que, si nos atenemos a ellas *"Reyles está a la mayor altura que haya alcanzado la prosa de ficción en la literatura uruguaya"*. Y aún frente al personaje, es capaz de hacer sus deslindes: en *"Requiem impío por Carlos Reyles"* descubre, a través del libro de Gervasio Guillot Muñoz, un Reyles débil y derrotado *"un Reyles no querido por Reyles y mucho mejor que el servido por Reyles"*.

Otro aspecto que vale la pena destacar está relacionado con la desconfianza acerca de las categorías de la crítica (y como consecuencia, acerca de su propia crítica). Si puso una atención especial a los contextos sociales, y políticos de la obra literaria, no se engañó sobre la pertinencia de explicar el arte en función de su origen y circunstancia *"hasta donde estas explicaciones sirven para algo (que no es mucho)"*, escribió en el ensayo sobre Montevideo. Buscó denodadamente en los textos mismos las claves de lectura que iluminan el mundo del escritor, pero supo que a veces esas claves presuntamente descubiertas por el crítico pueden conducir al lector *"demasiado intencionadamente hacia lo que a su vez el crítico-sujeto con sus traumas propios a generalizar, -como cualquier hijo de vecino- quiere o pretende que el escritor haya dicho"*. Si polemiza y matiza en torno a conceptos puestos de moda por la crítica, ese *"simplismo por dicotomía"* que escinde la literatura uruguaya en rural y ciudadana, o la famosa discusión en torno a evasión-arraigo en las letras nacionales, aclaró que en su opinión *"todos estos vocabularios de la crítica son esencialmente fungibles"*. Como Eliot, supo que la crítica (a diferencia de las grandes obras de creación), no está destinada a permanecer, porque cada generación hace su lectura de los clásicos, y no se engañó respecto a que también la suya podría correr esa suerte. Vistas desde hoy, sus observaciones críticas siguen siendo revulsivas y estimulantes y, sobre todo, su tarea en este terreno deja una lección moral: la del rigor, la de la seriedad profesional, la del rechazo de todo facilismo.

Sus admiraciones entre los escritores extranjeros (Flaubert, Chejov, Borges, Cortázar, pero también Malraux o Greene) muestran las tensiones -hacia el cuidado formal, hacia el interés por la peri-

pecia humana del hombre contemporáneo- que signaron su escritura de novelista. En ese sentido Chejov le resulta ejemplar por *"la conciencia humana que va junto a esa conciencia literaria, de par y nunca en contradicción, como hoy tan rijosamente se estilaba"*.

Un conjunto de textos incluidos en esta recopilación iluminan directamente su obra de narrador: son "Crisis del escritor puro", "Notas al pie", el excelente "Decálogo del novelista" y su artículo "Escribir sobre el lumpen", ilustrativo de las dificultades que debió enfrentar la escritura de *Tierra en la boca*.

Carlos Real de Azúa decía que Carlos Martínez Moreno "es el único escritor que escribe como habla". Es cierto. Su obra crítica es como su conversación, culta, inteligente, filosa, salpicada de un humor irónico, personalísimo. Un humor que salta donde menos se lo espera, como cuando se refiere a la estatuaría montevideana que *"exalta (o, a veces, difama) a los poetas de la ciudad"*, o como cuando define a Felisberto Hernández, al pasar, como *"marido reiterante e inconsecuente"*.

Por estas y muchas otras razones que el lector se ocupará de descubrir, esta amplia recopilación de la obra crítica de Martínez Moreno (que tanto debe a la dedicación y el esfuerzo de su viuda, Carmen) es una contribución necesaria a la hora de analizar la cultura uruguaya y, sobre todo, un paso más hacia el rescate de la obra de uno de los intelectuales más completos que ha tenido el país.*

Rosario Peyrou

Encuentro de escritores en Santiago de Chile, en 1969

Palabras de Carlos Martínez Moreno en el acto inaugural, en nombre de los escritores visitantes

Tengo que empezar por decir que ya quisiera yo ser el representante de los escritores invitados a este Encuentro. Porque la verdad es que no han sido ellos -amigos míos muchos, recién conocidos otros- quienes me han electo. Ha sido la *longa manus* de los organizadores chilenos del Encuentro la que fue a invitarme, estando yo todavía en Montevideo, de una representación que mis congéneres no chilenos son inocentes de haberme atribuido.

Soy pues un escritor a quien el aparato del Encuentro ha elegido para que hable en su condición de visitante.

De visitante y no de extranjero, porque jamás emplearía esta palabra para referirla, por oposición y extrañeza, a Chile, donde me rodean tantas y tan fraternales presencias amistosas y el recuerdo tutelar de muertos tan queridos como Marta Brunet y Ricardo Latcham.

Y porque, además nadie que se sienta latinoamericano puede describirse a sí mismo como extranjero en esta tierra. Ha sido un gran acierto, quiero decir, haberla elegido para este encuentro sin inhibiciones, para este encuentro sin otros compromisos

que los que uno tenga con la veracidad, para este convivio dis-
tensivo y afirmativo a la vez.

En una ocasión se preguntó Sartre a quién se dirige el escri-
tor; y terminó diciendo que el escritor es una criatura que se
dirige a la libertad de los demás. Sí es así, y yo creo que es así,
ningún país mejor que Chile, con su larga civilidad como reserva
a usar en los tiempos difíciles, para sede de este Encuentro de
gente independiente que escribe; que escribe y piensa y actúa
con un sentido raigal de sus patrias -de sus patrias entendidas
de modo muy diverso a aquel en que las invocan los doctores en
patriotismo, de sus patrias sentidas y queridas con el sentido
genitor y filiatorio del vocablo latino- pero que, más allá de sus
patrias creadas por los accidentes de la Historia, como la cose-
cha particularista de una liberación arrancada en común, vuelve
sus ojos a esta gran patria plural y desgarrada, a esto que por
tantos años ha sido América Latina, este paño de inmensas
geografías planetarias, ese piélago de comunicaciones fomen-
tadas por unos pocos y no sacudidas por los más, ese dominio en
que hasta ahora -por desgracia- sólo han trabajado en forma
completa y homogénea, con instrumentos eficaces y de poder,
aquellas fuerzas que, buscando ahogar y negar (negar y anegar)
el ser nacional en cada país, quieren negar y anegar ese ser
superior y múltiple que aguarda en nuestras penas y nuestros
sueños: América Latina.

La deseada integración, por supuesto, no se hará sólo a nivel
de los escritores ni con los medios que tienen en su mano los
escritores. Pero también ellos tienen que decir, y en empecinada
vanguardia, su palabra para anunciarla, gestarla y suscitara.

Mario Vargas Llosa afirmó una vez, en el XXXVI Congreso
Internacional de los PEN Clubs en N. York, que ha existido por
mucho tiempo en nuestros países -y sobrevive aun en gran me-
dida- una máquina disuasoria, tendiente a hacer que el escritor,
como ser incómodo e inconfortable, no llegue a desplegarse y
existir a plena potencia de sus posibilidades humanas creador-
as. Recuerdo que en un foro de esa misma mañana, en el mis-
mo Loeb Center de N. York, el canadiense Mac. Luhan había
oficiado de profeta de desgracias para el escritor en la edad
electrónica. Y Mario Vargas Llosa, en un foro casi clandestino
de latinoamericanos (que debió hablarse en francés y en inglés,
porque el español no era lengua oficial del Congreso), empezó



Con el escritor costarricense Joaquín Gutiérrez

Para Carlos Martínez Moreno
con un abrazo tropical
y compañeros

Jorge Subir

Dic 68

por decir que en nuestros países no afrontábamos las inminencias de las catástrofes del escritor en la era de la automación, sino las imposibilidades del escritor en la edad de piedra. Esa tendencia, característica del subdesarrollo, existe todavía al ras de nuestras actualidades cotidianas, y trata de expulsar al escritor de su puesto, persiguiéndolo y desalentándolo en su persona peregrina o, más insidiosa y refinadamente, tratando de absorberlo en las opacidades del escriba de oficina o en los brillos pueriles y ociosos de ciertos exilios dorados. Porque este hombre descontento, inconformable consigo mismo que ha de ser el escritor si ha de ser algo, acaba por convertirse en un ser incómodo para las mediocridades bien amalgamadas de muchos órdenes del subdesarrollo latinoamericano. Sábato, que no ha podido venir a este Encuentro en el que debería estar, relataba una vez que, viajando por América y extendiendo sus tarjetas de pasajero de avión, prefería estampar la mención de rentista a la de escritor, aunque sean generalmente menguadas las rentas del escritor que vive solamente de serlo. En parte, porque decía no concebir la profesión de escritor como tal; en parte, agrego por mi cuenta, porque el escritor viaja con el estigma del sospechoso o del desacatado, como el apenas consentido polizón que ofrece a los bien pensantes la fácil imagen de la holgura y la tolerancia, si solamente conviven con él a cierta distancia prudente.

Greene y Sartre han predicado para el escritor el fuero de la deslealtad a los ordenamientos estratificados y congelados de toda sociedad política. Yo prefiero utilizar la imagen de su irrenunciable independencia.

El escritor es, en efecto, el hombre de las respuestas independientes. Y a menudo, en las sociedades políticas, nadie cotiza las respuestas independientes.

Hace unos años -cuando nos encontrábamos en los bordes del embudo así como ahora estamos llegando a su vertedero- pudo debatirse con denuedo entre los escritores -y nadie dejó de hacerlo, por sí o por no- el punto del compromiso. Hoy en día, el compromiso se ha hecho tan inevitable como el uso del lenguaje, cuando hay que defender a cualquier costo valores en peligro que creíamos tan obvios y consolidados; el compromiso con la condición humana, el compromiso con la libertad individual, el compromiso con la justicia social, el compromiso con los valores vivos de la cultura y con el progreso de nuestras colectividades americanas. Un escritor que tratara de desligarse de tales com-

promisos no tendría ya contemporáneos a quienes hablarles, en medio a un panorama tan inevitablemente dramático como el del mundo de hoy, un mundo que nos ofrece su audiencia a condición elemental de que le digamos algo en medio a sus perplejidades.

En este tan oportuno Encuentro de Santiago discutiremos muchos y acuciantes problemas relativos a nuestra condición específica de escritores, desde nuestras relaciones con la cultura viva de nuestros países y con la apetencia de nuestros públicos hasta nuestros tratos con editores, con traductores y con jurados de la literatura. Examinaremos seguramente, bajo su fastuosa piel de circunstancias, el problema o los problemas del "boom", que son también los problemas de nuestra deteriorada relación de intercambio con el mundo desarrollado de la gran industria del libro. Pero al mismo tiempo, y sin que estorbe al sentido profesional de nuestras preocupaciones (que nunca bastarían para justificar un congreso al que hubiera que viajar tomando aviones) hablaremos, sin que acaso lo sintamos (y en todo caso, sin que nos propongamos deliberadamente hacerlo) como testigos implicados de años decisivos de nuestra América Latina; una América Latina que es ya irreversiblemente algo más que la suma mecánica de sus literaturas regionales, en una época de comunicación de masas en que toda forma meramente arcádica, nostálgica y conservadora de sentir conviene a quienes aspiran a convertirnos en fabricantes de pasatiempos inocuos, en proveedores de lecturas digestivas.

América Latina es, a nuestro pesar, un haz de pueblos en crisis y el tiempo histórico de esta crisis nos llamará a cuentas. No nos pedirá, por supuesto, que nos reduzcamos a ser hacedores de panfletos para inmediatos consumos de circunstancias, porque no tenemos derecho a confundir lo que puede ser el sacrificio quehacer cívico de un momento dado con el ejercicio de la Literatura. Pero somos fatalmente, en todo lo que escribamos, testigos de un tiempo, una historia y un continente que nos han penetrado en la sangre y que tienen que expresarse a través de nosotros.

Querámoslo o no, eso estará en todo lo que digamos, y Chile es una patria venturosa en que todavía -y esperemos que por siempre- esas cosas pueden decirse.

Cierro estas palabras expresando -aquí sí, en nombre de todos los escritores invitados- nuestra gratitud por esta generosa bienvenida y por la magnífica hospitalidad recibida de parte de los organizadores del Encuentro, en esta hermosa ciudad de Santiago; y haciendo llegar un saludo a todos los colegas presentes, cuya sola asistencia a este acto y a las deliberaciones que lo seguirán, vale como afirmación de fe en el destino de una de las profesiones más totales y aventuradas del hombre.

30 de julio

Muchas gracias, querido Carlos, por tu cariñosa
y generosa carta. Sos el mismo gran tipo de
siempre, tan calmado de calidad humana, que
conocí en aquel encuentro de Sankin Concep
ción. Te mando un abrazo constrictor



3.
AL EMISORTE ESCRITOR Y CRIMINOLOGO
DR CARLOS MARTINEZ MORENO
VERDI 4489

MONTÉVIDEO

12 de marzo

Quiero decir: que
mejor "confesión"
que la de la
abstracción de la vida

MAQUA! P. tipo mismo
notas más de él.
En el caso muy breve de

Cartas de Ernesto Sábato

Cuatro piezas negras

JEAN ANOUILH: Teatro. Piezas Negras. (*El armiño, La salvaje, El viajero sin equipaje, Eurídice*). Losada, Bs. As., 1951. 326 págs.

El tomo contiene cuatro "pièces noires", que marcan un ciclo en la producción teatral de Anouilh. La primera, *L'hermine*, es de 1931; la cuarta, *Euridice*, es de 1941. *La sauvage* es de 1934, *Le voyageur sans bagage* es de 1936. Diez años de la carrera del autor se compendian en estos cuatro títulos (aunque haya otros, en otros ciclos de su obra).

I

El armiño (*L'hermine*, 1931) refiere el amor socialmente desigual de Frantz y Monime. Una vieja duquesa se interpone con sus perjuicios, y la vida con sus imposiciones materiales. La solución para encontrarse -tras la misma entrega de la joven a Frantz- es el crimen ("morirá una anciana pero nuestro hijo vivirá; será nuestro perdón, Monime", p. 57). El joven, que ha rechazado la posibilidad de instalarse y ganar dinero, cuando ella dependía de hacer el amor a una fastuosa vieja norteamericana, duda también ante el asesinato. Un obstáculo lo retiene: "hay tanta dulzura maternal en mi infancia". Tras el aborto que se practica Monime, Frantz se decide a la ejecución del crimen ("hay que desear la felicidad para matar", p. 70) aunque siente por la duquesa "una especie de ternura espantosa". Golpea a la mujer con un martillo envuelto, la mata, se mantiene firme ante

los interrogatorios, y la investigación del hecho se desvía hacia un criado idiota. Pero el amor no puede ser, ahora, sobre la culpa que lo hace viable, aunque Frantz, por el asesinato, se sienta un duro, un ser apto para amar. Ya no es hombre que tiene vergüenza de ser pobre, pero Monime no quiere ser tocada por "esas manos sucias". El coraje de Frantz se derrumba, el joven se entrega: "yo que soy odioso, que reclamo amistad o amor, como si fueran cosas que existen".

El tropo escénico es arriesgado; sin recatarlo lo acompaña una literatura descarnada. La filosofía de la obra -como en toda pieza de Anouilh- es explícita. El fracaso de Frantz no es el de sus actos (por espantosos que ellos hayan llegado a ser) sino el de sus credulidades.

La salvaje (La sauvage, 1934) es una obra madura, la mejor resuelta de las cuatro que integran el volumen de las Piezas Negras. Aquí el cuadro de la crapulosidad, impidiendo toda ambición de amor y de simple decencia, es tenebroso. Thérèse es la hija de unos padres degradados, músicos de cafetín de una ciudad termal. Ellos sólo aspiran a venderla, a entregarla a cambio de cualquier forma menguada de sobrevivencia; a entregarla por pura sordidez, tanto como por necesidad. Hay el pobre músico de provincias, melancólico y derrotado (Gosta), amante notorio de la madre y enamorado de la hija. Hay el padre que trafica con su propia bajeza, consiente el adulterio, busca sacar partido de todas las prostituciones. Florent -un músico, un creador, un hombre rico y bueno, en quien se dan fácilmente todas las generosidades de la vida y del arte, como nunca sucede que se den en los pobres- se enamora de Thérèse; tolera la misma exposición de sus orígenes, el espectáculo crapuloso de los padres que se hincan para recoger el dinero que se les arroja, etc., etc. Y la lleva consigo. No tardan en aparecer, en la nueva vida de la mujer, las figuras de su penoso pasado. El padre envilecido y arribista, a quien ella -por reversión y exhibición de sus ascos- emborracha y harta a la vista de Florent y los suyos. La condición de una pobreza ensuciada es insobornable, resiste a todos los cambios ocasionales ("ser feliz es no saber"; "me da vergüenza ser así pero lo seré siempre"; "no sabes lo que es perderse, ensuciarse, encenagarse"; los ricos, "tan encantadores, tan claros y tan duros sin saberlo"; "es una organización maravillosa y terrible la felicidad de ellos"; "la felicidad es una artimaña para los astutos, para los hábiles", etc., etc., etc.) Thérèse escupe los

retratos de la viejas damas burguesas que la miran desde las paredes, comprende que el pasado torna inaccesible la asunción de cualquier rango distinto ("siempre habrá un perro perdido en alguna parte, que me impedirá ser feliz") y que su sitio en el mundo es el abyecto y revolcado de sus orígenes.

Lo importante no es la presencia del padre en la casa de Florent, ni la inesperada llegada de Gosta, que viene a matar al Sr. Tarde porque cree que él ha vendido a su hija. Lo importante es la madurez del asco y de la desesperanza que esos sucesos van creando en la salvaje. El título tiene un envés sarcástico: la salvaje no se rebela contra las clases altas, sino que se somete a su destino de perdurar en las más bajas.

El viajero sin equipaje (*Le voyageur sans bagage*, 1936) presenta el caso del "soldado desconocido viviente", del amnésico de guerra. Otros escritores (Raynal, *Le tombeau sous l'arc du Triomphe*, Hilton, *Random Harvest*) han tratado el asunto. Pero Anouilh lo conduce a su particular zona de tinieblas, a su cercado propio. El amnésico es manejado por una dama bondadosa -otra duquesa- que practica una "enquête" para restituirlo a su familia verdadera. Muchas pretenden serlo, y el mismo amnésico piensa que su pensión de mutilado es el secreto de esa deseabilidad. Siempre, al imaginar su pasado disuelto, ha pensado en la amistad de alguien, en un afecto puro. La instalación en su propia casa, a título de ensayo para un reconocimiento, le va descubriendo que -contra lo que dice la duquesa ("el pasado es lo mejor de nosotros mismos", p. 172)- el pasado ha sido, en su caso, una triste serie de pequeñas o grandes infamias: ha maltratado a su madre, ha baldado a su mejor amigo, arrojándolo desde lo alto de la escalera, en la disputa por el amor de una criada; ha sido el amante de su cuñada; se ha apropiado de un dinero, ha matado pájaros por impulsos de una crueldad gratuita, etc. El asco de sí va surgiendo de esos descubrimientos; cuando la familia trata de disminuir, en el recuerdo, esas varias fechorías, él las integra a un sentido profundo de desilusión (Georges, el hermano, llama al incidente de la escalera, "una chiquillada siniestra"; Gastón -en realidad Jacques- piensa que "entre miles de recuerdos posibles, el que yo llamaba con más ternura es justamente el recuerdo de un amigo"). "Eres un niño, qué quieres, un niño librado a sí mismo en un mundo desorganizado", dice Georges. Valentine, la mujer de éste, trata de rescatar a Jacques, a quien ha seguido queriendo; lo hace identificar-

se por una cicatriz en la espalda, presiente luego que él va a deshacerse de esos sus parientes auténticos. "Para un hombre sin memoria -dice Jacques- es muy pesado cargar de una sola vez con un pasado entero". Todas las espaciadas infamias se actualizan en un solo día del conocimiento, y el amnésico no puede ni quiere sobrellevarlas. "Sí -dice al estallar- estoy rechazando mi pasado y mis personajes, incluso yo. Quizá sean ustedes mi familia, mis amores, mi verídica historia. Sí, pero la cuestión es... que no me gustan. Los rechazo". *Valentine*: "¡Estás loco! ¡Eres un monstruo! No es posible rechazar el pasado. No es posible rechazarse a uno mismo..." *Gastón* (Jacques): "Soy sin duda el único hombre, es cierto, a quien el destino haya dado la posibilidad de realizar este sueño de todos"

El final de la obra, que enfatiza el sentido de esa evasión, es torpemente pueril: Jacques acepta ser el sobrino de un adolescente inglés que ha perdido todos sus parientes, y con ellos a los amigos íntimos (!), en un naufragio. Acepta esta posibilidad y empieza a canjear con el chico esos recuerdos apócrifos. La debilidad sustancial de este desenlace, su pobreza, son significativas: Anouilh es menos hábil para conducir y rematar situaciones que para instalarse inicialmente en ellas. Inventa mejor de lo que desarrolla. Y sobreescribe, sobredice lo que inventa.

Eurídice (*Eurydice*, 1941) es tal vez la más débil, la más literaria, la más prejuiciada por un prestigio del tema, entre estas cuatro obras. Orfeo es un músico ambulante de provincias, harto (explícitamente harto) de un padre viejo y de los cuidados que él le causa. Eurídice es una joven actriz, de una compañía de cómicos de la legua; es hija de una vieja actriz que "no ha cesado de rejuvenecerse desde 1920", que tiene un amante notorio dentro del mismo desmedrado elenco trashumante, que desprecia a su marido y añora falsas posibilidades que el matrimonio le impidió. El amor de los jóvenes los lleva, primero, a abandonar a los padres, a esos seres inútiles, caducos o depravados. En un cuartito de hotel, en Marsella, la pareja conoce una efímera felicidad. Eurídice se evade de ella, llamada por los seres de su pasado. "Ese pobre día" era todo lo que les tocaba de felicidad en el mundo. La teoría de personajes crapulosos rodea a los amantes, los reacerca con condiciones, los inviste de todo lo triste y opaco, de todo lo deprimente que les ha sucedido antes de encontrarse ("ahí está tu vida, esperándote como una chaqueta vieja que hay que ponerse todas las mañanas", p. 311). Final-

mente, Orfeo acepta reencontrar a Eurídice en la muerte, y ser conducido a ella.

II

Hemos narrado el asunto de estas cuatro piezas negras, porque ese mismo contenido ofrece las explicaciones, las limitaciones, las recurrencias temáticas, las imposturas significativas del arte de Anouilh.

Aun sin juzgarlo anacrónicamente -por la divulgación actual de las sordideces, por la existencialización posible de las mismas- este arte se halla, a veinte años de sus comienzos, rumbo-samente envejecido.

El tema es casi uno, con sus ramificaciones y variantes: la opresión del pasado, la suciedad que él va imprimiendo a las cosas, hasta cegar toda ambición, todo sentido puro del vivir. En *El armiño* el pasado es un crimen, en *La salvaje* una condición familiar; en *El viajero sin equipaje* un triste repertorio de maldad infantil, de crueldades adolescentes; en *Eurídice* el asedio ruín de la pobreza, de ciertas ligazones inqueridas, de las obligaciones filiales abandonadas.

La familia es la sede de esas tristes frustraciones: la paternidad es lamentable, el afecto es una simple apariencia, una sordidez más.

Esta limitada inventiva volverá a otras piezas, fuera de este ciclo: *Ardèle*, *Le rendez-vous de Senlis*, etc. Los mismos personajes reaparecen. La situación de Valentine que ama a Jacques pero por razones de edad ha tenido que consentir en casarse con el hermano mayor de éste, es la misma de Nicolás y Natalia en *Ardèle*. La relación, someramente referida, de los padres de Eurídice y el amante de la mujer en la misma troupe miserable de pequeños artistas, es la que se desarrolla en *La salvaje*. Leer un par de piezas de Anouilh es, en cierto modo que evita el tedio, haber leído a todo Anouilh.

Siendo fundamentalmente los mismos, esos temas están muy a menudo sobredichos: asiste al autor una felicidad verbal notoria, la aptitud de hacer literatura sin demasiada onerosidad de

los parlamentos. Pero esa felicidad está, paradójicamente, abusada en las obras más recientes del ciclo (en *Eurydice*, por ejemplo). Y paradójicamente, las sucesivas vueltas de tuerca van aflojando el tema.

Todo esto no resta importancia objetiva a Anouilh en el teatro francés contemporáneo. Simplemente, la traducción corre de atrás a la fama del dramaturgo; la publica, para el posible lector que no haya tenido acceso a ella, sin actualizarla.

Y sin perjuicio de esa importancia previamente acatada, ese lector puede reconocer que cuatro piezas de Anouilh constituyen una cuota *trop anouilhant*.

Marcha, N° 616, 28 de marzo de 1952.

Graham Greene y sus norteamericanos

Un libro polémico

Una circunstancia reciente ha redoblado la llamativa publicidad de la última novela de Graham Greene, *The Quiet American* (*El americano impasible*) (1).

En el libro -para resumirlo con palabras de su traductor al español, J. R. Wilcock (2)- "Fowler, corresponsal inglés en Indochina, durante la guerra con el Vietminj, cohabita con la anamita Fuong y está enamorado de ella, pero no puede casarse porque es casado y su mujer no le concede el divorcio. Llega un norteamericano, Pyle, miembro de la misión de Ayuda Económica; Pyle se ha especializado en los EE.UU. en problemas del Extremo Oriente; previsiblemente, no los entiende.

Se enamora también él de la anamita y mediante una oferta concreta de matrimonio consigue que se vaya a vivir con él; esto es un golpe mortal para el inglés. Pyle ha estudiado en sus libros que el deber de la democracia norteamericana es apoyar a las democracias nacionales, contra las potencias coloniales y contra el comunismo. En Indochina existen en esa época bandas de mercenarios dirigidos por príncipes-obispos o simples bandidos; Pyle elige a uno de esos bandidos, el general Thé, y lo ayuda haciéndole llegar explosivos (en forma de polvo para la fabricación de material plástico) desde los EE.UU.

El general Thé se dedica jubilosamente a lanzar bombas en Saigón, con la anuencia norteamericana. Ante el cariz de esos

estragos, el inglés Fowler, que ha dilucidado la maniobra, se pone en contacto con los comunistas clandestinos de Saigón, y les pide que hagan cesar esas actividades. Los comunistas, con la ayuda indirecta de Fowler, matan al norteamericano, cuyas buenas intenciones ya han provocado la muerte de unas cincuenta personas”.

Desconfío de esta síntesis, y más debe desconfiar quien no haya leído el libro. No es seguro -entre otras cosas- que Fowler esté enamorado de Fuong; más cauto es afirmar que la precisa en su madurez, tanto para hacer el amor como para que le prepare las pipas de opio. Lo que la relación omite es que, tras la muerte de Pyle, Fowler obtiene inesperadamente el consentimiento de su mujer para el divorcio, y el libro se cierra sobre su inminente perspectiva matrimonial con Fuong.

Hollywood ha comprado los derechos del libro -cuya hermosa estructura presupone, en cierto modo, al cine- y se apresta a desfigurarla. Según la versión publicada por *The Times* de Londres, los vietnameses aparecen, en el film, como defensores de la justa causa (Greene no lo dice ni lo niega) y los norteamericanos como sus aliados, frente al derrumbe de los viejos colonialismos. Tras la muerte de Pyle, Fuong no vuelve a Fowler, sino que se casa con un patriota vietnamés.

La película se está rodando ya, tomándose las partes que requieren el paisaje de Saigón, donde Greene radicó la acción de gran parte del libro. Joseph L. Mankiewicz la dirige, Michael Redgrave hace el papel de Fowler y Audie Murphy, el de *The red badge of courage* (*Alma de valiente*) al norteamericano Pyle.

Redgrave ha protestado por las afirmaciones del Times, y Greene ha escrito desde Nueva York una carta que (traducida por *El Diario*, 11/II/957) dice: “Es cierto que al vender un relato a Hollywood, el autor no retiene ningún contralor sobre la adaptación. Pero tal vez se justifique una política maquiavélica: el contar con que a Hollywood se le vaya la mano. Si los cambios que vuestro corresponsal describe fueron hechos en el film de *The Quiet American*, ellos harán tan sólo más obvia la discrepancia entre lo que el Departamento de Estado quisiera que el mundo creyese, y lo que realmente ocurrió en Vietnam. En tal caso, puedo imaginarme algunas noches felices de risa no solamente en París, sino también en los cines de Saigón”.

Un Entendimiento Otoñal

El americano impasible -como se llama en la excelente traducción de Wilcock- es, por muchos conceptos, un libro estratégico en la carrera de Greene. *The end of the affair* (El final de la aventura) estaba quizá en el confín del interés de un público no católico por la inventiva novelesca de Greene, aunque éste sea uno de los más provocativos escritores contemporáneos. La materia apologética que había estado siempre en su narrativa, había tomado de lleno sus tres libros centrales, *The Power and the Glory*, *The heart of the matter*, *The end of the affair*. Con una vasta producción novelística ya entregada y en plena madurez, Greene -dueño de una técnica cada día más redomada, cada vez más invisiblemente sabia- tenía que renovarse.

Audazmente, *El americano impasible* es -trascendiendo la simple calidad periodística de un testimonio entre tantos- su visión del mundo político de nuestros días, en un escenario capital para su entendimiento: el Asia. En *El americano impasible*, Fowler, una primera persona literaria con indudables contactos responsables con la del propio Greene, juzga a la vieja Inglaterra y a los jóvenes EE.UU., confronta el realismo político de la primera a las noveleras e inadecuadas doctrinas de los segundos y escribe un mensaje (de intangible piedad) sobre los vietname-ses y vietmineses, sobre esa sufrida gente que hace una guerra que no quiere y que seguirá alentando, incambiada, cuando Londres y Nueva York ya no sean. "Tú y los que son como tú -dice Fowler (p. 133)- están tratando de hacer la guerra con la ayuda de gente que sencillamente no está interesada en esta guerra". Y ante una objeción, agrega: "Ya conozco ese disco. Cae Siam. Cae Malaca. Cae la Indonesia. ¿Qué quiere decir "cae"? Si yo creyera en Dios y en otra vida, te apostaría mi futura arpa contra tu coronita de oro a que dentro de quinientos años tal vez no existan ni Nueva York ni Londres, pero éstos seguirán plantando arroz en estos campos".

El deterioro de toda la civilización occidental está en estas páginas, como en aquel memorable "Barcelona había caído" del capítulo X de la segunda parte de *After many a summer*, de Huxley; para éste las ciudades caerían en el polvo porque "tomada o no tomada", toda ciudad, toda nación tiene su asiento en el

plano de la ausencia de Dios". Greene no se ha permitido apuntar en la escritura de Fowler, que no es católico, una inferencia semejante. Pero tal vez ella yace en el fondo de la afirmación.

Acaso pueda decirse que *The Quiet American* es uno de esos libros que suponen -en todo lo que descreen- una tradición cultural de imperio recorrida hasta el fin, como *A Passage to India*, de E. M. Forster; más de un detalle de tema y de visión los emparentan, y Greene ha de estampar en sus páginas algún atisbo de la misma melancólica convicción que domina en el magnífico libro de Forster. "Uno no llega nunca a conocer a otro ser humano", escribe (p. 192) y el lector piensa si, como en la relación entre Aziz y Fielding, no hay también en el libro -más allá de la dialéctica de dos distintas concepciones del mundo- la vívida certeza de la fundamental incomunicación del ser humano, la comprobación de su soledad esencial.

Holgura y Miseria del Americano

Si la novela ha consternado en los EE.UU., es porque se ha visto en ella un concepto depredatorio de lo norteamericano. Pyle no es todos los norteamericanos pero la fogosa candidez, el tosco envalentonamiento, la suficiencia enteriza, la empecatada simplicidad, la holgada y vacua disponibilidad de energías físicas y mentales descolocadas, son las notas que en el libro definen no sólo a Pyle sino a todo lo americano.

Greene estampa en algún lugar la coartada dudosamente consoladora: "Mi conversación estaba llena de comentarios sobre la pobreza de la literatura norteamericana, los escándalos de la política norteamericana, la bestialidad de los niños norteamericanos -escribe Fowler (p. 198). Como si fuera una nación, y no un hombre, la que me la quitaba".

Pero sería tonto endosar al despecho de Fowler lo que pertenece a la visión europea, a la animadversión europea por un mundo demasiado basto, higiénico y rotundo, "un mundo psicológico de gran sencillez, donde uno hablaba de Democracia y de Honor con mayúscula, y daba a esas palabras el mismo sentido que le habían dado nuestros padres" (p. 127).

Hay seguramente dos planos, indisolublemente fundidos, en el rechazo que siente Greene por lo norteamericano: uno se vin-

cula a la sensibilidad y a su denuncia de las categorías materiales que irrumpen en la vida del hombre y la condicionan y definen; el otro, a los puros conceptos y a su conciliación o desencuentro con los hechos.

Un humor fácil y agresivo juega en el primero de esos planos. El amor que ofrece Pyle a Fuong es "sólido como el dólar", y Fowler apunta: "¿Acaso la confianza en sí mismo se basará en el cambio de la moneda?" (p. 89). "Un amor como el dólar, por supuesto, incluía el matrimonio y los hijos y el Día de la Madre, aunque más tarde también pudiera incluir a la ciudad de Reno o las Islas Vírgenes o como se llame el lugar donde se va hoy día a obtener el divorcio. Un amor como el dólar tendrá buenas intenciones, la conciencia clara y al Diablo con todos".

La Misión Económica norteamericana es explicada por Fowler a la nativa Fuong como la empresa de entregar máquinas eléctricas de coser a costureras muertas de hambre, y en lugares donde no existe la electricidad (p. 57).

El agregado económico de la legación americana es el tipo "perfectamente seguro de sí mismo, como el hombre que sabe conservar sus amigos porque usa los desodorantes adecuados" (p. 45) y su rostro parece "una cara en la televisión" (p. 50). Cuando Fowler va en busca de Pyle a la legación norteamericana, para pedirle cuentas por la ida de Fuong y no lo halla, se encierra a llorar su derrota en un mingitorio. En ese instante en que refiere su llanto, tiene que apuntar todavía que "aun en las letrinas, tenían aire acondicionado" (p. 209).

Todo ese rechazo hace que las relaciones del inglés con los americanos de Saigón tengan cierta vaguedad abstracta; al agregado económico no puede nunca recordarle el apellido; y a Pyle no puede llamarle nunca Alden, ni a su ruego ni siquiera cuando mentalmente lo nombra, tras su muerte. Sólo con Bill Granger -un periodista despiadado y grosero, y un ser avasallador y brutal- puede Fowler llegar a un punto de comunión, por encima de sus disidencias y enconos, en la noche en que el inglés va al Vieux Moulin a cenar con Pyle, pero sabiendo que éste debe haber sido muerto en el camino. Granger se libera de sus comensales franceses para explicarle que su hijo tiene poliomielitis y está quizá muriéndose, mientras él está borracho y su mujer no puede estarlo. La concisa ternura, secamente patética, que ese rápido acercamiento promueve, está luego resuelta en un "final feliz",

de humor compensatorio. Pero tiene algo de más aviesamente humoral el hecho de que, entre todos los norteamericanos de Saigón, Fowler se compadezca sólo por el más disipado, por el más reprochable, por el más duro.

Ese es el plano inmediato y material; en él, las lecturas frívolas de Pyle consisten en un Thomas Wolfe de bolsillo (!) y en un libro de problemas de ajedrez, en tanto el europeo liga sus sensaciones de tiempo con la reanudación de un trozo de *L'invitation au voyage* de Baudelaire o asocia un movimiento tras una cortina al cuerpo de Polonio. Pero hay otro plano, y es el de las ideas y su vinculación con los hechos. En él es donde estas dos distintas estirpes de seres divergen radicalmente, y donde está actuando la dinámica conceptual de la novela.

Muchas veces se ha hablado del realismo simbólico de Greene. Es fácil encontrar más de una proyección simbólica a la novela; la más obvia es aquella según la cual Fowler es Inglaterra ("tengo tantos, tantos años", dice de sí a p. 144), Pyle los EE.UU. y Fuong el Asia, que se desplaza del primero al segundo. Otra posible dimensión se fijaría en las connotaciones de paz que llevan las menciones a Fuong ("uno hablaba de ella así, en tercera persona, como si no estuviera presente; a veces parecía invisible, como la paz", p. 63) y en general a los nativos ("reposaba la mestiza recostada en su gran paz transitoria", p. 217, etc.). Todo el libro, expresamente y entrelíneas, postula la paz; los militares reniegan de que los políticos les carguen la culpa de la guerra. "Quizá para el soldado el civil es el hombre que lo emplea para matar, que incluye la culpa del crimen en el sobre de la paga y elude toda responsabilidad", piensa Fowler (p. 76). Y efectivamente un militar francés, el capitán Trouin, llegará a decirle: "Tenemos que luchar en todas las guerras de ustedes, pero la culpa nos la dejan a nosotros" (p. 215). "Somos profesionales. Tenemos que seguir luchando hasta que los políticos nos digan de cesar. Probablemente se reunirán y acordarán el mismo armisticio que hubiéramos podido obtener en el primer momento, convirtiendo en una insensatez todos estos años de lucha" (p. 217).

El corazón del Asunto

Pero queda, a primera vista menos sensacional que estas afirmaciones, el hueso del asunto: la relación entre el europeo y el americano.

Wilcock dice, en su nota, que "los norteamericanos del relato son estúpidos, lascivos, groseros y convencionales; los soldados franceses, valientes, sensibles, sensatos y viriles". Con apariencia resaltante de verdad, tal vez ésta no sea una afirmación cierta en lo más profundo. Es exacto que algún momento concreto de la acción enfrenta la contención y la severidad de un militar francés a la bellaquería y la acometividad desorbitadas de un periodista americano (pp. 91/92). Pero la explicación de la distancia que Fowler (Greene) pone entre unos y otros, es la que va de los simples conceptos a los hechos.

Pyle profesa todos los "a priori" del teórico, del "scholar" de Harvard, del pequeño burgués insapiente y adoctrinado. Fowler -en cambio- ha aprendido a extraer directamente sus conclusiones de los hechos, y sólo de ellos. "Me río de cualquier persona que pierde tanto tiempo escribiendo de algo que no existe: un concepto mental", dice (p. 132). Cuando Pyle propone atacar a los franceses y a su colonialismo, Fowler responde: "Ismos y cracias; yo quiero hechos" (p. 135). "De todos modos, todos los días mueren franceses aquí; eso no es un concepto mental" (p. 135). Por eso es más capaz de comprender y compadecer al aviador francés que tiene que bombardear gratuitamente a un sampán en el río (p. 213) que a un bachiller americano que juega al terrorismo con las bicicletas (pp. 200 y ss.) o matando mujeres y niños en la Place Garnier (p. 228).

"Somos viejas naciones imperialistas, Pyle -dice Fowler (p. 233)- pero hemos aprendido un poco de realismo; hemos aprendido a no jugar con fuego".

El inglés -que ve que el americano personifica en él a su "viejo imperialista imaginario" (p. 226)- abomina de la inepta buena intención chapucera y trágica de Pyle. "Que Dios nos libre de los inocentes y los buenos", dice al comisario de la Sureté, evocando la memoria del otro (p. 26). Y el libro vuelve insistentemente sobre la misma alarma. "La inocencia siempre solicita tácitamente ser protegida, cuando haríamos mucho mejor en precavernos de ella; la inocencia es como un leproso mudo que ha perdido su campana, y que se pasea por el mundo sin mala intención" (pp. 52/53). "No conocí jamás a un hombre que tuviera mejores intenciones en todos los desastres que causó" (p. 86). "Desdichadamente, los inocentes siempre están implicados en todo conflicto" (p. 169). "A veces desearía que tuvieras unas



*Salamanca, 24 de
febrero de 1975*

*Arriba: frente a la casa
de Miguel de Unamuno*

*Abajo: dictando una
conferencia en el Aula
del Colegio Mayor
Hernán Cortez*

cuantas malas intenciones, para que entendieras un poco más a los seres humanos" (p. 191). "No se puede echar la culpa a los inocentes, no tienen nunca la culpa; lo único que se puede hacer es dominarlos o eliminarlos; la inocencia es una especie de locura" (p. 233). "Poseía una armadura impenetrable: sus buenas intenciones y su ignorancia" (p. 233).

La sabiduría del europeo consiste, por su parte, en negarse obstinadamente a tomar partido, sabiendo que "hasta una opinión es una especie de acción" (p. 37); y en observar los hechos con los ojos claros, sin ningún fanatismo (ni siquiera, como corresponsal, el fanatismo de la noticia). "Esa pasión por la verdad -piensa alguna vez con una calma corrupta- es una pasión occidental, como la pasión por el alcohol" (pp. 114/5).

Cuando en el memorable episodio de la noche pasada en la torrecilla de guardia, al N. O. de Saigón, Pyle afirma apodícticamente, que "hay que luchar por la libertad", Fowler contesta: "-No he visto a ningún norteamericano luchando por aquí. Y en cuanto a la libertad, no sé qué decir. Pregúntaselo". Y volviéndose a los centinelas nativos, les espeta:

"La Liberté, qu'est ce que c'est la Liberté", para apuntar en seguida: "Siguieron chupando su arroz, mirándonos fijamente, sin decir nada" (p. 137)

Ese Mundo Greeniano

Toda ésta es la circulación política que abastece a la novela, la que le da una significación testimonial importante (Greene estuvo en Saigón y se documentó en el terreno de los hechos) y un picante y espectacular sabor libelista.

Pero detrás de esa primera faz polémica y arrebatadora, detrás del documento de literatura comprometida (Fowler no quiere comprometerse pero Greene no participa aparentemente del mismo recelo), está el mundo greeniano, ese mundo "sin salida racional", como escribió -en un notable ensayo sobre el autor- Mario Benedetti (3).

¿Qué pasa con él? O, para verterlo en una acreditada pregunta, ¿qué hay de nuevo?

Wilcock ha dicho que la novela "elude el tema religioso". No es cierto, en mayor medida que la de decir que elude el tema deportivo. Seguramente la afirmación ha sido dictada por la frecuentación del último y mejor Greene. En ese sentido, es innegable la renovación temática que ya apuntamos. Pero si Dios no está en el centro de la novela, su alusión, su presencia soslayada se advierten con frecuencia. El diálogo de la torrecilla ("es raro cómo tranquiliza la conversación, especialmente sobre temas abstractos; parece normalizar los más extraños ambientes", p. 138) es el corazón del libro y lo ocupan tres temas: la guerra, el amor y Dios. "Al parecer, hemos hablado de todo -dice Fowler a Pyle- menos de Dios. Será mejor que lo dejemos para la madrugada" (p. 149). Porque este raro incrédulo (inconvicto como tal, en las manos de Greene que parcialmente se autorretrata) está constantemente atenaceado por el tema de Dios y acude a él para las últimas comprensiones: "Quizá por eso los hombres inventaron a Dios: un ser capaz de comprender" (p. 86). Cuando Fowler por decreto del autor, tiene que desecharlo, él y Greene escriben una de las poquísimas tonterías del libro: "Soy un reportero, y Dios sólo existe para los que escriben editoriales" (p. 86).

Menos transitorio que el tema, el mundo greeniano no ha cambiado, sigue siendo ese mundo acorralado y crepuscular en que la juventud y la esperanza y la seriedad pueden llegar a resultar menos sólidas que la vejez y la desesperación (p. 24). Sigue siendo ese mundo de seres acosados, perseguidos o melancólicamente resignados. Fowler precisa a Fowng y rehúsa pensar que ha condenado a muerte a Pyle, no tanto por sus crímenes que sensibiliza ex-profeso, para provocarse una emoción y un pretexto (pensando en la mujer y el niño muertos del bombardeo, p. 231) como por esa necesidad sexual y doméstica, que lleva a reclamar las venganzas, por rancias que se les sepa, y sobre todo la restitución. Sabe al final que "sólo el corazón se deteriora" (p. 240) y que con la muerte de Pyle ha perdido la única persona a quien decir alguna vez "I'm sorry" (p. 267). Su alma no es tan distinta de la del Conrad Drover de *It's a battle-field*, su sensación de soledad y aislamiento finales son los mismos. La misma conflictiva del personaje (desposesión, desarraigo, ambición de Dios y entrega a él de las últimas decisiones; soledad, triste hedonismo, crasa adhesión a la compañía del amor) lo inscribe en esa galería "de hombres envueltos física y espiri-

tualmente en persecuciones", como ha definido Neville Braybrooke (4) a todos aquellos en quienes el autor sin cesar se alude.

Asimismo Vigot, el comisario de la Sureté, evoca -en su dibujo mucho más sumario- a Scobie; es católico, reza sin ilusión, conoce resignadamente el mundo que lo rodea, y despierta la idea de un cura, por cuanto su trabajo no es escandalizarse sino ser comprensivo (p. 327). Es el mismo personaje de experiencia colonial que ya conocen los lectores de Greene (recuérdese el jefe de Investigaciones de *It's a battlefield*, también tendido hacia Dios).

El hecho de que el novelista haya asumido el relato en primera persona, no empobrece su antiguo culto jamesiano del "punto de vista", Fowler anota repetidamente que Pyle suponía que a él -el inglés- le gustaba mostrarse peor de lo que era, más cruel de lo que podía sentirse en el fondo escondido y replegado del alma. La misma observación insinúa acaso que Pyle era menos inocente y elemental de lo que Fowler lo suponía. El trazado de estas líneas es sutil en la novela, y de él nace una mayor profundidad que la del solo encaje o la simple integración de un mismo hecho en la paladina exposición del punto de vista sucesivo de cada uno (relato de Bendrix y diario de Sarah en *El fin de la aventura*).

Tampoco esa primera persona ha inhibido o cohibido a Greene para entrar en el libro, junto con Fowler. Ya hemos arriesgado una versión de hasta qué punto lo está, según su insistida prédica de los derechos del subjetivismo literario, la misma que lo ha llevado a denostar a Flaubert y a exaltar, en el extremo opuesto, la obra de Mauriac.

Finalmente, el relato en primera persona ha sido tan sabiamente manejado, con tal economía de la superabundante explicitud literaria que es el peligro de los subjetivistas y, en general, de los novelistas elocuentes -Greene lo es cada día menos, en el mal sentido externo del calificativo- que el lector no puede superar el otro punto jamesiano del libro: su ambigüedad. Hay dos modos de proponérsela: ¿Fowler contribuyó a la muerte de Pyle por sentido del deber o por rencor y sórdida apetencia de una perdida posesión carnal?, es una de ellas. Y la otra: ¿cuál es la carta del viejo mundo realista y civilizado de los imperios, frente a la pujanza simple y avasalladora de la nueva potencia? ¿Ju-

garle suciamente, valerse de ella y entregarla cuando convenga? El libro no disimula ni contesta estas inquisiciones.

Una Técnica en el Cenit

“Es curioso observar -ha apuntado Benedetti- cómo los grandes descubrimientos, las más eficaces adopciones de la novela contemporánea (el monólogo interior, el ritmo cinematográfico, la simultaneidad de acciones, el calado psicológico) que en la obra de otros autores representan una suerte de hermetismo, de complejidad, se resumen en Greene en una inesperada sencillez y pierden su rigidez experimental”.

La anotación es exacta y aguda, y este último libro del escritor la hace especialmente valedera. *El americano impasible* parece escrito con la más feliz y descuidada de las distensiones; cualquier lector no avezado puede leerlo cómodamente. Y es, sin embargo, un libro magistralmente concebido y escrupulosamente planeado.

Bastaría para justificar la afirmación, el solo manejo de los tiempos en la novela; qué lejos estamos aquí de la rigidez experimental, del mecánico barajar del *Eyless in Gaza* de Huxley o de las torpes anfractuosidades y puerilidades del Dos Passos de *Paralelo 42*, por ejemplo.

El libro arranca con la expectativa (que Fowler sabe inútil y en Founge es veraz) del retorno de Pyle. Este ya ha muerto. De ahí el tiempo corre hacia atrás y vuelve al presente, con fundidos inaparentes de tan perfectos; traídos por una frase, por el recuerdo de un verso, por la simple irrupción de otra persona en la evocación del relator.

En el centro del libro -justamente en su mitad- está el episodio de la torrecilla: de regreso a Saigón, Fowler y Pyle se ven forzados a guarecerse en uno de esos frágiles puestos de vigía, que el Vietminj solía tomar por las noches y abandonar al alba, tras la muerte de un par de centinelas. La forzada inmovilidad, el afán de distraer y alejar las tensiones del miedo y de la espera, empuñan a los dos personajes en ese diálogo, que es el esplendente corazón de la obra, con una calidad irradiante y central que en pocos libros tiene un fragmento aparentemente desasido de la peripecia; es inevitable recordar la brillante con-

versación en la biblioteca de los Berger, que es el más incrustado corazón de *Les noyers de l'Altenburg*, de Malraux. Cuando el diálogo, en toda su dehiscencia, ha dado cuanto podía, la acción viene a interrumpirlo, a retomar la cadencia viva del libro. Ese rescate es uno de los más notables trucos de la novela.

Todo eso -la transcripción de las conversaciones, el directo reflejo de la acción (el río con sus dantescos bancos de cadáveres, grises y lavados; la conferencia de prensa; la visita a la casa de baile; el estallido de la bomba en la plaza)- tiene en el libro una escritura mínima, a veces elíptica. A ella se ha reducido y en ella se ha confinado la sabiduría madura de Greene. Seguramente ninguno de sus libros *parece* tan poco escrito, ninguno tan entregado de primera mano, con tan fluyente condición de testimonio, con tan engañoso aire de cosa indeliberada.

Es casi seguro que este libro -ebullescente por sus implicaciones políticas- tendrá, en una línea de larga duración, menor importancia en la problemática del autor y en la definición de su singularidad creadora, que *The Power and the Glory* y *The heart of the matter*, sus dos obras mayores. Pero acaso no sea incierto decir que la mano que lo ha armado y la cabeza que lo ha escrito, saben cada día más.

NOTAS

- (1) Graham Greene, *El americano impasible*, Emecé Editores, Bs. As., 1956, 267 pp., traducción de J. R. Wilcock.
- (2) J. R. Wilcock, *Notas sobre The Quiet American*, en *Entregas de La Licorne*, 8, Mvdeo., 1956, pp. 125/6.
- (3) Mario Benedetti, *Arte y artificio en las novelas de Graham Greene*, Número, Año 4, N° 21, Montevideo, oct./dic. 1952, pp. 301/20.
- (4) Neville Braybrooke, *Graham Greene*, *Sur*, 201, Bs. As., 1951, pp. 19/31.

Marcha, N° 852, 22 de febrero de 1957

Donde el milagro se convierte en charada

La última pieza de Greene

La última obra teatral de Graham Greene, *The Potting Shed*, ha compartido con el drama póstumo y autobiográfico de O'Neill (*Long Day's Journey Into Night*) la mejor acogida de críticos y público en la temporada 1956-57 de Broadway. Consecuente a un destino de estrenar sus obras dramáticas fuera de Inglaterra (*The Living Room* fue dada a conocer originariamente en Suecia), Greene ha reservado a los norteamericanos esa primicia, y a pesar de *The Quiet American* esta gente poco rencorosa la ha recibido con entusiasmo.

Ahora *Sur* acaba de editarla en Buenos Aires, en una versión de Victoria Ocampo, que retiene así una exclusividad literaria de las traducciones de Greene dramaturgo al habla española. (1)

Vino nuevo en odres viejos

Sumariamente, en el comienzo de *The Potting Shed* se espera la muerte segura y próxima de H. C. Callifer, escritor agnóstico o ateo, cuya vida física ha sobrevivido a su éxito. Muere ya olvidado por sus contemporáneos, sin que sus obras se vendan, sin que existan alrededor de él otra cosa que el fracaso y la compensatoria devoción íntima que él promueve. Mientras un discípulo fiel, el Dr. Federico Baston, ligeramente ominoso desde el orzuelo que le apunta en un ojo hasta la actitud de adelantarse a la muerte, prepara y recita un discurso de elogio fúnebre, una nieta del agonizante (Ana Callifer, de trece años) anti-

cipa en el diálogo las curiosas condiciones de ese mundo (relatando su propio voto infantil hecho "a la evolución inevitable y a lo sagrado del hombre"). El espectador se va enterando así de que hay un hijo allegado al viejo matrimonio Callifer (John, padre de Ana) y otro inexplicadamente proscripto (James). Diabólicamente, la adolescente cablegrafía a James Callifer la gravedad del viejo Callifer, y lo hace llegar como convidado de piedra a ese duelo inminente. Pero el acceso que tiene a la vida de la familia Sara Callifer, mujer separada de James, no lo tiene el propio hijo, y es su madre, la Sra. de Callifer, quien al final de la primera escena del primer acto le impide acudir, escaleras arriba, a los últimos momentos del agonizante.

El resto de la obra asiste a la lenta, progresiva, graduada develación del asunto. James Callifer, cuya vida de hoy no tiene ligadura con su infancia, por el hiato de un trauma psíquico misterioso e irrecordable, llega a la casa paterna con un perro pero se estremece cuando tiene que llevarle agua y alimentos a la casilla de las macetas (al galpón del huerto). Hay allí algo que lo sobrecoge, una puerta que no llega a franquear. Y la precoz e imposible Ana lo descubre y lo va comunicando a sus parientes y al público. Los recuerdos de James se detienen en el sendero de grava, en la evocación de una palita de juguete (el Rosebud de Charles Foster Kane). Un psicoanalista (el Dr. Kreuzer) trata torpemente de excitar la memoria de James. Mejor que el Dr. Kreuzer, más perspicaz y activa, la niña pone a James en comunicación con la viuda de un viejo jardinero, quien sabe algo del hecho inmenconable, ese hecho que ha signado de angustia, de fracaso conyugal y de extrañamiento familiar la existencia de este Callifer. Por ese trauma no ha conocido realmente el amor (y está ahora en casa de los Callifer, mejor admitida que él, su propia mujer, de la que se ha separado por un curioso y frío encogimiento del desamor sin causas), ni ha podido instalarse con certeza y aplomo en la vida. La clave ha de dársele finalmente un tío suyo, otro pariente expatriado del clan de los Callifer, el casi inánime y embotado Padre William Callifer, sacerdote fracasado. En una crisis de infancia, nunca se dice por qué, James se ha colgado en el galpón del huerto (en la casilla de las macetas) y ha muerto. El Padre Callifer ha ofrecido a Dios su fe a cambio de un paladino milagro de resurrección; y el milagro se ha consumado, ante el horror ateo de los Callifer. H. C. Callifer no ha querido desandar su vida, testar su obra a la luz de este hecho, y él y su mujer (más incondicional como esposa que tier-

na como madre) han optado por la tenaz impostura, ignorando el milagro y segregando, radiando de su trato a los partícipes del mismo. Al encontrarse con James, el Padre William Callifer recuperará la fe que entregó a Dios como un precio, y James a su vez se convertirá, sintiendo -con el toque de la gracia- el del amor que nunca había experimentado por su mujer, Sara. Un final feliz corona así los funerales del ateo.

La difamación del incrédulo

Ese es el asunto de *The Potting Shed*. En seguida se advierte su filiación típicamente greeniana.

Como en gran parte de la obra del escritor, están ahí los ingredientes -en cuyo manejo tiene consumada habilidad- del *thriller* (al que alguna vez ha proclamado como el tipo del libro de nuestro tiempo), del psicoanálisis (tendenciosamente rebajado a ser el vicario científico de *Celui-qui-ne comprend-pas*) y de la religión. A esta altura de la carrera del maestro, la fórmula parece de efecto infalible y su encarnizada imaginación no parece aún decidida a abandonarla (luego del interludio de *The Quiet American*).

Lo que es novedoso en el tema y en el tratamiento del tema de *The Potting Shed*, es la no tan sutil difamación del agnóstico o del ateo (no se aclara bien cuál de ambas cosas eran H. C. Callifer y, por añadidura, su cohorte de mujer y discípulo, aunque al cabo la de ellos parece ser más bien una forma de ateísmo agria y recalcitrante); lo que parece nuevo es la exhibición denostativa de sus insensibilidades, de sus trampas, de sus groserías.

Porque lo más frecuente en Greene novelista ha sido plantear los problemas y las agonías de la fe desde el costado de los católicos, examinando sus pecados, sus crasas abominaciones, sus debilidades humanas, sus falibilidades y sus vicios. Es ese punto de vista el que ha sobrevivido inicialmente en su teatro, por más que allí las necesidades polémicas introduzcan al contradictor no católico. *The Living Room* se ensaña fundamentalmente con las lobregueces, estrecheces y cegueras de un viejo hogar católico inglés, aunque deje a un sacerdote impotente y baldado el papel de pura simpatía testimonial que consiste en no compartir supersticiones y en saber ver el mundo con caridad, comprensión y cordura. Pero ahora el ángulo de visión cambia. Como en *The End of the Affair* Greene suministra en *The*

Potting Shed una visión del mundo desde el lado de los no católicos; de los incrédulos sin conversión, entre otros.

Y más que nunca, los no creyentes aparecen en *The Potting Shed* como seres trapaceros, vanos y hasta insensibles. Así, el hecho de que el Dr. Baston (discípulo del ideólogo agonizante) no crea en el Más Allá, no entrevea ningún término luego de la muerte, lo hace incurrir en esa vulgar grosería de la sensibilidad que consiste en discurrir por la casa y mirarse al espejo mientras declama la preparada alabanza fúnebre de un ser aún vivo, y en tanto oye los pasos que, en el piso alto, puntúan el desasosiego familiar en torno a la agonía de su maestro. Es la misma suerte de embotamiento de la sensibilidad frente a la muerte que en *The Living Room* lleva al psicoanalista Miguel Dennis y a su pupila Rosa Pemberton a convertirse en amantes la misma noche del funeral de la Sra. Pemberton. Cuando la Sra. Callifer no quiere revelar a James el episodio de la casilla de las macetas, aduciendo que debe cumplir la promesa hecha a un muerto, su hijo (todavía agnóstico) puede responderle: "¿Por qué habías de cumplirla si realmente está muerto? No te va a hacer reproches un montoncito de huesos" (p. 93). Ese envilecimiento sensible de los inteligentes, ese deterioro de alma en los incrédulos, ese horrible vacío del gusto y de la honestidad en aquellos para quienes "la palabra Dios era tabú" (p. 74), un milagro algo peor que un asesinato (p. 153) y la Biblia una lectura prohibida (p. 100), esa degradación inaparente e insidiosa corroen más al ser humano que el alcoholismo, la desastrada incuria o la rutina del católico (el Padre Callifer, en este caso). El ámbito vital de los Callifer es culto aunque anacrónico ("el mundo ha cambiado en torno al cuarto y en torno a la casa", dice la anotación del autor para la escena del primer acto) y hay sin embargo flagrantes tosquedades, burdas impiedades morales e irreparables fraudes a la probidad intelectual en su conformación. Esa patente burla de la verosimilitud que se da en el hecho de que una niña de trece años ("el pesquisa en su puesto") sea el *deus ex machina* de ese mundo y su más perspicaz aunque paródica entendedora, es una depredación más; aparentemente, a Greene no le ha importado violar la ley naturalista de su drama, forzar la viabilidad del asunto para dar esa capciosa forma de sátira objetiva e irresponsable de los agnósticos por ellos mismos, esa caricatura de una pareja de demiurgos científicos por sus productos de la generación siguiente (H. C. Callifer había matado la superstición de Dios "para los de su generación", según se dice allí, p. 74).

Es cierto que, de acuerdo a la receta corriente de vicio, caída, redención y piedad, el Padre Callifer es también un ser vencido y estropeado por la desaprensión de la rutina, por la disoluta debilidad. Es, como escribió Arturo Despouey (2) un "socio del mismo club de Padres defroqués fundado por el héroe mejicano de *El Poder y la Gloria*", un típico representante del "encanallamiento católico de los personajes de Greene", sean o no sacerdotes (recuérdese al comisario colonial africano Scobie, héroe católico, adúltero, venal y suicida de *The Heart of the Matter*). Pero el Padre Callifer tiene una salvación a la vista, y de todos modos es menos ofensivo tener una botella de whisky oculta a los ojos del ama detrás de los tomos de la Enciclopedia Católica que entonar un peán sin darle tiempo al moribundo. El sacerdote puede ofender a Dios con el quebrantamiento de las leyes de su ministerio, desde el Padre José que se ha casado (en *El Poder y la Gloria*) hasta este Padre Callifer que ha desertado del confesionario por la trastienda en que se emborracha, porque prefiere el olor a whisky al olor a dientes podridos (p. 111). Puede ofenderlo en forma grave, pero siempre lo tiene presente. Lo más desolador en la grosería del agnóstico es esa ignorancia de Dios en que vegeta y crece su falta. La credibilidad de lo peor es tal que no tiene más necesidad que la de enunciarse, si ocurre en ese desierto en el que Dios no existe, o no es reconocido en su existencia. Por eso Greene no se siente llevado a explicar a sus espectadores por qué se ha suicidado James Callifer en la infancia; el detalle de sus motivos puede interesar a los psicoanalistas ("Déjales las preguntas a los psicólogos", dice el Padre James Browne en *The Living Room*); a Greene y a sus espectadores, sólo les interesa el hecho como causante del milagro que viene a imbricársele.

El milagro venido a menos

Lo lamentable es que ese milagro haya descendido a ser, en *The Potting Shed*, tan sólo el nudo o la solución de una charada escénica. Hay algo de profunda irreverencia en que se le haya hecho funcionar así, como resorte explicativo, torturado y en puridad subalterno.

Cuando digo que Greene rebaja el milagro, postulo doblemente que lo somete a una pura operación imaginativa de álgebra intelectual y que lo hace servir mal a un desenlace.

La operación algebraica (la clave de la charada) es evidente. "Yo hubiera dado mi vida por ti" -dice el Padre Callifer rememorando el momento en que su sobrino, entonces un niño, estaba muerto a sus pies, en el galpón del huerto. "Pero, ¿qué podía hacer? Sólo podía rezar. Supongo que ofrecía algo en cambio. Algo que valoraba. No la bebida. Yo creía realmente, en aquella época, que amaba a Dios. Dije... (observa a James), dije: Dios mío, permite que él viva. Lo quiero. Que él viva. Te daré cualquier cosa con tal de que él viva. Pero, ¿qué podía darle yo? Era un pobre hombre. Dije: Toma lo que más amo. Toma... Toma..." No puede recordar, y James lo ayuda:

- "Toma mi fe, pero déjalo vivir".

- "¿Me oíste", pregunta asombrado Callifer.

- "Sí. Estabas hablando a gran distancia, y yo iba hacia ti a través de una caverna de tinieblas. Yo no quería ir. Pero algo me empujaba hacia ti."

- "¿Algo?"

- "O alguien."

- "El respondió a mi llamada, ¿no?", dice el Padre Callifer. "Aceptó mi ofrecimiento". James ha vuelto para devolverle su prenda, para restituirle su fe entregada como precio del milagro. Y el sacerdote, "cansado y un poco borracho", reencuentra allí mismo esa fe. Al irse, James lo deja rezando.

Protestaba Despouey contra este "a las doce de la noche voy a dejar de creer en Dios o Mañana a las siete y media me levanto católico", del que decía que "constituye una extraña noción intelectual de lo que es en esencia un sacudimiento hondísimo de los centros de la emoción humana". El instinto y el gusto de Despouey descubrieron (detectaron, aunque es un feo verbo) la gruesa falla; pero me parece que su indudable talento no supo esta vez razonarla.

En el orden sobrenatural en que, como milagro, Greene tiene que proponer el asunto, lo arbitrario e incongruente no está en las veleidades del hombre que no es libre, sino en el designio de Dios, que produce un milagro a trueque, que otorga su gracia en un sistema de toma y daca, y que devuelve después súbita e

inexplicablemente, sin revelación de la fecundidad del sacrificio impuesto, lo que años atrás había tomado. El propio converso, contra toda verosimilitud de su vehemencia religiosa, tiene que decir muy poco después a su mujer: "Yo tampoco entiendo. Pero no podría creer en un Dios tan sencillo que estuviera al alcance de mi entendimiento" (p. 148); y tiene que agregar todavía: "No busco a Dios, no amo a Dios, pero ahí está... Es inútil fingir lo contrario... Está en mis pulmones como el aire".

Posiblemente todo esto sea (no puedo cuestionarlo en mi ignorancia) de una catolicidad invulnerable. Pero en *The Potting Shed* el milagro (que se descifra a página 124) tiene que tener también una ley teatral, y ella es aquí muy pobre. Toda su materia de melodrama (un hijo de quien los padres han abominado, una puerta infranqueable, una infancia oculta) precisaba una solución más entonada para su rescate, y la mera ingeniosidad simétrica de quitar o devolver una fe no hizo, por sí sola, que Dios proveyera a tal necesidad literaria y escénica.

Escrutinio del dramaturgo

"Pese a estos errores y horrores -escribía Despouey, tras su somero y agudo balance de *The Potting Shed*- la obra de Greene fascina, interesa y queda en la memoria con todos sus detalles, mucho más que otros castillos de naipes teatralmente bien contruidos y a prueba de razonamiento lógico. Además, todo el tiempo se están diciendo en ella cosas que denotan la presencia de una mente riquísima".

Es muy cierto, pero casi todo eso es atribuible al escritor Graham Greene, y no al dramaturgo. Este da, en cambio, un peligroso paso atrás, luego de su tardía pero tan deslumbrante entrada a escena que marcó *The Living Room*.

Por supuesto, dialoga con acerada eficacia (ya lo hacía desde joven en sus novelas), conoce el secreto efectista de los fines de acto, sabe graduar un suspenso, aunque a veces lo deslice como narrador en las anotaciones ("Los ojos de la Sra. de Callifer están fijos en la puerta. ¿A quién estará esperando?") antes que como dramaturgo en la acción.

Por supuesto también, todo es en su escritura -elíptica o explícita- mental y literariamente estimulante. Hasta sus errores.

En éstos, se advierte a menudo la sobrecarga expresiva del narrador, que no ha hallado bastante cauce en la imaginación del discurrir escénico. Así, cuando la Sra. de Potter refiere al James adulto la muerte del James niño, su interlocutor la interrumpe para atestiguar su vida: "La semana pasada me corté la mano. Sangró". Ningún dramaturgo de estirpe habría introducido esta réplica, que el diálogo inmediatamente ulterior engulle sin la menor consecuencia. El mejor testimonio vital, para ese dramaturgo de estirpe, habría sido la presencia; no la frase que la dijera.

Otro tanto ocurre con lo que yo llamaría la utilería de frases sobrantes, de frases superabundantes, fascinantes abalorios que el narrador coloca por su cuenta en un texto, y de los que el dramaturgo, si no hay suficiente necesidad de ellos, debe privarse sin ninguna auto-conmiseración, sin posible lástima o nostalgia por el desecho. "Yo pensaba -dice Sara, para explicar a su marido la sensación de insuficiencia propia que le deparaba la vida conyugal- que podía haber otra mujer, en alguna parte... Alguien que fuera como el té, suficientemente cargado para que le tomaras el gusto. A mí no podías tomarme el gusto" (p. 33). La misma mujer dice más tarde: "Te quiero. Pero detesto las cosas grandiosas, el Everest, el Empire State Building. No quiero ser importante. No me gusta la gente importante. Me resultan anafrodisíacos" (p. 151).

Hay muchas de estas malas pasadas que el escritor avezado y rico (mentalmente rico, dueño de una mente matizada, como sugería Despouey) le juega al dramaturgo más novel. La tercera persona usada por el narrador escamotea la disonancia de estas sensaciones en cuanto frases de un diálogo naturalista, trasladándolas a pensamientos subyacentes. Es facilísimo ver lo que ganan estas formulaciones con su trasposición novelesca a la tercera persona del singular: "Ella pensaba que podía haber otra mujer, alguien que fuera para él como el té" o "Ella detestaba las cosas grandiosas, el Everest, etc."

Estos defectos, en que paradójicamente suelen estar las mejores agudezas de la obra, son -con todo- menores. Hay algunos otros más graves, como el descarado y servicial recurso de la disputa entre el cura y su ama, audible desde bastidores, para que James y el público sepan a qué punto delicuescente está llegando la degradación del sacerdote, y puedan sentir luego

mejor el impacto de su regreso a la fe. O como esa mala medición de "tempo" escénico que hace que la joven Ana salga para una fiesta a página 127 y vuelva desencantada de ella a página 145, tras dieciocho carillas de un diálogo drenado, rápido, cortante.

Pero eso sigue siendo todavía menor, frente a lo otro, a lo ya apuntado: a las toscas convenciones melodramáticas y a las enfadadas lagunas y elipsis de la verosimilitud y la congruencia, en que incurre *The Potting Shed*. La sensación inevitable es la de que a Greene le importaron poco. Y eso mismo lleva a pensar que más que el teatro le preocupaban el libelo, la beligerancia de catecúmeno, el famoso mensaje. "Tío, por favor, dí algo que no sea católico", implora Rosa Pemberton al Padre Browne, en *The Living Room*. Lo mismo deberíamos pedirle, si tuviéramos la confianzuda dicha de ser sus sobrinos, al dramaturgo de *The Potting Shed*; aun cuando reconociéramos, en seguida de la petición, que ese proselitista que nos inflige sus sermones con latiguillos de melodrama es uno de los contemporáneos más agudos, más provocativamente interesantes y en definitiva más apetentes para nosotros, sus lectores y espectadores sustancialmente devotos.

NOTAS

- (1) *Graham Greene, La casilla de las macetas*, traducción de Victoria Ocampo, Editorial Sur, Bs. As., 1957, 156 pp. En realidad, la traducción literal del título es "*El galpón del huerto*", nombre con el que la comentó Despouey en su "Memorandum sobre Broadway".
- (2) *Arturo Despouey, Memorandum sobre Broadway*, serie de cinco notas publicadas en *El País* a partir del 26/III/957.

Marcha, N° 879, 13 setiembre 1957

En el centenario de "Madame Bovary"

El 30 de abril de 1856 Flaubert pone punto final a *Madame Bovary*.

Y el libro se edita -dedicado a Maître Sénard, luego de la publicación por entregas en la Revue de París y el memorable proceso- en abril de 1857. Esas fechas son fundamentales en la historia de la novela contemporánea. De este libro y del novelista que comienza con él, parte la enorme experiencia que parece haber llegado a un ejemplo de suficiente y conclusiva monstruosidad con *Ulises*. Los tratadistas de la novela repiten que sin Flaubert no habrían sido James y Proust. La plenitud de una técnica y la existencia de una nueva visión da a *Madame Bovary*, ese difícilísimo ejercicio de digestión literaria -cuyos resultados parecen tan netos y fáciles al lector común- una condición fundacional.

"La novela espera su Homero", escribe Flaubert a su amante Louise Colet, en una carta de diciembre 1852. A pesar de la importancia de Stendhal y Balzac, por rico que sea el estilo mental y vital del primero y tan amplia como es la cosmovisión social del segundo, los cánones de la novela contemporánea tienen su arranque en *Madame Bovary* y no en *La rouge et le noir* o *Père Goriot*. Por eso Henry James, otro técnico eminente, ha dicho que Flaubert es el novelista de los novelistas.

- I -

Gestación de la obra

Este libro incalculable fue rigurosamente calculado en cuatro años y medio de trabajo ímprobo, dramáticamente obstinado,

disputado a las dificultades, al desafecto y a las flaquezas, porfiado a la sombra de una precoz amenaza de esterilidad. Fue empezado en setiembre de 1851, a cuatro meses del retorno de un viaje emprendido al Oriente, que ocupa en la vida de Flaubert el espacio noviembre de 1849 - mayo de 1851.

Antes de partir para ese viaje con Du Camp, Flaubert había leído a éste y a Louis Bouilhet su primera versión de *St. Antoine*; sus amigos la desaprobaron radicalmente, y le exhortaron a quemarla. Condenaron el exceso de lirismo de Flaubert y le sugirieron una purga literaria, una experiencia ascética, escrita al nivel de la vida corriente y según un tratamiento realista. Flaubert propuso entonces el tema de una joven virgen normanda, y de sus trances de misticismo. Bouilhet le aconsejó quitar color local al relato, situándolo en Flandes. Este es el lineamiento de lo que Flaubert llama repetidamente, en sus cartas desde Oriente, "mon roman flamand". Pero el asunto no crece, no se leva dentro de él; y a su regreso, Flaubert reexamina el caso con Bouilhet.

El gran escritor tiene entonces treinta años, pero su sensibilidad y su forma de vida -dentro del reducido marco y la inmovilidad voluntaria en que, antes y después del viaje a Oriente, habrían de transcurrir- lo han hecho ya prematuramente viejo. Ha conocido el súbito golpe de la epilepsia y su hermosa cabeza está casi calva; ha perdido a su hermana Caroline y a su mejor amigo, Alfred Le Poitevin; y la visión de su primero, distante y único amor se remonta a la adolescencia, al día en que, en la playa de Trouville, viera por primera vez a la mujer del escultor Schlesinger y le alcanzara un chal arrebatado por el viento. Esos son "los fantasmas de Trouville", que encelarán a la carnal y posesiva Louise Colet, los que han dictado al joven romántico las *Mémoires d'un fou* y darán al maestro realista de 1864 los rasgos de la delicada Marie Arnoux de *L'Education Sentimentale*. Hombre y escritor recurrente, todo el Flaubert que vivirá hasta 1880 está ya impreso en 1851.

Flaubert, además, escribe escenarios y tragedias desde sus nueve años. A los treinta, con una aguda sensibilidad crítica y un temprano disgusto de vivir -vivir en medio a una burguesía y a un tiempo que los escuecen- se considera ya seco, caduco y cansado.



Salamanca, 25 de febrero de 1975. Con Eduardo Martínez y Hernández. Al fondo, puente romano sobre el río Tormes

Cuando desiste, al volver de Oriente, del escorzo de la novela flamenca, Bouilhet le cuenta el caso Delamare. En ausencia de su hijo, Mme. Flaubert ha sido visitada por la viuda Delamare, madre inconsolable de un licenciado en Medicina que ha elegido y seguido, por debilidad e impotencia, el destino de su mujer cuando, tras haberse suicidado ésta, descubre y no puede superar la historia de sus adulterios, de sus disipaciones y de sus ruinosos manejos de dinero. Bouilhet refiere a Flaubert todos los detalles del suceso: cómo Eugenia Delamare obligaba a su criada a hablarle en tercera persona, cómo malogró su feroz apogeo vital sobre lanzándose en un cuadro de vida provinciana, etc.

La invención mayor, la invención del asunto no hacía falta en *Madame Bovary*, aunque el autor lo haya negado en carta dirigida a un ignoto M. Cailleteaux (junio 1857), el esquema de la novela estaba dado por los hechos. *Dumesnil* sostiene que la cifra verbal Emma Bovary fue concedida por Flaubert en Egipto, pero el dato está vinculado a los errores de este especialista, que superpone la novela flamenca al asunto normando.

La correspondencia de Flaubert, dirigida a Louise Colet, testimonia paso a paso (hasta la ruptura de 1854) las desazones, las fatigas, las caídas y los éxtasis del autor en la lucha con un tema y unos personajes que sentía ajenos, hostiles y repugnantes a su manera y a su medida personales como artista. Y aunque Edmond de Goncourt haya dicho que hubo, en todo ese penoso y espléndido jadeo de casi cinco años, "beaucoup de coucheries et d'école buissonnière", nunca una obra maestra fue escrita así, a brazo partido con circunstancias internas tan enconadamente adversas como las que Flaubert tenía conciencia de afrontar.

Flaubert había discutido y resistido la concepción misma del asunto; no quería verse implicado en los meandros de esos embrollos financieros estilo Balzac. "Estoy en medio de los engorros financieros de la Bovary -escribe a Bouilhet en agosto de 1855. Es de una dificultad atroz. Es tiempo de que eso termine; sucumbo bajo el peso" (Y en efecto *termina* con una frase abrupta, en el capítulo VI de la parte III: "Ella se empeñó de nuevo, y siempre así").

"Hay momentos en que hasta creo -confiesa a Louise a un mes de empezada la novela- que me he equivocado al querer

hacer un libro razonable y no abandonarme a todos los lirismos, violencias, excentricidades filosófico - fantásticas que me vinieran. ¡Quién sabe! Un día pariré tal vez la obra que sea mía, al menos”.

Y la obra, sin embargo, se escribe, con retocadas prolijidades, con borradores laberínticos, con tachaduras implacables, con perplejidades, con postraciones y con explosiones de llanto, de llanto literal por la palabra encontrada. Se escribe con ambiciones y entrevisiones de expresión nunca acuñadas antes, en el designio de ningún novelista, y con pruritos de composición que miran al color, al sonido, al sentido, a la cadencia y al ritmo, a la armónica proporción del conjunto -hechos, ideas y diversión- y hasta al efecto sinfónico urdido por la alternación sabia y compleja de todos esos elementos, como ocurre en el magistral capítulo de los Comicios Agrícolas, ábside literario de la novela, cuyas veintitantas páginas demandaron meses enteros de trabajo sin pausa. En la patética perquisición de esos efectos, ningún novelista ha sido, en todo el siglo XIX, parangonable a Flaubert (porque las elaboraciones de Henry James, tan fina y fatigosamente revisadas en sus Libros de Notas, se desplazan de la ejecución de la frase al plan novelesco, y actúan por tanto en otro terreno).

“Lo que me abruma -escribe Flaubert, en junio de 1853- son las malicias del plan, todas las combinaciones de efectos, todos los cálculos del reverso, que son el Arte sin embargo pues el efecto del *estilo* depende de ellos, exclusivamente”. Pero aunque a menudo teme que el plan de la obra padezca de desequilibrios por abreviación (sobre todo hacia el final), en verdad eso le importa mucho menos que el estilo.

- II -

El estilo

El estilo es, él sí, la preocupación obsesiva durante toda la escritura de *Madame Bovary*.

Los que abominan de las segundas lecturas y de las inquisiciones por dentro de la obra literaria, nunca llegarán al doble fondo de ese largo y admirativo deleite que provoca Mme. Bovary. Es claro que ella no desahucia a ningún tipo de lectores; en

apariencia, comulgan en la plenitud de su goce, como decía *James*, los simples y los iniciados. Es seguramente ser un escritor de primer orden -agregaba el novelista angloamericano- parecer en la mano una sencilla y proporcionada caja de cristal y ser, una vez sobre la mesa, una caja con innumerables compartimentos, resortes y tretas.

Toda esa índole de prodigios -que va entregándose a la paciencia -es, en Mme. Bovary, acendradamente literaria; el orbe del estilo es invasor, dominante y, en definitiva, incontrastable.

El estilo es la causa de todas las tribulaciones, de todas las desesperaciones y también de todos los arrobamientos del escritor; en sus cartas hablará de sus "accesos de estilo", de su pretensión de que el libro no tenga una sola frase blanda, de su empeño por que esté *escrito*. El estilo hace sentir materialmente las cosas, dice alguna otra vez; lo vulgar no debe escribirse vulgarmente, y aun el diálogo deliberadamente trivial debe estar *hecho*.

Pero en las innúmeras menciones que esta palabra, "estilo", tiene a lo largo de varios tomos de Correspondencia, prevalece siempre una connotación profunda y entrañable del término. "Esas distinciones entre pensamiento y estilo son un sofisma; todo depende de la concepción", escribe. El estilo es por sí solo una manera absoluta de ver las cosas.

En junio de 1855 refiere a Bouilhet que su madre lo ha apostrofado con esta frase envidiablemente justa: "El furor de las frases te ha resecaado el corazón". Pero es precisamente ese corazón, invocado y negado en las plenitudes del estilo, el que desborda cuando algún efecto de lenguaje alcanza un colmo repentino o trabajado de felicidad.

"Amo mi trabajo -dice a Louise Colet- con un amor frenético y pervertido, como un asceta el cilicio que le raspa el vientre. Algunas veces cuando, tras haber borroneado largas páginas, descubro no haber hecho una sola frase, caigo en mi diván y permanezco atontado, en un marasmo interior de fastidio. Me odio y me acuso de esta demencia de orgullo que me hace jadear tras la quimera. Un cuarto de hora después, todo ha cambiado; el corazón me asalta de alegría. El miércoles último me he visto

obligado a levantarme para ir a buscar mi pañuelo; las lágrimas me corrían por la cara. Me había enternecido a mí mismo escribiendo; gozaba deliciosamente de la emoción de mi idea y de la frase que la entregaba, y con la satisfacción de haberla encontrado”.

Los resultados de esa sobreconciencia sensible del lenguaje, de los sonidos, de los tiempos de verbo, de los adverbios, de las declinaciones, de la organización interior de la frase y la proporción de sus miembros, son inesperados, y alcanzan la paladina perfección. El juego de las vocales, que ningún prosista francés anterior a Flaubert había descubierto, tiene logros tales como el de la despedida de Charles y Emma, fragmento del capítulo II de la Parte I que ha pasado a las antologías, y cuya calidad de lenguaje sobrepaja en mucho a su importancia contextual.

La riqueza sensorial de las percepciones y del idioma que las expresa es, en Flaubert, muy superior al poder de la metáfora y a la importancia de su manejo. Proust tenía razón al juzgar como poco ilustre a la metáfora en Flaubert; este juicio es válido para toda su obra, sin exceptuar a *Madame Bovary*.

Cuando, ante el orgullo del halago amatorio, Emma Bovary se distiende como frente a una estufa; cuando una frase cae al pensamiento como una bala de plomo a una fuente de plata; cuando la imaginación se balancea entre varias hipótesis como un tonel en el mar; cuando un farol se mueve como una estrella en la oscuridad, el escritor no está a la altura de sus otras percepciones, no metaforizadas, ni de las frases sensibles que las detallan. Muy a menudo él ha debido sentirlo, porque acumula varias metáforas para evocar el sentido de transfiguración asible por una sola, si es justa (tal es el caso del paisaje lunar del capítulo XII de la Parte II); o incurre en el efugio de darlas como imaginadas (con el escrúpulo realista de no excederlas con su propia fantasía) por los mismos personajes, dentro de la situación en que se hallan.

Martín Turnell -agudo aunque no muy adicto inquisidor del estilo de Flaubert- dice que a veces, lejos de tener un efecto iluminador, la metáfora supone una evasión de la dificultad por el autor, o tiene el desviado efecto de dispersar la emoción en lugar de concentrarla. Los ejemplos abundan, y el reproche es exacto.

Pero la metáfora no es todo, y esta debilidad aparece compensada, en un repertorio sumamente rico, por la magistral descripción de las sensaciones, por la traslación de sentimientos a gestos y a imágenes visuales, en un mundo en el que la imagen vale más que la cosa misma.

Se ha dicho que *Madame Bovary*, como libro, está demasiado escrito y hasta que en su comienzo está mal escrito, en el sentido en que Flaubert estaba seguro de haberlo escrito bien; *Gide* anotaba que era una de las cosas que él se permitía opinar, pero que no permitía que los demás opinaran. Las dificultades que el escritor se propone en *Madame Bovary*, agregaba, son todas del mismo orden, y las resuelve aplicando siempre el mismo común denominador.

Todo esto conduce a la cuestión de si Flaubert era un escritor bien dotado, o si no lo era; *Thibaudet*, uno de sus mejores estudiosos, sostuvo esa falta de don innato, que el mismo escritor se había obstinado en sugerir y enfatizar en sus cartas. *Proust* polemizó con *Thibaudet* (NRF, enero 1920), aduciendo el consumado, insuperable efecto de los tiempos verbales en Flaubert, y su condición de haber dado como nadie, con el manejo del lenguaje, el tiempo en la novela. Más recientemente *Turnell* ha replanteado la cuestión, trasladándola a otro terreno: el contraste, según él, se da entre la madurez de la expresión y la inmadurez o timidez de los sentimientos expresados, por una ausencia de penetración en la vida y -salvo en *Un coeur simple*- por una falta de "centralidad" del protagonista en la obra, efecto inevitable de esa ausencia de fe en el hombre, que separa (dice) a Flaubert de Constant y de Stendhal, por ejemplo.

La discusión de este tema sería inagotable y fascinante, porque en realidad podría pasar por ella toda la obra de un creador que también rechazaba o aceptaba el mérito ajeno, en un intranigente calibramiento de los dones de la escritura (Stendhal escribía mal, y lo desinteresaba; Balzac era grande, pero también escribía mal).

No podemos adentrarnos más en esta dirección. Pero se hace inexcusable anotar que uno de los valores memorables, clásicos, definitivos de *Madame Bovary* como libro, es el de no estar, en ninguna de sus páginas, desescrito ni sobreescrito; el mérito de

que, como dice *James*, no se sorprenda nunca a la forma en un menester propio. El rigor de asimilación que ha permitido ese acabamiento justo -dando color sobre color, apuntaba Flaubert- es una presea cierta del genio literario.

- III -

La actitud literaria y vital

¿Puede escribirse una obra maestra cuando el asunto y los personajes repugnan al autor, cuando el sentido de ejercicio infligido, de penitencia, contagia acaso y restringe los afanes del creador? Sólo cuando escribió "*Un coeur simple*" evocó Flaubert un mundo que amaba, el de la infancia en Trouville; *L'Education Sentimentale* y esa inconclusa y grotesca apoteosis de la estupidez burguesa y de la suficiencia cientista, *Bouvard et Pécuchet*, salen del mismo costado de desapego, de hostilidad y de animadversión que engendró a Mme. Bovary.

"Cuando menos se siente una cosa -escribió Flaubert- más apto se es para expresarla tal cual es. Pero hay que tener la facultad de hacérsela sentir a uno mismo. Esta facultad no es otra que el genio: ver, tener el modelo ante sí, que pose". Es algo así como la paradoja del novelista, en sentido afín al de la paradoja del comediante, de Diderot.

Y es obviamente una postulación anti-heroica, anti-romántica, realista; realista y viviseccionista como, achacándole el influjo de una tradición quirúrgica de familia, dijeron y caricaturizaron sus contemporáneos que era el Flaubert de Mme. Bovary.

A esa postulación conviene la indeclinable posición de objetivismo literario, que el novelista se trazó en Mme. Bovary para no abandonar jamás; una conducta estética congruente con su realismo y su simpatía por los parnasianos, con su admiración por Leconte de Lisle; una actitud erguida de impasibilidad, de la que George Sand desesperaba por sacarlo.

"El autor, en su obra, debe ser como Dios en la naturaleza, presente por doquier y visible por ninguna parte". "Ningún lirismo, nada de reflexiones; la personalidad del autor, ausente". "En materia artística no existe mayor debilidad que volcar en el arte sentimientos personales".

La paradoja es que, con tal credo, Flaubert entero está -trasvisible- en Mme. Bovary, como apunta James y como surge del mismo dicho del escritor: "Mme. Bovary c'est moi".

Porque en un sentido profundo, *Mme. Bovary* es una biografía secreta de Flaubert o, por lo menos, del mundo de relaciones a que se entregaba y negaba; la yacencia final de Emma y su entierro se corresponden extrañamente a la muerte y al entierro de Alfred Le Poitevin, narrados a Du Camp en la notable carta del 7 de abril de 1848; en ambos aúlla perdidamente un perro, en ambos están el horror de la descomposición física, la torpe oscilación navegatoria de un ataúd y las interminables paladas de tierra sobre la caja. La presencia de los muertos en las ropas que dejan y todo el mundo de sensaciones extralúcidas de Flaubert, hoy documentado por la publicidad de sus cartas, reaflore en Mme. Bovary, se inserta a la miseria, al orgullo, a la codicia y a la cobardía de la heroína. El masculinismo que *Baudelaire* denunciaba en la Bovary es el virilismo sensual de Louise Colet, y la decadencia de la pasión, la monotonía del hartazgo físico, la inconfesa sensación de tedio que obliga a sumergirse, con los sentidos fríamente despiertos, en la violencia y en la brutalidad carnales, están en todo el final de la novela y en todo el final de las relaciones entre Flaubert y su única amante. Esa Lady Macbeth acoplada a un capitán insuficiente, que *Baudelaire* ve en Emma Bovary, era también Louise Colet, apasionada y adúltera, desertora de su marido, explotadora económica de aquél a quien había dejado, frustrada apuñaladora de Alfonso Karr, viajera a Mantes como Emma a Rouen, intrusa en el recinto de Croisset como la Bovary en el castillo de la Huchette.

Las más insospechadas modulaciones del mundo propio de Flaubert están en su novela objetiva; pero cuando algún solitario impulso de simpatía, veneración o solidaridad hace trasponer al escritor su distancia con el tema, el subjetivismo que inficiona el pasaje perjudica su estilo, y lo hace caer en el arrebatado oratorio: es el caso del retrato del Dr. Larivière, en quien Flaubert pinta a su propio padre, ya hacia el fin de la novela.

Esto mismo lleva a sospechar que la imaginación del autor, en el plano de la concepción puramente novelesca, no fuera tan grande como *James* parece creerlo. Flaubert estuvo dominado, en toda su vida, por unos pocos temas recurrentes y predijo que no llegaría a cumplirlos por entero. "Hay que cantar en su voz -dijo. La mía

no será jamás dramática ni atrayente". Y proclamó como su dominio el de "lo cómico llevado al extremo, lo cómico que no hace reír, el lirismo en el sarcasmo"; el grotesco triste, como después se le llamara.

Este burguesófobo -como suscribió serlo, en una deliciosa carta escrita a Bouihet en francés del siglo XVI- alegaba que la burguesía es incapaz de lo trágico, y sólo capaz de lo horrible. Con esos ojos ("sólo el hombre es feo") la vio y reprodujo, insoportablemente, hasta el punto en que la marea de la estupidez burguesa (con sus angustias materiales) lo acorraló y fulminó sobre el mismo papel en que escribía la más distorsionada y feroz de sus parodias. Si lo que importa en Flaubert es su visión, hay una línea que arranca de *Madame Bovary* y, pasando por *L'Education Sentimentale*, llega al *Diccionario de las Ideas Recibidas* -glosario de las cosas que es conveniente y sólito decir en sociedad, e irrisión de todas las vulgaridades admitidas- y a *Bouvard et Pécuchet*. Esa línea es fiel hasta el detalle: el espeso, envilecido y triunfal boticario Homais, de *Madame Bovary*, profiere muchas de las ideas recibidas que por esos mismos días Flaubert agencia a Louise Colet y stampa en su *Diccionario*. Y el abigarrado muestrario de estupidez y vulgaridad humanas que absorberá las energías finales del novelista, está ya anunciado en las disputas entre ese boticario jacobino y el abate Bournisien; Flaubert las dirime ecuanímente, porque su abominación de la mediocridad y del engreimiento conceptual no es particularmente irreligiosa ni política. Forma parte de una visión triste, deforme y desamparada del mundo y de las relaciones humanas, la misma que aparece en la escena del casamiento de los Bovary, en la llegada al albergue de Yonville y en los comicios agrícolas.

Esa predilección por el grotesco -que se entronca en la mejor tradición literaria francesa (Raebalais, Molière)- constituye, según algunos críticos, una de las razones por las que este gran artífice literario es, en otro plano, un escritor limitado. El odio a la vida, la actitud de replegarse ante ella y de no entrar a sus profundidades gloriosas o demoníacas, son la yerma mitad de una ejecutoria literariamente portentosa. Esa insuficiencia de la vida, esa pudrición inmediata de las cosas en que se apoyaba, que definen el colapso final de Emma Bovary, serían también las dimensiones en que se estaquea y confina el genio de Flaubert.

El azar y la composición

Si el estilo ("la rage des phrases") fue la obsesión de Flaubert, los problemas de composición no le preocuparon mucho menos. A tal punto sus innovaciones técnicas -libradas a un porvenir que hace cien años era imprevisible- son hoy estudiadas y sopeadas, que esa exégesis cuidadosa y admirativa suele oscurecer los otros dones y llevar a que se diga, como *Turnell* lo hace, que Flaubert es un gran ingeniero literario, más que un gran novelista. Si *Salammbô* puede apoyar la afirmación, el Flaubert maduro de *L'Education Sentimentale* y el Flaubert último y enciclopédico, el melancólico Flaubert de *Bouvard et Pécuchet* la desmienten. *Madame Bovary* es el punto de encuentro, precoz e irrepetible, de ambos términos; eso no significa que *Madame Bovary* revele una mayor maestría que *L'Education* (la mayoría de los flaubertistas se inclinan a la aseveración inversa), sino solamente que en ella -en esa que Flaubert llamaba su penitencia- el desvelo, la experiencia y hasta el aprendizaje -un formidable y aleccionante aprendizaje dentro de sí, sin asideros externos ni una sensibilidad ambiente y contemporánea para cotejar y valorar sus escrúpulos- alcanzan puntos de cristalización que perduran en su novelística ulterior.

Sería larguísimo entrar al estudio de esos problemas de composición, que arrancan del análisis de los sucesivos "escenarios" de la novela; larguísimo y ya édito (*Thibaudet*, *Steegmuller* y *Turnell*, entre otros, lo han hecho; el segundo tiene un apéndice bibliográfico provechosamente consultable). Solamente cabe ilustrar o ejemplificar esa condición de solitaria y estupenda artesanía eligiendo algunos de sus aspectos. El de la imagen recurrente y el del manejo del color son acaso los más llamativos.

Si la recurrencia (temas, preocupaciones, animadversiones, amores) domina la vida entera de Flaubert, a veces enangostándola y otras dotándola de hermosas simetrías, nada de extraño es que aparezca en su arte; desde la concepción en grande, hasta la imagen en lo menudo.

En el mundo de los símbolos, en el mundo de las cosas, en el mundo de los gestos y en el de los colores, la recurrencia pasa sus hilos conductores y traza casi invisibles dibujos en *Madame Bovary*.

Cuando Emma Bovary quema su ramo de casada, las corolas de papel, como mariposas negras, suben por la chimenea (fin de la primera parte). Ese símil de las mariposas negras para el triste e insatisfecho desposorio aparece sutilmente enlazado, en el libro, con el símil de las mariposas blancas, que apunta a la eclosión del amor adúltero: en la escena de los comicios (segunda parte, cap. VIII), en que Emma se enamora de Rodolphe, los grandes bonetes de los campesinos se alzan, a un golpe de viento, como alas de mariposas blancas; y si alguien creyera que es una coincidencia fortuita, pescada y teorizada por los analistas, el libro dará la respuesta. Al final del capítulo I de la parte III, al término del paseo en coche por Rouen, en que llega al apogeo el amor de Emma por León, los trozos de una carta vuelan desde la ventanilla como mariposas blancas sobre un campo de tréboles rojos (el rojo, ya lo diremos, es el color elegido para la culminación del amor o la pasión).

Hay muchos otros ejemplos. El tilbury azul de Rodolphe, que provoca en Emma un colapso de despecho (cap. XIII de la 2a. parte) reaparece hacia el final como una de las extravagancias inconfesas de la heroína (parte 3a., capítulo V). El gesto de ocultarse la cara con las manos, en el acto de la entrega, está anotado para el primer adulterio (parte 2a., cap. IX) y para el segundo (parte 3a., cap. V). El barómetro que, en su tinte dorado, es evocado ante la decadencia del amor con Rodolphe (2a. parte, cap. IX) cae de la pared y se destroza el día en que, ante el fracaso de la operación al cojo, muere definitivamente la consideración de Emma por su marido (parte 2a., cap. XI). Como un fetichista erótico, Flaubert pone cintas pálidas en la capota de Emma Bovary, al comienzo de la escena de los comicios, y hace que León recoja una cinta roja en la escena del lago, cuando el segundo idilio está en su plenitud (otra vez los colores entremezclan sus connotaciones a las de los símbolos). A veces las correspondencias no son tan objetivamente simples, tan expresas: juegan como equivalencias, en otro plano que el meramente sensorial. Así, el guardia suizo que en la catedral de Rouen estorba el peregrinaje de los amantes, Emma y León, se corresponde tácita pero ciertamente con el consejero municipal que asalta con su arrebatada oratoria el diálogo de los amantes. Emma y Rodolphe, en la escena de los comicios agrícolas.

Las recurrencias del color son aun más insistentes y fáciles, y están destinadas a procurar a la triste historia realista un ligero

toque cromático que acorre a teñirla inqueridamente de romanticismo. *Turnell* dice que *Madame Bovary* es un libro azul. Las referencias a este color son incesantes en el texto: los ojos de Emma son azules, ella piensa en azul, hay cielos azules, carruajes azules, ropas, cintas, corbatas y flores de sombrero que son azules, cálices y bocalos azules, vapores y humaredas azulosas, el amor es una inmensidad azulada y es azulado el país de la imaginación; la misma agonía de Emma le depara un rostro ensombrecido de azul. Las reiteraciones de ese color acotan, por lo general, invocaciones tácitas o expresas a la imaginación, colorean este don espiritual.

El amarillo es el tinte de la relación sentimental que empieza. Son amarillas las cortinas del castillo de la Huchette, donde Emma visita a Rodolphe y también las del coche que lleva a Emma y León por Rouen; son color oro las cortinas que Emma mande hacer para su cama, en la que consume noches de aislamiento en la evocación sentimental, más que sensual de sus amantes; hay un destello dorado en los ojos del amante futuro; y cuando, en plena decadencia del amor, Emma va a pedir a Rodolphe que la salve del desastre financiero, un gesto de la mujer rompe una cadenilla de oro.

El rojo evoca la relación amoratoria en sus éxtasis y culminaciones, en sus transportes y embriagueces. Rojas son las cortinas del lecho adúltero, en el hotelito de Rouen; roja es la tarde junto al estanque, en la primera entrega de Emma a Rodolphe. Rojo es el color que marca la misma degradación del amor culpable: rojas las medias de los bailarines en el avillanado y tumultuoso baile de disfraz en que Emma persigue los últimos vestigios del amor de León, rojos los rostros en la bochornosa escena en que el viejo prestamista pretende comprar con dinero los favores de la mujer.

La caída final de la heroína está trazada en blanco y negro, y en su mezcla del gris. El desastroso remate de sus pertenencias es anunciado por una cédula gris; la entrevista de Emma con su acreedor, Lheureux, está anotada en negro, blanco y gris; de negro y con corbata blanca viste el ujier en la subasta; en el viaje al encuentro de su hija muerta, M. Rouault ve tres gallinas negras y bebe tres cafés.

Trampas, incidencias, alusiones, correspondencias y predominancias de esta índole, desde lo obvio a lo sutil, corren por todo el libro. Frente a su certeza, a su colocación a menudo estratégica, apenas tiene sentido preguntarse si era Flaubert consciente de estos redomados toques de sabiduría, o si se trata de procesos inconscientes o de azares relevados y magnificados a posteriori por la crítica y la estilística. La literatura epistolar del escritor no ilumina directamente este aspecto, pero su larga y dramática relación de un proceso sobreconsciente de creación literaria, mueve a desechar todo endoso a las abundancias felices de la casualidad.

Ni Flaubert, especie mayor del escritor deliberado, ni la herméutica y redonda construcción de "Madame Bovary" dejan campo alguno a los efectos fortuitos de la improvisación.

- V -

Grandeza, miseria y eternidad del bovarismo

Flaubert supo con Emma "la pequeñez de las pasiones que el Arte exageraba", aludió por igual a una insuficiencia de la vida y a una insuficiencia de la imaginación, a la pudrición instantánea de las cosas en que ella y el romanticismo se apoyaban. Su oficio de análisis y de cirugía, -familiar, casi ancestral- operó sobre un romanticismo que había llegado a su punto de delicada corrupción, sobre un estilo de vida que ya había dado todo de sí. "El producto de su visión es lo que importa cada vez más en Flaubert", escribió una vez Proust; de uno a otro franceses corre todo un ciclo literario (novelístico) de la burguesía, todo un periplo vital que los emparenta más allá de las notorias distancias estéticas.

Flaubert, más aun que Balzac, inauguró esa manera de ver las cosas, fue el demiurgo literario de ese cambio de estilo. El bovarismo, que vino a quedar acuñado como el vocablo que definía los excesos semigloriosos y semicursis del alma romántica, fue la réplica que la sensibilidad y el desengaño dieron a una época de presuntuosa decadencia, a esa que Emilia Pardo Bazán llamó "la época de talco del segundo imperio".

El siglo XIX se cierra y el XX comienza con el primado de esa actitud agnóstica de la inteligencia y ese escrúpulo descarnado

de la desilusión. Flaubert, con sus confinamientos del interés, con las tristes honestidades que le imponía su aguda y desencantada visión del mundo que la rodeaba, con su odio por la estupidez y la pedantería, representó ese estilo y fue su más agrio expositor literario, su aguafuertista empecinado y cruel.

También esa manera de ver las cosas -insospechable de los engreimientos del ciencismo, que el novelista iba a satirizar en su novela póstuma e inconclusa- dio lo suyo y está ya exprimida. Y como Flaubert era el recatado servidor de esa ímproba crisis de fe ("me he esforzado siempre por llegar al alma de las cosas" y "me falta una visión atenta y amplia sobre la vida", dice en el curso de una misma carta a Louise Colet) y como su interés humano, situado siempre por detrás de la obra y escamoteado a sus implicaciones visibles, no es hoy arrebatador, ni resulta tan demagógicamente viviente como el de un Goethe o un Stendhal, el centenario de su obra más popular lo proclama eminente y, al mismo tiempo, lo considera secretamente deprimido y envejecido. Lo pondera como un fenómeno literario, como un dechado ético de la conducta del creador, pero no se adentra en él con el entusiasmo de los descubrimientos y de las revisiones. Es explicable que así sea, para la generalidad. Más detallista y menos aplomado que ella, el escritor de hoy no queda relevado con ese escrutinio tan somero. Y aunque sus insatisfacciones puedan ser de otra índole, un riguroso balance de las mismas no puede impedir que se proclame -a cien años de publicada *Madame Bovary*- la inmarcesible grandeza de la conciencia literaria que la engendró.

Marcha, N° 861, 10 de mayo 1957

Los ojos que uno puede cerrar

L'Espoir (1937) es realmente la última novela de Malraux. La aventura asiática o europea que él ha salido siempre a encontrar -y acerca de la que ha escrito antes del desenlace de los hechos, antes de que sobre la noche del destino caiga la bendición de la aurora, para decirlo con una frase que él repetía- viene a buscarlo a Francia. André Malraux, voluntario, prisionero, evadido, resistente, pasa a ser el Coronel Berger. Y otra vez antes de que el episodio se haya cerrado, Les Editions du Haut Pays publican en Suiza (1943) *Les Noyers de l'Altenburg*.

Este libro, que tantos mencionan y que aparentemente tan pocos han leído, ¿es estrictamente una novela? No ha llegado hasta nosotros en su integridad, y sí con un mandato de irrepetición; *Les Noyers* no será reimpresso y su autor no dejará traducirlo. Como en la profecía de aquellas cartas de los prisioneros, que ve revolotear al viento en la tardecita en el campo de Chartres, el desencuentro y la persecución mutilan su libro. Malraux no lo reescribirá ni habrá de continuarlo. Y esas casi trescientas páginas hinchadas y cenitales marcarán el extrañamiento -al menos temporal, pero ya hoy demasiado largo- del autor al mundo de la novela.

Como dos paréntesis de contemporaneidad, los fragmentos del Camp de Chartres, situados en 1940, encierran y aíslan una meditación apenas novelada sobre el destino del hombre, que ocupa el centro de la obra. El padre del narrador ha sido un diplomático alemán, un consejero de Enver Pachá, un aventurero obstinado en comprender un mundo exótico y acaso fantasmal (un viaje a Afganistán y una incomprensible tunda de gol-

pes anónimos lo convencen de que eso que busca, el Turanismo, no existe); replegado a su patria alsaciana, en los umbrales de la guerra del 14, se reinserta en su mundo y su época a punto para verlos estallar. Su padre se ha suicidado a muy pocos días de que él haya llegado; su tío lo invita a participar en un coloquio memorable, donde se debate -siempre haciendo partir una idea de otras, nunca de los hechos- el destino del hombre, su condición, ese misterio de la vida que no sería menor si el hombre fuera inmortal.

Sería excesivo atribuir a Malraux (y él recusa esa posibilidad en una nota marginal a Picon), asumir como un diálogo entre los lóbulos de su cerebro -a la manera del que veía en Dostoievsky- todas las ideas del libro. Se discute en la biblioteca de altas ringleras, cuyas ventanas filtran una luz impalpable o amortiguan el rígido caer de la lluvia, si el hombre es lo que oculta o lo que hace, si conocer a ese hombre es estar seguro de no poder ser sorprendido por sus actos, si la psicología es una necesidad de Occidente que el mundo oriental desconoce, si el Cristianismo ha consumado el golpe de Estado de instalar la fatalidad en el individuo, si lo que importa es descubrir la grieta que separa al hombre de la vida universal; si el hombre es algo más que un montón de secretos, si el arte es la lucha que mantenemos contra nuestros destino y si por medio del arte, en lo que tiene de esencial, el hombre humaniza el mundo en que vive, como si espiritualmente lo colonizara.

El diálogo del Altenburg es infinito en sus virtualidades, aunque quepa en menos de cien páginas, que tengo por las mejores que haya escrito Malraux. "Un intelectual no es solamente alguien a quien los libros son necesarios -dice allí- sino todo hombre a quien una idea, por elemental que sea, compromete y ordena la vida".

El novelista, que nunca ha sido excesivo, ni siquiera abundante en la encarnación física de sus personajes, el creador que no cree en la especificidad de la novela, el crítico que dirá un día que, en cuanto se reduce a aplicar medios novelísticos, Margaret Mitchell no es inferior a Dostoievsky y aun es superior a Constant, apenas dará alguna tenue vislumbre anecdótica de la presencia de lo imaginativo novelesco en *Les Noyers*. Y los mejores *personajes* del libro son tal vez más los evocados que los presentes: más el Nietzsche demencial que canta su poemas angélicos

y desconocidos en el vagón de tercera que atraviesa la oscuridad del San Gotardo, o el abuelo que reza durante años al costado del templo y se suicida afirmando que en caso de vivir otra vida preferiría de nuevo ser quien ha sido y no otro, que el Vincent Berger cuya agonía resplandeciente se narra hacia el final o los tanquistas que irrumpen en la paz intransgredible del campo francés. Desde el día en que ese libro destinado a interrogarse sobre el hombre aparece, con una tácita desconfianza por los novelistas, que no resuelven el enigma del individuo sino que lo suprimen, Malraux no volverá a escribir una novela. El demonio del Absoluto lo obsede, pero él empieza a encarnar esa encuesta central en vicisitudes ya ofrecidas por la vida real, y sobre todo en trances de indagación metafísica y moral: T. E. Lawrence será su personaje insustituible, y acaso el depositario de muchas de sus transferencias afectivas e intelectuales. El tanteo a lo largo de varios personajes "unidos a su creador por los lazos de una complicidad particular" (G. Picon) termina por centrar la busca en sí mismo.

Y entonces quienes durante años fieles, que vienen desde la adolescencia, nos habíamos acostumbrado a esperar al Malraux novelista, hemos sido insensiblemente llevados a trasladar el foco de la cuestión y el tema de la controversia, para situarlos en el Malraux crítico de arte, en el Malraux amigo y colaborador del general De Gaulle (como Vincent Berger del Enver Pachá, anota Picon), en ese nostálgico de alguna religiosidad en que ha venido a convertirse el antiguo compañero de ruta.

¿No será posible, sin embargo, despedir con alguna palabra de furtiva emoción (el hombre es torpe para la ternura, dice en *Le Temps du Mépris* y lo muestra en las recomendaciones por el sembrado o por la vaca con que los prisioneros de Chartres expresan en sus cartas el amor a sus mujeres y a sus hijos), no será lícito saludar hoy con alguna palabra de emprendedora memoria al gran novelista?

El gran novelista que nunca se propuso serlo, habría que añadir; el gran contemporáneo que se expresó provisionalmente en la novela, sería -a la vista de su evolución- más cierto y objetivamente más justo decir hoy. Porque Malraux, que atribuye a la novela la posibilidad de ser una expresión privilegiada de lo trágico del hombre y no una elucidación del individuo, que descrece de ella en cuanto tienda a crear la ilusión de la autono-



Eric Nepomuceno, Dorotea Muhr, Angel Rama, Juan Carlos Onetti, Enrique Fierro y Carlos Martínez Moreno



Universidad veracruzana, junio 1980. Mesa redonda sobre Onetti: Ángel Rama, Carlos Martínez Moreno, Fernando Alegría, Carlos Monsiváis

mía de los personajes, que piensa que ella no puede usurpar una estatura que no esté en su creador, no tiene nada del novelista profesional ni del gran experimentador literario.

"Comprende más de lo que representa -proclaman sus críticos- la universalidad de comprensión de su inteligencia va más allá de las posibilidades de su expresión artística". En todo caso, su sobreconciencia artística (y no confinadamente literaria) de los problemas, las crisis y las angustias del hombre, y también su desinterés por lo formal (creación de un orbe idiomático, deleite de la pesquisa psicológica *per se*) le han alejado de ese mundo de mandarines en cuyas manos corre tanto riesgo el destino de la novela del siglo XX.

Mientras escribe *Les Noyers*, sus preocupaciones -prodigiosamente compatibles con una entrega heroica y lúcida a la acción- van hacia *Les Voix du Silence*, que aparecerá, recogiendo formas anteriores, fechada entre los años 1935 y 1951. Muchas de las frases, de las ideas, de las adivinaciones del coloquio del Altenburg, vuelven a aparecer -muy a menudo con las mismas palabras- en *Les Voix du Silence*.

En *La Voie Royale* (1930), Malraux escribe, por cuenta de las sensaciones y aislamientos de un personaje, a la misma salida del amplexo: "A pesar de la contracción de las comisuras de los labios, ese cuerpo enloquecido de sí mismo se alejaba de él sin esperanza; jamás, jamás conocería las sensaciones de esa mujer, jamás encontraría en este frenesí que lo sacudía otra cosa que la peor de las separaciones. No se posee sino lo que se ama. Tomado por su movimiento, y ni siquiera libre de referirlo a su presencia separándose de ella, él cerró también los ojos, se echó sobre sí mismo como sobre un veneno, ebrio de aniquilar, a fuerza de violencia, ese rostro anónimo que lo arrojaba hacia la muerte". Y veinte años después, la misma limitación patética de lo sensorial encuentra esta otra formulación, en *Les Voix du Silence*: "El artista no mira las formas vivientes con tanta intensidad, sino para encontrar en su multiplicidad los elementos de metamorfosis de las formas ya poseídas por el arte -los ojos que uno puede cerrar".

Esta historia personal es también la de una metamorfosis, con cuanto ella importa de destrucción. "La conquista del estilo de todo gran artista -dice en *Les Voix*- coincide con la de su

libertad, de la cual es la única prueba y el único medio. La historia del arte es la de las formas inventadas contras las formas heredadas. Si lo que separa al genio del hombre de talento, del artesano y aun del aficionado, no es la intensidad de su sensibilidad ante los espectáculos ni tampoco solamente la de su sensibilidad ante las obras de arte de los otros, es porque -único entre aquellos a quienes esas obras fascinan- él quiere *también* destruirlas”.

Así, Malraux ha dado la espalda a sus obras anteriores y al mundo transitivo que las hizo nacer como réplicas, suscitándolas (es más a menudo el drama el que hace nacer el personaje y no éste quien suscita el drama, ha escrito alguna vez); y persigue en el arte y en la directa inquisición del hombre las claves de la existencia. “El arte sobrevive más por aquello de que se ha nutrido que por aquello que ha predicado”, afirma; y toda la facundia maravillosamente surgente de su edad madura tiende a ser la busca de esas nutriciones terrestres, en el arte, en la conciencia ética, en la encrucijada individual que fataliza los datos más que en la exposición novelística que puede enriquecerlos sin la precisión ciega de lo necesario (“cuanto más convincente es un héroe de novela, más lo es de una vida que no es del todo la de los hombres”).

El humanismo concreto de Malraux, su religiosidad vital (que no ha encontrado un Dios pero que lo aleja igualmente de ser “un ateo de la vida”) han roto momentánea o definitivamente sus sujeciones a la creación literaria, al molde -por trabajado de urgencias visibles y temporales como siempre haya sido- de su anterior universo de ficción. Pero ese humanismo no es un ápice menos solidario de la circunstancia opresiva o dramática que pesa sobre el individuo: “El humanismo no consiste en decir «Lo que yo he hecho ningún animal lo habría hecho» sino en decir: hemos rehusado lo que quería en nosotros la bestia y queremos reencontrar al hombre dondequiera hayamos encontrado lo que lo aplasta”.

T. E. Lawrence, atenaceado por el demonio del Absoluto, por términos de última justificación, tenía que ser el espejo de las púdicas cavilaciones de ese Malraux fogueado, densamente maduro: “Dar un sentido a la propia vida -dice evocando al irreplicable héroe colonial- quiere decir someterla a un valor incontestado por sí mismo; los valores que llevan en sí esta fuerza salvado-

ra -libertad, caridad del corazón, Dios- implican un sacrificio o la apariencia de un sacrificio en provecho de los hombres, quiéralo o no el que los eligió”.

Ese personaje a quien la acción por la acción, el poder por el poder le eran extraños, ese escrupuloso que se sentía más comprometido aun en la aventura intelectual de lo que se había sentido en la aventura árabe, ese prisionero de sí que escribía *Los siete pilares* “para su combate decisivo contra el ángel”, ese protagonista que empezaba a sentir que existe un convencionalismo de las revoluciones tan imperiosamente suprimido en sus historias como los recuerdos vergonzosos en las memorias privadas, ese dubitativo que “había querido aportar su testimonio de la resurrección de un pueblo y le parecía a veces releer las memorias de un dinamitero”, ese hombre que ya no creía en la historia pero sí en el arte, ese sensitivo que dudaba de que conocer al hombre fuera conocer sus secretos, ese convicto de que no se elucida el misterio de los seres en forma de alegato, es Lawrence y es también Malraux, que extrañamente conviven, acaso al mandato de otra sentencia del francés (aquella de que en toda biografía coexisten dos seres, el que dice yo y el personaje). Como Lawrence, Malraux quisiera que en sus libros “los actos inesperados iluminasen el terreno secreto del hombre”; como Lawrence, siente que “el único medio que tiene el espíritu de escapar a lo absurdo es arrastrar el mundo a él, concebirlo y expresarlo”; como Lawrence, siente que “el hombre es absurdo porque no es dueño ni del tiempo ni de la angustia ni del Mal; y el mundo es absurdo porque implica el Mal y el Mal es el pecado del mundo”.

Lawrence perdía y reescribía sus papeles, a diferencia de Malraux, que no los rehace si se los secuestran; pero en esa misma comezón del borrador indefinido, en que si Lawrence no había expresado al hombre que creía ser quizá fuera simplemente porque no lo era, podría buscarse una llave para penetrar en el silencio del novelista Malraux, ese creador que ha dejado -como quería Gide- que la obra se calle en él, no sabemos por cuánto tiempo, antes de escribirla. “El individualismo moderno exige un héroe, pero no lo concibe”, dice Malraux. “La historia nos parece cada vez menos garantía de la grandeza”; “el éxito de un hombre de acción es el de su acción, y no su prueba de la aptitud para ella”. Y esa historia en la que ya no cree, cuando escribe sobre T. E. Lawrence, es -como dice en *Les Voix*- la que

“intenta transformar el destino en conciencia, en tanto el arte quiere transformarlo en libertad”.

Esa crisis profunda importa más allá de si el escritor agencia conciencia a la experiencia o enriquece la propia conciencia con la experiencia vivida; los interrogantes están ahora situados en otro plano, porque toda la indagación fascinante del último Malraux, novelista silente, en la aventura estética de las edades, en los compromisos morales del hombre, tiende a abreviar para su sed de insatisfacciones últimas, a aplacar sus secretas e iluminadas expoliaciones interiores, a darle una tregua, un descanso y una confortación. Como Vicent Berger, y a diferencia de aquellos para quienes el hombre no es el individuo sino el yo, él ha tenido demasiado que mandar y convencer para que a sus ojos el hombre no sea ante todo el otro.

Esa hosca y deslumbrante interrogación no tiene término visible, ni en lo político ni en lo espiritual: “¿Qué me importan las aproximaciones? -escribía Lawrence de Arabia-. Yo no me comparo a las gentes de mi especie. En un sitio o en otro hay un Absoluto; esto es lo único que cuenta, y yo no logro encontrarlo. De ahí esta sensación de vida sin objeto”.

Marcha, N° 976, 11 de setiembre de 1959 (2^{da} sección)

La lección del maestro

Centenario de Chejov

Tercer hijo de los seis que tuvieron Pavel Egorovitch Chejov y Eugenia Iacovlevna, Anton Pavlovitch Chejov nació en Taganrog -a orillas del mar de Azov- el 17 de enero de 1860, hace ahora cien años.

Su abuelo, Igor Chejov, había manumitido a toda la familia, pagando 700 rublos diecinueve años antes, en 1841. Pavel Egorovitch tenía algo así como un almacén de ramos generales, en aquella decadente ciudad que había tenido años de esplendor y empezaba a vivir de su recuerdo. Con todo, Taganrog seguía siendo una encrucijada entre Europa y Asia, un punto de encuentro y dispersión de griegos, armenios y judíos, entre Oriente y Occidente. En las largas veladas del almacén, Anton Chejov niño oyó allí discurrir y pelear a mercaderes, compradores de trigo, carreteros, marineros, maestros de escuela, campesinos y popes. Esas conversaciones y esos regateos sobrenadarían luego en sus cuentos, aflorarían ocasionalmente a su teatro. Gentes que tocaban el violín, gentes que cantaban salmos ortodoxos, gentes que adoraban íconos pueblan la infancia del maestro. Su misma niñez está saturada de las brutalidades, de las intemperancias, de las beaterías compulsivas del padre, del sufrimiento callado, pudoroso e inerme de la madre. (Pavel Egorovitch estaba orgulloso del coro que formaban sus hijos, aunque en esa devoción hubiera más de infligida penitencia, impuesta de rodillas, que de verdadero ánimo religioso).

De toda esa época, que las cartas y los cuentos de Chejov a menudo recuerdan con más nostalgia que amargura, quedan las

claves autobiográficas que la exégesis ha seguido y discutido en su obra. Pavel Egorovitch era un hombre duro, estrecho y limitado, no eficiente. Dejó que se consumara la ruina de su familia, asistió impotente a que se instalaran la tuberculosis y el alcoholismo entre sus hijas, abandonó su casa y huyó para no caer preso por deudas. Cuando en 1886, a partir de la carta de Grigorovitch y la colaboración en las mejores revistas de Petersburgo, Anton Chejov empezó a hacerse famoso, la familia entera pasó a depender de él, con una inocencia alegre e irresponsable, con una condición de clan parasitario. La literatura copia o usa tales vicisitudes: en *La Estepa* está acaso, inmencionado, el recuerdo de los viajes de Eugenia Iacovlevna en busca de la tumba de su padre, perdida en la inmensidad del suelo ruso; y están también los viajes del Chejov precozmente adolescente, aislado de su familia y confinado a provincias. En *Ivanov* está, dramatizado por la creación, el destino abúlico, corroído, enfermizo de Alejandro y de Nicolás Chejov; en *El Jardín de los cerezos* está el recuerdo de la casa de los Smaguine y también la dolorosa incautación de la casa natal de Taganrog, de la que un pariente de los Chejov se apropia; en *Las tres hermanas* está la obsesión de marchar a Moscú, que dominaba a la familia entera hacia el fin de los años 60 y principio de los 70.

El gran escritor vivió tan sólo cuarenta y cuatro años, entre 1860 y 1904. Presagió que iba a estar tan solo en la tumba como había estado en la vida; mantuvo cierta incurable reticencia detrás de sus afectos, una contención digna, señorial y melancólica en toda su persona, lejos por naturaleza de la exaltación, del pecado y hasta del simple exceso. Si esos cuarenta y cuatro años nos parecen hoy toda una vida, en la perspectiva que le da una posteridad de crecimiento incesante, lo cierto es que no significaron nunca una plenitud de dicha vital para Chejov; pero fueron, en cambio, el suficiente espacio para la modelación de una conciencia literaria impar, increíble en su tiempo, en su medio, en el tironeo de sus urgencias.

En el 60, Rusia quería la abolición de la esclavitud, el mejoramiento de la condición del mujik, su dignificación, la humanización de su trato. En el 904, con una atonía inteligente, en medio a una lúcida parálisis de la voluntad nacional, Rusia corría hacia cambios mayores y la gente los veía aproximarse, sin siquiera tomarse el trabajo de pensar en si los deseaba o los temía. Una nobleza arruinada solía vivir en un estilo de refina-

miento, de alquitaramiento cultural, de impotente filantropía intelectual que nada operaba como no fuera el paradójal resultado de aislarla del resto del país. Chejov había conocido desde su infancia al mujik y conocía desde su temprana madurez al aristócrata. Sabía de uno y otro lo suficiente para verlos con una compasiva claridad, la misma de que estaba hecha su vida toda ("Soy médico y estoy habituado a ver gente que morirá pronto"), la misma que se aplicó cuando vio que a él también le llegaba tempranamente el fin. Escéptico, no podía idealizar al pobre en el gran plan para negligirlo después en el detalle, como hacía Tolstoy. No podía creer que por el solo mejoramiento de las condiciones de existencia se lograra una razón de vivir; pero no negaba el progreso ni descreía de él. La crisis de su fe -si es que alguna vez la tuvo- se refería a la misma condición humana. Pero ese mismo escepticismo se revestía de una delicada ternura, de una sabiduría bien queriente para considerar, en la escala humana, a su semejante, tanto más cuanto más humilde fueran su apariencia y su destino.

Acaso sin aspirar a ella, tuvo para sí la salvación del justo y para el mundo que lo rodeaba una piedad concreta, tangible, sin grandilocuencia. "Como los turcos van a la Meca, nosotros deberíamos ir a Siberia", escribía pensando en las miserias de Sakhalin, que un día fue a ver y remediar directamente. Y si aquella experiencia lo convenció de que el escritor debía conformarse con ser un testigo, sin ingerirse hasta ser un actor -como era el módulo tolstoyano- no lo apartó de esa indulgencia que en cada caso lo hacía allegarse a la palpitación de cosas y seres pequeños, antes que entregarse a la profecía genérica de los cataclismos.

Rehusaba el artificio de lo grandioso, toda retórica que quisiera poner el énfasis en la vida, toda expansión de mero patetismo; su gusto habría sentido como ofensivas e inútiles esas supuestas formas de la identificación. El ponía en lugar de ellas un púdico sentido de la distancia y un ingénito sentido de la medida. Tanto en la vida como en la literatura, tanto en la medicina como en la dramaturgia, condenó lo superfluo, predicó y consumó su abolición ("Si pongo un escopeta en escena, es para que se dispare", escribió una vez).

Durante años, con una crisis situada alrededor del 89, estuvo inmerso en los modos épicos, espectaculares, arrebatadores de

Tolstoy, que tan poco se avenían a ese arquetipo de perfecciones humanas en chico que, como hombre y como creador, él era.

De Tolstoy lo atrajo, sobre todo, su doctrina de la no resistencia al mal. Pero lo que inevitablemente lo ofendía era "ese aspecto de profética infalibilidad" que el Conde imponía consigo. Hombre de inquisiciones, de dudas, de escrúpulos, de aguda conciencia de sí y del prójimo, Chejov no podía blasonar de ese tipo de aplomo colosal que difundía el barbado profeta. El rompimiento se produce allá por el 92; lo documentan la *Historia de mi vida* y una obra maestra de la nouvelle de todos los tiempos: *La sala N° 6*.

Mente y alma honestas, las de Chejov buscaban en toda la escala -de lo trivial a lo trascendente- el rigor de la verdad. Fue esa edificante servidumbre la que a veces le enajenó y otras le entregó los públicos, desapaciblemente escandalizados o fascinados por ese aire de veracidad interior de Chejov. La veleidad de la gente y la firmeza del maestro explican que *Ivanov* y *La gaviota* hayan sido silbadas y clamorosamente aplaudidas sin una sola letra de más o de menos. Alguien ha ponderado en Chejov "esa pereza eslava que consiste en sentarse enfrente de la verdad y mirarla fijamente por largo tiempo, sin hacer un solo gesto para escaparle". De esa contemplación extrajo casi siempre un tranquilo desencanto, e invariablemente una voluntad de calma, un tipo de dignidad ligeramente estatutaria y distante, que proclamaba su virtuoso desdén por las facilidades más cálidas, esas que tras haber sido dadivosas hacen envejecer innoblemente el milagro de la comunicación humana. Probo, riguroso, exigente de sí, grande sin prepotencia de grandeza, se me ocurre por todo eso solitario en un país, en una época y en una nivelación cultural que llamaban a la floración monstruosa, al gigantismo. Una cultura ambiente mucho más alta pudo producir en Francia, unas décadas antes, a Gustave Flaubert. Chejov, en Rusia, parece comparativamente más insólito. No es antojadizo enlazar estos dos nombres, elevados a una posteridad luminosa y templada, sin falsas apoteosis, sin novelorías sospechables, sin la recusación final del olvido. Pero tampoco es ésta la ocasión de desarrollar tan indudable parentesco.

Chejov no conoció, con todo, las morosidades de la elaboración literaria; su arte era naturalmente distinguido de primera fluencia, su fiebre de crear lo consumía y espoleaba, sobre el

telón de fondo de una muerte previsiblemente cercana. Esa asechanza sin pausa, esa sensación de brevedad de la vida (que le venía de la infancia, de la enfermedad, de la ruina familiar) lo hicieron escribir mucho en sólo cuarenta y cuatro años. Lo hacían sin cálculo de la importancia y sin empaque de la gloria. Y tuvo de ambas una opinión personal inconformista, agnóstica, inocultablemente burlesca.

Hacia el final de su vida, en el apogeo de las comedias que sus críticos han llamado "de acción indirecta", el vaciado de la escritura, el dibujo en el tapiz, la significación de entrelíneas lo preocupaban más que la palabra expresa, por justa que fuese. Había llegado entonces a dibujar, más que a escribir, sus piezas y sus cuentos.

Sutilmente, con humor y sabiduría, tal vez desescribía, devanaba, apresaba ese momento fugitivo en que las profundidades espejean en la superficie. Du Bos ha dicho que esa es la diferencia capital entre Chejov y los naturalistas franceses, Maupassant sobre todo. Los franceses creen que la superficie bien descrita expresa la vida; Chejov hace estallar la burbuja de las profundidades para iluminar las superficies. Los franceses creen en lo que singulariza a cada ser humano, separándolo del resto: Chejov traza la línea por la que una condición humana esencial, incanjeable, acorre a todas las criaturas, por desvalidas que parezcan. Ese instante de iluminación suele ser en Chejov, un instante trivial; otras veces cabe en un gesto, en una visible pequeñez taxativa. Cuando Masha, en el primer acto de *Las tres hermanas*, dice "me quedo a almorzar" y se quita el sombrero, el espectador comprende, inequívocamente, que ella se ha enamorado de Vershinin y que ese minuto ha de comprometer todo el destino de su vida.

Es que Chejov era el maestro de las significaciones naturales. Ahí está precisamente una de sus grandes, una de sus inmarcesibles lecciones, nunca profesó la prepotencia de las significaciones infligidas. Si sacarse un sombrero o silbar entre dientes pueden definir a una de sus criaturas, es porque nos deja que lo entendamos así, sin empinarse demostrativamente a indicarlo; no subraya, no apoya, no marca, como hacen tantos de los novelistas contemporáneos, como con tan malhadada escuela de imitación lo ha hecho Faulkner, por ejemplo. "Durante cincuenta años los jardineros producen dalias dobles -escribió una

vez Gauguin- hasta que un buen día vuelven a las dalias simples". Chejov nunca salió de ellas, así como a otros les cuesta descubrirlas.

"Hacía un mundo de una cáscara de nuez", se ha dicho en su panegírico. Pero nunca propuso extorsivamente al lector que esa cáscara de nuez fuera el mundo. Sus contemporáneos pudieron descubrir que la *Sala N° 6* era Rusia, su guardián la brutalidad del régimen zarista, su desvaído médico la remisiva *intelligentzia* de Moscú y Petersburgo. El no escribió una sola línea para decirlo ni para darlo servicialmente a entender. Como en todo Kafka, la Sala 6 propone una historia, un mito simple y transparente. Los significados vienen por añadidura, no entorpecen ni amueblan el relato. Chejov creía en la comunicación, creía en el interlocutor, podía dejar las inferencias a su cargo. Lo hizo en las nouvelles, cuando el interlocutor era el prójimo que lo leía; lo hizo en el teatro, cuando el interlocutor era el espectador en su platea.

En su carta a Grigorovitch, Chejov recuerda el proverbio ruso de que no es posible correr dos liebres a la vez, alude a la medicina y a la literatura. Pero él corrió dos liebres a la vez: la narración y el teatro.

Curiosamente, empleó para cazar a una y otra los mismos medios: un humor templado, conciso, nunca crispado; el pudor que lo llevaba a sugerir sin expresar aprehensivamente; la economía de medios que solía postular lo subyacente, lo inefable; y finalmente un sentido alerta de lo divertido y extraño, de lo cómico desvalido o ligeramente grotesco. Fió en que hay más medios de comunicar que maneras verbales de decir; fió en el silencio, en el revés de las frases, en la natural pluralidad de significaciones de todo aquello que se sabe proponer sin un aire unívoco, de agresivo autoritarismo intelectual. La vida suele ser menos simple que el arte, aunque los oficiantes de uno y otro crean lo contrario.

No me he propuesto (ni habría podido) analizar la obra de Chejov en esta nota de aniversario y exaltación.

Pero quiero decir dos palabras finales acerca de su inmanente magisterio, de su validez perenne, de su memoria secular y aleccionante.

Chejov vivió tan sólo cuarenta y cuatro años, lo repito. Cuando hace pocos días todos supimos, con atribulada congoja, que Camus había muerto, pensamos en su juventud, en la frustración que significa siempre una existencia segada en su apogeo, en las páginas que ya nunca se escribirían. ¿Nos parece creíble, ante el cotejo de esa medida que nos es tan próxima, que Chejov -el clásico, el inamovible, el sereno, sabio y melancólico Chejov- haya vivido aún dos años menos que el claro y combativo Camus?

En esos cuarenta y cuatro años escribió una obra que el tiempo ha levitado y deja una lección de madurez que no se nos ocurre perfectible, retocable con más años ni más páginas, que no deja ningún resquicio a la suposición de lo irreparablemente inédito. Lo que me parece ejemplar es lo que aún hoy (y tal vez hoy más que nunca en esta posteridad de cincuenta y seis años que empieza a correr desde el estreno de *El jardín de los cerezos*) siga enseñando una concepción de la vida y el arte, siga enseñando sin grandilocuencia ni falsos arrequives a los escritores, sin haber dejado nunca de conmover, entretener o divertir -sin grandilocuencia, sin falsos arrequives- a los públicos. Lo que es ejemplar es el caso de esa conciencia literaria cuya grandeza sosegada traspasa el limitado número de sus días, el caso de la conciencia humana que iba junto a esa conciencia literaria, de par y nunca en contradicción, como hoy tan rijosamente se estilaba. Lo edificante es esa carrera que nunca se sintió acuciada por el pandemonium de la originalidad, y tuvo siempre la originalidad a su lado; porque en el arte la originalidad es -como decía Huxley que era la felicidad con relación a la vida- su subproducto. Quienes la buscan con encarnizamiento, sólo por apresarla, están trocando clamorosamente la presa por la sombra.

Tan rico es Chejov en su brevedad que los esteticistas quieren verlo como a uno de los suyos, en tanto los abogados del arte social lo proclaman como uno de sus adalides.

¿Arte social? Nunca lo hizo explícitamente. Todo arte lo es, por supuesto, desde que implica la comunicación. Era la suya una mente demasiado lúcida y un alma demasiado compasiva (en el pleno sentido cristiano de la compasión) para que hoy se intenten extraerle los dividendos del mensaje, de la profecía, de la anticipación enteriza.

Chejov no es expropiable por unos ni por otros. El profesaba que el deber del escritor consiste en plantear bien los problemas. De ahí para adelante pueden empezar los cometidos del panfletero o del profeta. Y Chejov no era ninguna de las dos cosas. "Si se habla de ladrones de caballos, es inútil decir que está mal robar caballos", escribía.

Válery termina un notable ensayo sobre Stendhal con estas palabras: "Uno no terminaría nunca con Stendhal; no creo que pueda hacerse elogio más grande". En la medida de mi agudeza tanto menor, siento la misma sensación de piélago fecundo cada vez que me vuelco devotamente a indagar al austero e infinito Chejov.

Marcha, N° 993, 15 de enero de 1960

Escritores de América en Concepción

La idea de reunir a treinta y tantos escritores de distintas procedencias americanas y hacerlos dialogar, sin mayor plan y con anticipada veda de conclusiones, en el marco de una linda ciudad provinciana del sur de Chile, no dejaba de ser algo original.

La Universidad de Concepción, que tiene una gran dosis de lo que Grompone llamaba "Universidad viva", se decidió a la empresa.

El poeta Gonzalo Rojas, bajo el patrocinio académico e indulgente del rector David Stitchkin, organizó esta suerte de curioso coloquio. Convocó a treinta y ocho escritores y concurrieron veintiséis, dos de ellos (el poeta chileno Barrenechea y el crítico norteamericano Stanley Richards) de modo muy fugaz.

En lo fundamental, hubo veinticuatro escritores más o menos disciplinados, comenzando por la mañana, a las 10, sesiones que duraban hasta las 13 y 30 y regresando por la tarde, a las 18, para seguir escuchando y debatiendo "ponencias" (así se les llamaba) hasta pasadas las 21.

Por la gran afluencia de público, todas las sesiones debieron realizarse en el Salón de Honor de la Universidad casi siempre colmado de asistencia, una extraña asistencia fervorosa que aplaudía por igual las ideas de A y las refutaciones de B, no sabiendo acaso con cuál quedarse. "Están pintados en los bancos", me decía Sebastián Salazar Bondy, y por momentos parecía cierto. Cuando, hacia el fin del Encuentro, se realizó un

recital de poetas visitantes -cortésmente, por razones de tiempo, los chilenos se excluyeron- se vio, sin embargo, que el público no estaba pintado en los sillones. Surgieron voces disidentes, se enjuiciaron contradicciones entre el programa ideológico y la "praxis" poética de algunos de los escritores más notorios del Congreso, y es seguro que más de uno, tras la invocación repetida de "acercarse al pueblo" -como en aquel cuento de Moravia- experimentó la desazón de que el pueblo pudiera no ser un regazo tan confortable como se lo sueña en las operaciones algebraicas de la Gloria.

Quienes intervinieron activamente en el Congreso, o por lo menos lo siguieron en toda su extensión, fueron: Enrique Anderson Imbert, Ernesto Sábato e Ismael Viñas, por Argentina; Jorge Zalamea, por Colombia; Joaquín Gutiérrez, radicado en Chile, por Costa Rica; José Antonio Portuondo, por Cuba; Margarita Aguirre, Fernando Alegría, Braulio Arenas, Miguel Arteche, Daniel Belmar, Alfredo Lefebvre, Luis Oyarzún, Nicanor Parra, Gonzalo Rojas y Volodia Teitelboim, por Chile; Hugo Lindo, por El Salvador; Lawrence Fernlinghetti y Allen Ginsberg, por los EE.UU.; Jaime García Terrés, por México; Guillermo Sánchez, por Panamá; Alberto Wagner de Reyna y Sebastián Salazar Bondy por Perú, y yo por Uruguay.

Ninguno tenía una condición representativa cierta, que yo sepa; las invitaciones se habían hecho según anteriores líneas de conocimiento personal, según sugerencias de embajadas chilenas en el exterior, etc.

Los temas relatados parecían muy varios, en la superficie: fueron a veces autobiográficos ("Vengo a preguntar", de Margarita Aguirre, las luego llamadas "Confesiones de un esquizofrénico", de Sánchez), trataron otras veces de abarcar panoramas generacionales (Viñas, Salazar, Portuondo, García Terrés y yo), abordaron el costado técnico del oficio literario (Anderson Imbert, Fernando Alegría), se propusieron un objeto de preceptiva (La naturaleza en el arte, de Oyarzún), de sociología literaria (La extrañeza de ser americano, de Arteche) o, revulsivamente, implicaron incursiones en la filosofía de los valores, la sociología de la cultura, la economía y la literatura (Ernesto Sábato, Volodia Teitelboim).

Pero de todas maneras, por detrás del tema elegido por el relator -limitado a veinticinco minutos y a las posibilidades de

su velocidad verbal- siempre volvieron al debate unos mismos puntos: el arte y lo social, la literatura comprometida, los deberes del escritor en cuanto miembro de una sociedad americana dada, las posibilidades de comunicación y las causas de incomunicación en el continente.

Hubo tres hechos evidentes: primero, que el Encuentro dedicó una buena parte de su tiempo a precisiones terminológicas que seguían sin embargo siendo categorías flotantes y fluctuantes el sábado 23, día en que se clausuró; segundo, que los escritores asistentes se desconocían con anterioridad, y eso les impedía ejemplificar con la obra propia o ajena, para que se supiera concretamente de qué estaban hablando. Cuando los argentinos ilustraron algunas agresividades renovadoras de presente con nombres del pasado (desechando respetuosamente a Borges y mucho menos respetuosamente a Lugones, para quedarse con Cambaceres, Roberto Arlt o Armando Discépolo) ese grado de concreción apareció, pero fue mas bien escalofriante. Tercero, que cada uno -como cuadra a una discusión de intelectuales- se mantuvo en la posición en que estaba antes del Encuentro; del debate pueden haber surgido algunas luces personales, alguna convicción proyectada hacia la asamblea; ninguna persuasión, en cambio, que hayan acusado hacia adentro los escritores presentes.

El Encuentro comenzó el lunes 18 con dos trabajos que parecían situarlo en una condición de foro literario: "Estilos de novelar y estilos de vivir", por Fernando Alegría, y una inquisición sobre procedimientos técnicos del novelista, a cargo de Anderson Imbert, largo estudio que el tiempo obligó a cercenar. Pero ya entonces se advirtió que ése no sería el tono prevalente en el Congreso; y acaso la cruda expatriación que a todo lo largo de las conversaciones marginales al Encuentro proclamó Anderson Imbert (alejado de la Argentina desde 1946, profesor en Ann Arbor, Michigan, desde esos días) haya tenido algo que ver con esa su equivocación inicial acerca de la índole de una reunión internacional de escritores en América.

Su trabajo, con un claro destino de revista literaria, resultó allí frígido y profesoral. No descarto, claro está, las otras causas, que mantuvieron a Anderson en perpetua disidencia con los fervorosos y conflictuales escritores argentinos (Sábato, Viñas) que compartían con él la presunta representación de un país, y disentían entre ellos y con él en todo y desde todo.

Beligerantes y profusos -y muy a menudo apasionados y agudos- los dos argentinos de la Argentina dieron al Encuentro un saludable tono informal (el "vos" aparecía en sus réplicas, con cierta energía coloquial que a los públicos chilenos debe haberles parecido fonéticamente muy dura) pero también un abusivo aire de querrela de entrecasa. No querrela menor, sino querrela trascendente sobre problemas propios. "Sábato y Viñas empiezan siempre por la Ontología y acaban siempre por Perón", dijo Oyarzún, y era cierto. Sábato es un dialéctico tenso e inteligente y se mueve en medio a una gran densidad de valores en ebullescente revisión, sobre los que erige a menudo profecías o promulga negaciones y aquiescencias igualmente controvertibles. Lo que dice es siempre estimulante, rara vez compartible hasta el fin. Es curioso que sus ejemplos más claros no partan del Martín Fierro, de Lugones, de Borges o de Arlt, sino -insistentemente- de Dostoievski, Gogol o Pushkin. Viñas tiene a la vista un panorama más sencillo, más rotundo, más confinado en la barricada generacional. Niega el calificativo de "parricida", que aplicó a toda su promoción Rodríguez Monegal, y luego de negarlo lo demuestra andando. Pone rudamente la literatura al servicio de los planteamientos nacionales, y declara cuál le sirve y cuál no; así, la preterición de Borges no es, para él, incompatible con el respeto de sus calidades literarias.

Sábato y Viñas polemizaron largamente, a veces entre ellos, a veces contra la imagen de la Argentina del grupo "Sur", sobre su país visible e invisible, sobre la tristeza de lo argentino, sobre la metafísica del tango, sobre lo parcialmente rescatable o lo incurablemente falso de Lugones, sobre todo. Cuando, hacia el final del Encuentro, Sábato elogió a la audiencia, por haber sabido soportar la arrogancia de los argentinos, no estaba aludiendo tanto a ese defecto -que en general no lucieron- como a la largueza con que habían asumido los derechos a que los incitaba una silenciosa, una atenta, una deferente hospitalidad chilena.

La polémica sobre Argentina tenía la ventaja de desnudar un país conocido en América -un país pivot, un emporio editorial- a la vista de otros que mutuamente se desconocían. Porque la doble comprobación del Encuentro fue la de cuánto nos desconocemos y la de cuán parecidos son sin embargo, bajo un mismo impulso contradictor que los unifica, nuestros destinos nacionales en América. Creo, en ese orden, que quienes más desconocen al resto de América son los rioplatenses; y aun de ellos elegiría

los uruguayos. Y no por mis propias e intransferibles ignorancias, que esplendían ante algunas citas de literaturas nacionales que otros podían debatir en el Encuentro, sino porque he podido advertir que un escritor chileno o peruano -a pesar del presunto aislamiento de la cordillera, cara al Pacífico- lee más a sus congéneres de América que quienes vivimos de cara al Atlántico y a Europa, en este Uruguay.

Ese desconocimiento de lo concreto de cada país por los demás, en materia literaria, volcó las urgencias de comunicación sobre el plano social o sociológico. No creo que pueda hacerse al Encuentro el reproche de haberse atendido a una sola campana, ni de haberse inficionado -salvo algún instante aislado- de lo político programático, con caídas al planteamiento de extrema izquierda. Quien haya asistido a todas las sesiones, como yo lo hice, y haya visto desplegarse las sutilezas, las prolijidades, la cautela y el arsenal envidiablemente rico y occidentalizado de información literaria con que mantuvo en suspenso a sus auditores Volodia Teitelboim, un comunista militante (secretario de Cultura del P.C. en Chile), no podrá honestamente decir que el Encuentro haya pagado un precio, siquiera sea de tolerancia auditiva, a los simplismos de ninguna posición para la cual la literatura sea un sub-producto. No. Lo cierto es que el patetismo original de América (su condición aun más inamovible y, por ende, menos recusable) condujo muy a menudo el diálogo literario a los tópicos del subdesarrollo, la miseria, el extrañamiento indígena. Pero ver comunismo en eso y en los mineros ennegrecidos de carbón que salen curvados de la jaula que los alza hasta la boca de la mina de Lota, es transferir hacia el enemigo inmenuncionable una realidad que tiene otros centros de radicación y otras causas.

Cuando se anunció que llegarían dos de los más notorios poetas golpeados de los EE.UU. (se les llama o ellos se autollaman "beatniks", con una desinencia de índole lunar o extraplanetaria), algunos chilenos sintieron la punzante alarma de la extravagancia. Pedro Lastra, un poeta encargado de la recepción de otros poetas, reclutaba desafortadamente a todos quienes supieran inglés y/o francés, porque Lawrence Ferlinghetti ha hecho estudios para el profesorado de francés. Pero los *beatniks*, contra todo su exotismo de indumentaria y, en el caso de Allen Ginsberg, contra el fondo de algunas afirmaciones *pour épater les bourgeois*, acabaron por revelarse las víctimas insabidas de

una civilización que se han dedicado a escarnecer y denostar. Con una disciplina rígida de *boy-scouts* estuvieron siempre a la hora de las deliberaciones, para presenciarlas tal vez sin entenderlas (Ginsberg sabe algo de español, pero no el suficiente para seguir los matices de un diálogo rápido y abstracto, sobre tópicos literarios o sociales); y cuando les tocó el turno de decir su poesía fueron medidos, serviciales y sólitos.

Benedetti me había escrito ya antes desde los EE.UU. sobre estos dos poetas, a quienes vio en casa de Fernando Alegría, en California, y me había definido a la *beat-generation* como el *lumpen-proletariat* del esnobismo. Koestler, precisamente en un ensayo sobre Esnobismo, inventa (o reproduce) la categoría esnob de un "dandysmo de uñas negras". Cualquiera de los dos rótulos cabe desde afuera a estos hombres mansos, inconfortables, desprolijos, poseídos y a veces abismalmente taciturnos. Ginsberg causó la estupefacción de una prensa provinciana y a veces la de un público, con afirmaciones audaces de desprejuicio sexual, con petitorios "malditos" a favor del total levantamiento de la prohibición de las drogas. Preguntó, en seguida de llegar a Santiago, dónde había -juntas- prostitutas, marihuana y música folklórica. Pero luego acabó comportándose como un inocente, a ratos inspirado, siempre tierno, que se iba a dormir antes que nadie.

Ferlinghetti, asistido por su mujer Kirby -una americana lenta, grande y sencilla- demostró más congruencia y mejor poesía. Su poema "Hidden door" (Puerta oculta), escrito en Concepción y con vivencias de esos días, tiene pasajes de torrentosa pujanza verbal, de fuerza auténtica.

Mucho más pintoresca que ellos, aunque mucho menos veraz fue la prensa de Concepción, que eméritamente dedicó al Encuentro páginas enteras, que se convirtieron en ejercicios involuntarios del mejor humorismo. Ingenuamente, esa prensa del sur trata de emular el sensacionalismo, la "copucha" de la prensa de Santiago. Cuando Portuondo dice, recordando la frase en que Martí reúne en su mochila una Biblia y cincuenta cápsulas, que todo escritor, entregado por partes a la militancia y al arte es un esquizofrénico, da a Guillermo Sánchez (desdoblado en ese nombre real y en el literario de Tristán Zolarte) un notable pie para leer, bajo esa luz esclarecedora, las paginitas que, a fuerza de la instancia de todos, había sido posible hacerle escribir. Sán-

chez comienza entonces diciendo que lo que va a leer (cinco hermosas carillas) podría llamarse -a tenor de lo que dice Portuondo- "Las confesiones de un esquizofrénico". Y esa misma tarde, con léxico y caracteres tipográficos de crónica policial, la prensa de Concepción anuncia: "Escritor panameño confesóse esquizofrénico". Como esas, más largas que ésta, hay muchísimas anécdotas de la deformación periodística amparada en la buena voluntad y en lo exorbitante de la ocasión. Cuando, al fin del Encuentro, nos pasaron a todos un formulario, para que indicáramos lo más importante, lo más frustráneo y lo más pintoresco del Encuentro, tuve que incluir en este último concepto a la prensa amable e imaginativa de orillas del Bío-Bío. Lo más importante, por supuesto, fue el conocimiento y la frecuentación personal de algunos escritores, en quienes creo tener hoy otros tantos amigos y -lo que es más expresivo y válido- otros tantos puntos de referencia afectiva e intelectual con los cuales contar, en ese piélago abismal del desconocimiento recíproco que es todavía -y no sé por cuánto tiempo más será- América Latina. Todo lo demás es literatura.

Marcha, N° 996, 6 de febrero de 1960.



UNIVERSIDAD DE CONCEPCION
ESCUELA DE EDUCACION
DEPARTAMENTO DE CASTELLANO

31 de mayo de 1964.

Querido Carlos:

Un recuerdo agradecido por todas tus atenciones.

Aquí, la guerra. Allende y Frei son las dos únicas palabras que se oyen en Chile. La exposición será inaugurada a mediados de junio.

Ni anda andando por aquí y se hospeda una semana en mi casa. Juntos hicimos grandes recuerdos de los amigos montevideanos.

Un abrazo

Gonzalo Rojas
Casilla 1372
Concepción - CHILE

LA MUERTE DE ARTEMIO CRUZ

A Carlos
Martínez
Moreno, el
recuerdo y la
amistad fra-
terna del

Fuentes

De Carlos Fuentes

El Gatopardo, un libro diferente

Hay autores de un único libro que han escrito inútilmente varios más. Hay autores de un único libro y dejan de escribir en cuanto tienen la certeza de que ya lo han hecho. Hay autores de un libro y lo escriben por una imperiosa, enigmática razón que los lleva a asumir todas sus fuerzas, a luchar para arrancárselo a las fatigas o a la muerte. Giuseppe Tomasi de Lampedusa es de estos últimos. Y su libro, su novela de edición póstuma se llama *El gatopardo*.

Disputada a los meses finales de una vida, *El gatopardo* no es, sin embargo, una obra tironeada a la desesperación, una novela en que la angustia haya tenido parte visible o deja alguna huella. Escrito en esas circunstancias postreras, *El gatopardo* es el testimonio de una profunda cortesía interior, de una auténtica amabilidad y de un cenital sentido del humor. Es curioso que, tras los largos años de maduración silenciosa que precedieron a su escritura, el libro parezca tan poco trabajado por comprimidas urgencias de expresión, resulte tan fluido, tan apacible y seguro.

Hay toda una tradición italiana de la novela histórica, que viene del Renacimiento y reestudia los preceptos aristotélicos sobre la historia y la ficción, sobre lo particular y lo universal como materia del artista. Manzoni, luego de escribir *I promessi sposi*, expuso la sinrazón de la novela histórica, de su insegura alianza entre lo verosímil y lo verdadero, de su hibridez fundamental. Amado Alonso dice que *I promessi sposi* es la refutación victoriosa de los escepticismos críticos del probo ensayista Manzoni.

Pero dando por supuestos los cánones tradicionales de la novela histórica, ¿puede decirse que Lampedusa se haya propuesto escribir una novela histórica, otra novela histórica?

Creo que no. Ni siquiera se atribuye -con alcance impreciso- alguna adhesiva connotación sociológica al calificativo "histórica". *El gatopardo* es otra cosa, y esa otra cosa se parece más a la rememoración sentimental, al fasto íntimo y familiar que a la historia.

Refiere, es cierto, la ocupación de Sicilia por los piemonteses, por los camisas rojas de Garibaldi; se sitúa en el justo trance (1860-61) en que la casa de Savoia asienta su dominio sobre el reino de las Dos Sicilias, derrotando a la monarquía borbónica de Nápoles. En una infra-corriente de la novela, y vinculado a las decisiones, las indulgencias o los temores de los personajes, ése es uno de los temas. En plano más visible, el tránsito desde la nobleza principesca (con resabios feudales en villas y diezmos) a una naciente burguesía liberal, es la coordinada sociológica de esa mutación histórica. De Salina a Sedara, del príncipe Fabrizio al industrial don Calogero, Sicilia pasa de lo heroico a lo prosaico, de lo descuidadamente grande a las formas de la perseverancia rapaz.

Pero Lampedusa escribió por un designio más amable de evocación sentimental. Fabrizio Salina -noble y bienqueriente, sabio y pecador, derrochón y ocioso- es de algún modo vanidoso y nostálgico el propio Lampedusa, al ser su bisabuelo. *El gatopardo* -que por algo extrae su nombre del animal emblemático familiar- es la biografía de un estamento social en disolución, el himno a quienes supieron amenizar su decadencia.

Hay dos cosas que visiblemente no preocuparon a Lampedusa, cuando acometió la empresa de escribir este libro absolutamente singular, este testimonio fuera de serie: la fidelidad histórica en cuanto pudiera tener de limitativo, la forma novelesca en cuanto pudiera tener de experimental.

En sus ocho capítulos, la novela recorre un itinerario que va de 1860 a 1910, cincuenta años en menos de trescientas páginas. Nada más lejos que *El gatopardo* de ese psicologismo abismal y microscópico de la novela contemporánea, de ese moroso discurrir que apelmaza dieciséis horas de una existencia co-

rriente en ochocientas páginas de taracea psíquica y verbal. Lampedusa está en la tradición de la aventura vital, a la que tanto ganaría con regresar -siquiera sea de vez en cuando- la monstruosa novela de nuestros días.

Esas trescientas páginas están escritas con una envidiable tersura, y con un discretísimo conocimiento marginal de la vida, que no se empuja por entrar al libro, que no se apretuja a sus puertas. Aunque tuviera conciencia de que con esa obra única se despedía de la vida -una vida cultivada y displicentemente distraída en la sensualidad de las cosas, a que era tan sensible; una vida civilizada en el más alto grado- Lampedusa no incurrió en el pecado de novatería y falsa intensidad de querer exprimir su ocasión, de hacer que su libro lo dijera todo sobre todo. Entrelíneas, Lampedusa mismo es un espectáculo intelectual casi escamoteado al espectador, un hombre a quien el lector desearía haber conocido, como al Joyce Cary de *El peregrino*; no un mero novelista profesional, interesante por las hechuras. *El gatopardo*, como hijo unigénito de ese padre, es un libro jugoso y carnal, en el que lo intelectual no está demostrativamente contra la vidriera -como suele ser tan fatigoso comprobarlo en la mecánica de muchas novelas actuales- sino sabiamente relegado a la composición del libro (y acaso a un proceso previo de expurgos y eliminaciones), transferido a un propósito situado detrás del acto mismo de la escritura.

Por esa indeliberada facilidad para ser importante sin proponérselo, de ser estimulante sin invitaciones explícitas a sentir o a pensar, Lampedusa concita -de menor a mayor- el recuerdo luminoso de Stendhal. La calificación de "crónica italiana", en algún otro sentido menos accidental que el simplemente geográfico, flota de uno a otro extremo mientras se lee el libro.

El gatopardo está contado siempre en escala del hecho exterior que relata, sin conceder un párrafo abusivo, una prolijidad discursiva entorpecedora a nada que se injerte o entrometa en mitad de la relación. Sólo es posible alcanzar ese maduro secreto de despojamiento si se tiene, como Lampedusa poseía, una brillante y arbitraria capacidad de descripción, que si preferentemente apela a lo sensorial no se confina al solo campo de los sentidos, arrojando aquí y allá repentinas vislumbres de penetración conceptual. Sólo es posible esa brevedad sin complicaciones ni dificultades cuando se mantienen siempre frescas las vir-

tualidades del lenguaje, el arsenal de sorpresas verbales e intelectuales para sacudir al lector (y uno piensa que Lampedusa también se sorprendía al asistir al nacimiento de esas enjutas revelaciones de la felicidad); si se poseen los dones de lo inesperado definitorio y del humor restallante, en el grado superior en que este aristócrata siciliano los poseía.

A Lampedusa no le ha preocupado que a veces la precisión novelesca postule dentro de sí el anacronismo. El practica aquella afirmación de Trilling, de que "no menos que en la poesía, la voz del autor es (en la novela) el factor decisivo", una aseveración que el crítico norteamericano se ha atrevido a ilustrar nada menos que con ejemplos de Flaubert, el campeón proclamado de la objetividad novelesca.

Muy a menudo esos anacronismos son razonados a la vista del público. "Porque Tumeo pertenecía a la especie zoológica de los esnobs pasivos, especie hoy injustamente vilipendiada. Naturalmente, la palabra "esnob" era desconocida en Sicilia en 1860, pero del mismo modo que antes de Koch existían los tuberculosos, así en aquella remotísima edad existía la gente para quien obedecer, imitar y sobre todo no afligir a quienes consideran de levadura social superior a la suya, es ley suprema de la vida" (Ed. española, p. 123). Otras veces buscan un efecto de profundidad, apuntan a la perspectiva de lo perecible: "En el techo los dioses, reclinados sobre dorados escaños, miraban hacia abajo, sonrientes e inexorables como el cielo de verano. Creíanse eternos: una bomba fabricada en Pittsburg, Penn., demostraría en 1943 lo contrario" (página 232).

Más sutilmente, el anacronismo suele conjugar los modos de expresión o de conocimiento del autor acerca del personaje, aprovecha ese distanciamiento esclarecedor: "uno de esos motivos -dice de don Fabrizio- que llamamos irracionales porque se hallan sepultados bajo montones de ignorancia de nosotros mismos" (p. 120); o "por una de esas involuntarias asociaciones de ideas que son el azote de naturalezas como la suya" (p. 131).

En todos los casos, la ventaja de haber leído a Freud o de escribir casi cien años después no se resuelve en ninguna pedantería, en ninguna formulación presuntuosa o esterilizante. Las mismas libertades que se toma el autor tienen el aire jocundo, amable y maduro que está en la composición del libro y en el

alma de su personaje central. Una armonía lineal unifica todas las ligeras y disfrutables excentricidades de factura, las rescata y las hace servir contextualmente.

Tampoco quebranta la unidad sustancial de *El gatopardo* la forma de composición, que incluye episodios válidos como narraciones separadas, sabrosos y redondos en su posible aislamiento: el episodio del viaje nocturno del príncipe y el jesuita a Palermo (que Ida Vitale tradujo como adelanto y MARCHA publicó hace meses); la alegre rapsodia de los novios ardientes -Tancredi y Angélica- recorriendo las habitaciones vacías de Donnafugata ("el ciclón amoroso", como le llama Lampedusa en la titulación del capítulo); la muerte del Príncipe; la visita del padre Pirrone a su familia, en San Cono, etcétera. Porque en esos mismos relatos autónomos el asunto progresa y de algún modo trasvisible se va integrando y enriqueciendo.

El comentarista de novela (aunque menos que el de poesía) tropieza a menudo con la sensación de lo inefable, con las imposibilidades de traducción de sus experiencias de lector al lenguaje de la crítica; tener el libro en la mano y apoyar los juicios en lecturas suele ser el único modo de suscitar en el interlocutor alguna posible equivalencia. Con Lampedusa y *El gatopardo* -tan breves y holgados, tan recatados, implícitos y maduros- ese estado de incomunicación (o de inexplicitud comunicativa, en la mejor de las esperanzas) ocurre a cada paso. Es realmente difícil querer apresar en categorías conceptuales este libro tan engañosamente sencillo y, en el fondo, tan sazonado, tan central y tan sabio. Leerlo es una experiencia no sustituible por el comentario; se la proponemos al obstinado seguidor de estas líneas, asegurándole un texto más ameno que cualquiera de sus posibles exégesis.

Marcha, N° 1001, 18 de marzo de 1960

Notas desde París

Los jóvenes, los libros y el honor de Becket

En uno de los libros de Jardiel Poncela, cuando el protagonista llega a París el autor deja una hoja en blanco. Y previene al pie que ella tiene por objeto dar espacio al lector para que estampe allí las tonterías habituales sobre París. Yo estoy ahora, quizás, ante esa hoja en blanco: en París y en otoño. Pero París tiene más de dos mil años y se resiste a la posibilidad de ser redescubierta por cada viajero. Me conformo entonces con trazar estas notas desde París. Desde y no sobre París, como aquellas que escribió Taine y rondan los recuerdos de mi infancia. Porque la inserción uruguaya para decir algunas de las cosas que siguen, me parece fundamental.

Quijano dictó hace algunos meses una conferencia que se titulaba "Francia, país joven", y aludía al rejuvenecimiento demográfico de este país, a la prevalencia de la población activa sobre las edades crepusculares. Hay un libro de Alfred Sauvy ("La montée des jeunes"), que citaba Quijano y que estudia el fenómeno. Y bien. Si Francia es un país joven, esa juventud es sobre todo visible en París, ciudad mucho más joven que Montevideo, por ejemplo. No sólo en esta indescriptible Rive Gauche donde pululan chinos, senegaleses, latinoamericanos y hasta franceses, cuyo común denominador es cierta forma fracasada del esnobismo (me imagino cómo debe devanarse los sesos el que quiera llamar de algún modo la atención aquí) sino en el otro París, en el que recuperan los franceses, la juventud mantiene una presencia dominante: jóvenes en los museos, jóvenes en las

librerías y en los bouquinistes, jóvenes en los parques públicos, jóvenes en el Sacré Coeur, jóvenes de París sobre todo el itinerario turístico y sobre toda la piel y en la entraña de su ciudad. Y jóvenes en todos los teatros, todas las noches: jóvenes que forman públicos, no *côteries*; jóvenes que no siguen a un elenco ni son amigos de un autor, sino que simplemente hacen un público, suelen reaccionar con la ingenuidad de los públicos y son de (no simplemente están en) París. Todo eso supone un compromiso de interesar, para los creadores en todos los órdenes, desde el de la moda hasta el del drama. Cómo lo resuelven esos creadores es una cuestión diferente. Más adelante me propongo ilustrar (o proseguir) estas reflexiones con algún ejemplo.

Muchas veces, ante la biblioteca de algún amigo o de un afín (de un semejante, en el entendimiento cultural posible de la palabra) me he puesto a pensar qué poca cantidad de libros comunes -en la masa de muchos libros diversos- hacen la trama de la lectura entre contemporáneos actuales. "Las bibliotecas de antes se parecían más, se basaban en un fondo de libros mayores, que todas ellas repetían", cree o supone uno, ante las estanterías ajenas de una biblioteca cuyo dueño tiene nuestra misma edad, íntegra (y estas palabras gustan mucho y tal vez quieren decir poco, doble razón para usarlas) nuestra misma promoción generacional.

París es también una ciudad de los libros y, sobre todo, de las mesas de viejo, de las mesas revueltas por mil manos que escarban para soterrar algún improbable volumen en su hora perdido y hoy añorado. Supongo que en 999 casos sobre 1.000, ese libro no existe, ese libro no está allí, ese libro se lo llevó ya alguien. Pero el deporte de desechar carátulas es tal vez más fascinante que el de elegirlas.

La mesa revuelta se convierte así en una suerte de tribunal de justicia histórica. Se junta allí todo lo que en una época pudo excitar, parecer provocativo, seguir una moda, todo lo que estimuló un aura falsa y cayó con ella. Como la corteza de la tierra, la mesa revuelta debe tener -a disposición de sus probables arqueólogos- estratos de edades superpuestas: la edad del problema sexual, la edad del escándalo religioso, la edad del horror nazi, la edad de la propaganda soviética y la edad del panfletarismo anti-comunista. Y, por supuesto, edades representadas por autores: Henri Bordeaux, Cronin y Lin-Yu-Tang se codean

de unas a otras pilas. ¡Qué barato (e imposible) sería hoy comprarlos! Diarios íntimos, libros escritos para comentar diarios íntimos (sigue estando, en los mismos bouquinistes en que hace tres años me clavé con un ejemplar a muy pocos francos, una buena cantidad de volúmenes de un libro críptico e inferior, *L'envers du journal de Gide*), psicología, pseudo-biografía política, sospechoso material de conversaciones y crisis espirituales, todo eso alienta en el universo irredimible de la mesa de viejo. Imposible, en cambio, hallar a Bergson o a Stendhal o a Flaubert. Hay un signo noble que los preserva de llegar hasta aquí; acaso porque leídos se guardan, tal vez porque se trafican en privado, quizá porque desaparecen en cuanto son echados al montón. De tal manera faltan que, para crear el aliciente de la variedad y el prestigio de una convivencia posible con tanto libro oscuro y fracasado, hay unas ediciones baratas -que ya nacen con aspectos de manoseadas- y en ellas (Les Editions des Quais) se edita mal a Baudelaire, a Flaubert y a Balzac, para poder echarlos de algún modo a ese océano de saldos y retazos.

Esta última nota del tríptico podría llamarse "Becket y nosotros".

No voy a hacer la crítica teatral de una obra que ha entrado ya aquí en su segundo año de cartel. Pero sí a referir algunas consideraciones a la carrera de Anouilh, a la luz de esta supuesta obra de culminación, y a la posibilidad de que ella interese a nuestro público -al público, y no al cogollito de las noches de estreno- si, como se había anunciado, las lleva a escena nuestra Comedia Nacional.

Es una acreditada moda cultural la de que, a cierta altura de su fama (y de su agotamiento) los dramaturgos produzcan su gran ópera histórica, una tentativa de enjuiciar -sobre el tamiz de los siglos y la vislumbre del tema pretérito- a la sociedad que los rodea y a los orígenes de esa sociedad. Pero desde el profundo interés intemporal de la *Santa Juana* de Shaw hasta la reducción metafísica del drama en el *Enrique IV* de Pirandello y hasta el humor inconsecuente y poético de las comedias de Giraudoux, el teatro de nuestros días no ha encontrado en esa repetida *weltanschauung*, personal, amparada en el asunto mítico o histórico, nada demasiado valioso para incorporarse a su propia historia artística, que es la que más interesa.

Becket es una tenaz parodia de las reglas del juego en la materia. Anouilh divierte livianamente a su público con el gambo fácil de los anacronismos conceptuales e ideológicos de sus personajes, se mueve con la consumada soltura que un escritor de gran oficio (y de inspiración desfalleciente) puede recobrar en ese terreno de la acotación ingeniosa. Con esa recurrente preocupación que muestran los franceses por definir desde algún sesgo ridiculizante el carácter inglés, que puede hacer reír y aplaudir al público a telón alzado, cuando Becket dice que el honor del inglés ha consistido siempre en lograr el éxito (¿y el de Anouilh?). Pero en toda esta modesta dimensión de la ocurrencia a propósito de la Historia, a los públicos se les hizo bajar -ante su propia complacencia- varios escalones, desde el auge del humor de Jean Giraudoux hasta el expendio comercial fructífero del humor de Peter Ustinov. Y este pobre y exitoso *Becket* de Anouilh está más cerca de los *Cuatro Coroneles* que de *Amphytrion*, por ejemplo. Lo curioso es además, la superstición nominalista de estar manejando grandes temas que les acomete a algunos escritores maduros y duchos en cuanto se ponen a barajar grandes palabras. Me temo que, aunque dichas por el actor más noble del reparto (Bruno Cremer) con una voz, una prestancia y un rostro adecuados, las reflexiones de Becket sobre el Honor de Dios y lo pesado de llevar que es el Honor de Dios, no quieran decir nada; acaso, por ausencia de la gracia y de la auténtica beatitud, como siempre que un hombre sin el sentimiento de lo religioso (y Anouilh carece de él) se pone a imaginar lo apologético. Aquí las recetas del mejor oficio no bastan.

Pero mi tema, a pesar de esas divagaciones, no era en sí *Becket* sino *Becket* como título de la Comedia. Las alusiones sobre el carácter inglés y la molicie francesa, las caricaturas de Papas y Camarlengos suenan y aquí (y me parece que no siempre bien y legítimamente) a materia de algún modo comprobable y vivida. En Montevideo sólo son festejables por el irradiante prestigio que da estar en el asunto. Pero el público de estos minutos aislados no compensará tal diversión insincera con el largo tedio espectacular de una crónica externamente grandiosa y, en definitiva, vanilocuente. No tenemos una tradición nacional suficiente ni una fuente viva de creación propia para alimentar el hecho teatral; esto se ha dicho ya muchas veces. Pero lo peor es que -por eso mismo- todo lo que suene a triunfo en el extranjero nos parezca trasladable, como remedo y ensayo de éxito nacional. No predico (sería imposible, además de tonto,

hacerlo sin tener con qué) un nacionalismo cultural confinado y exiguo; pienso que hay que agenciarle al público la novedad en la medida de lo razonable y preciso, animándose a la visión de lo que puede ser cabal y válido, así pueda no ser perdurable. Pero cuando un día es *El relato de la vieja dama* de Dürenmatt y otro día el *Becket* de Anouilh, lo único en común es (como en el honor de los ingleses) la sensación del éxito. Vi detalles ocurrentes e inventivos en la puesta en escena de *Becket*, pero ninguno de ellos es inédito en Montevideo ni requiere el pretexto de tan largo libreto. Se hace imperiosamente preciso deslindar las zonas de lo experimental y de lo admitido, en la ejecutoria de un elenco oficial. Y acaso este *Becket* -a diferencia de Ionesco o de Adamov- no entrara plenamente en ninguna de ambas zonas.

Una última palabra, fuera del tríptico, para lo que aquí -llegado por cartas privadas o por envíos de MARCHA- podemos saber, en menor medida de información que de inquietud, acerca de lo que está pasando en Montevideo. Quienes no hacemos estribo en los viajes ocasionales y quienes no lo hacen en estadias más largas para desinteresarse del país sino, al contrario, para verlo a la luz de una pasión más fiel, nos hemos estado conversando el tema en todos estos días. Y pensamos que es el comienzo -acaso llamado a etapas aun más duras y dolorosas (ojalá que no más cruentas)- de un proceso de despertar necesario; necesario y, a esta altura, absolutamente impostergable. Confiamos en que habrá fuerzas en todos para recorrer -y aún impulsar y precipitar- este trance de purificación irrenunciable, de encuentro con una realidad, con un deber y con un tiempo que son (nos gusten o no) los que nos toca vivir y cumplir.

París, octubre de 1960.

Marcha, N° 1035, 18 de noviembre de 1960

Londres, Otoño y Lluvia

Hubo (y creo que sigue todavía) un juicio que me interesaba más que cualquiera de los que vi. Lo seguí por los diarios, pero no pude presenciarlo. Es el que se ha incoado a raíz del propósito, anunciado por los Penguin Books, de publicar -por primera

vez en Gran Bretaña- un texto inexpurgado de *Lady Chatterley's Lover*, la famosa y escandalosa novela de D. H. Lawrence.

Cuando tenía doce o trece años, asistí al único *auto de fe* que explícitamente me ha sido dado ver en la vida real: un pariente mío quemó, en la hornalla de una cocina económica, un ejemplar de la edición pirata que habían hecho en Argentina de *El amante de Lady Chatterley*.

Ahora los ingleses discuten -con auténtica pasión- si puede o no permitirse la publicación íntegra de este clásico. Maruja Eche-goyen me ha dicho que enviará a MARCHA una nota pormenorizada de este juicio. Sin disputarle el tema, voy a mencionar -como acotación de viaje- el clima que, en una ciudad como ésta, puede darse a causa de un juicio semejante. Con cierto sensacionalismo, los diarios ingleses informan a su público de las alternativas del proceso; y hasta la BBC, en sus noticiarios domésticos, da día por día el estado de la cuestión. Se resolvió que los doce jurados leyeran el libro. Y la discusión versó entonces sobre si debían leerlo en sus casas o en una salita del Old Bailey (porque, a pesar de que es un juicio no estrictamente penal, se realiza en la sede de las Cortes Criminales). Se decidió que lo leyeran en el Old Bailey, y quien terminó de leerlo antes tuvo que esperar a los más lentos. Los periódicos publican reportajes a pastores, a sacerdotes católicos, a escritores. La defensa a cargo de Mr. Gerald Gardiner, Q. C., ha presentado como testigos a clérigos, profesores e intelectuales. Mr. Mervyn Griffith - Jones, que representa en el caso los intereses de la Corona, ha anunciado que no presentará testigos.

La historia dice que estos procesos los gana siempre el arte y los pierde siempre, a la larga, la gazmoñería. En 1857 Maître Sénard se hizo famoso en París (y mereció la inmortalidad de una dedicatoria de Flaubert) al defender el derecho a que fueran publicables por la estampa las intimidades de otra mujer eterna: Madame Bovary. De Madame Emma a Lady Constanza, de un juicio a otro, hay más de un siglo y mucha agua corrida bajo los puentes. Un varón también inmortal (se llama Ulysses, o -mejor dicho- Stephen Daedalus) pauta -para otra civilización puritana- ese largo fluir del tiempo. Aunque los ingleses le explican al extranjero la diferencia de sabor que la misma apelación a iguales intimidades tiene, según se exprese con crudas obscenidades sajonas o con precisiones científicas en latín (otra vez *words*,

words, words, desde Shakespeare a Pygmalión) el pleito, que no sé si aún se ha terminado, será un triunfo para el arte, para D. H. Lawrence... y para las finanzas de los Penguin.

Días pasados, el *Daily Express* publicó un reportaje a un abogado católico, Mr. St. John-Stevas, y éste afirmaba que Lawrence está en la línea católica, al postular que el sexo no es pecado. Después de esto, uno se convence de que Graham Greene, aun con ser más chico que Lawrence, ha hecho escuela en el modo de pensar de los ingleses, aun de los que le son correligionarios.

En el destino de esta clamorosa edición de *Lady Chatterley's Lover* está también el corazón del asunto, en todo lo relativo a las libertades del creador artístico y a sus privilegios de actitud frente a la sociedad en que vive, a las *manners and morals* de sus connacionales y de su tiempo.

Entre tanto, en Londres se venden decenas de revistas que engalanan sus cubiertas con mujeres desnudas; y no hay pleitos por ellas en el Old Bailey.

Marcha, N° 1037, 2 de diciembre de 1960
(transcripción parcial)

Despedida a Latcham *

El grupo de los organizadores iniciales de este homenaje me ha confiado su representación ocasional, para que diga -en nombre de los escritores de nuestra promoción- la gratitud que concitan en nosotros la presencia y la obra de Ricardo Latcham. Tengo que empezar por una ineludible mención del punto de arranque de mi conocimiento personal de Latcham, no sólo porque sea una circunstancia de rememoración agradable para mí -ni principalmente por eso, ya que, como diría Borges, ésta no es la historia de mis emociones- sino porque el detalle alude a una edad joven de la curiosidad, del interés y del entendimiento, que no era en este caso la mía sino la de Ricardo Latcham.

Preparaba él, allá por 1957, su vasta *Antología del Cuento Hispano-americano*, que en 1958 publicaría Zig-Zag. No pensaba entonces en ser embajador en nuestro país ni en ningún otro, y acaso nadie presintiera en él al diplomático, así como otros no han sabido descubrir el sentido sustancial y fecundo en que después lo ha sido. Debía revisar por aquellos días su abrumador fichero de nombres, que alcanzaba aun a aquéllos sin historia editorial, y dio con el mío; me escribió entonces directa y afablemente, solicitándome originales para considerarlos. Así, tuve con él una primera forma de contacto, que el tiempo y la frecuentación -en estos cuatro años- habrían de convertir en amistad. No fui el único escritor uruguayo que se relacionó de ese modo con Latcham. El conocía ya a muchos de los mayores, era entrañable amigo de alguno de ellos -Amorim- y en Chile se

* Palabras leídas por el autor en el homenaje a don Ricardo Latcham, celebrado en la Universidad de la República.



Martínez Moreno, Fernando Alegría

había vinculado a Rodríguez Monegal. Para los demás, su nombre famoso y su erudición proverbial tomaron forma de cálida presencia humana cuando en 1959 llegó a Montevideo como embajador.

No extraía, por supuesto, su personalidad de la diplomacia, a la que venía a prestarle mucho más de lo que ella -en halago, en honores, en inquietudes- podría devolverle. Si es que el espécimen del crítico central de una literatura y de una época literaria no ha caducado desde Sainte-Beuve, si ese espécimen todavía existe, Ricardo Latcham lo disputa desde hace muchos años en Chile con Hernán Díaz Arrieta, Alone. En su reciente libro sobre *Las fronteras del realismo*, Fernando Alegría lo incluye en la restringida nómina de los pocos escritores a los que reconoce deber algo fundamental -en el orden formativo- la generación de escritores que él integra.

En una hermosa conferencia que dio en Montevideo acerca de Manuel Rojas, al tiempo de estrenarse *Población Esperanza* por el Teatro de la Universidad de Concepción, Ricardo Latcham definió el convulso panorama económico, social y político en medio al cual apareció en Chile la generación del 20, que irrumpió cuando Latcham -que el próximo 17 de abril, acaso ya físicamente no tan cerca de nosotros como hoy, cumplirá sus sesenta años- era un joven que se disponía a ser actor en el hecho literario. Estudiaba por entonces Humanidades en el Instituto Nacional y habría de irse luego a España donde, en los días borrascosos de la dictadura de Primo de Rivera, cursó y se licenció en Literatura Castellana y en Historia General. Ha vivido luego en Chile, ha sido deportado político, militante socialista, protagonista literario, embajador en misiones especiales, viajero incesante por América -a la que conoce con una minucia de paisajes, pueblitos, hombres y capillas políticas y literarias en la que es difícil que alguien pueda emularle. Ha enseñado en Chile, habiendo sido el maestro de quienes hoy profesan en las cátedras de literatura y estilística. Y en forma irregular, ha escrito mucho; algunas veces originariamente en periódicos y revistas, otras desde la conferencia al ensayo. En España publicó *L'anima catalana y Estudios sobre Raimundo Lull*. En Chile editó *Escalpe-lo*, *Chuquicamata estado yanqui* -beligerante ensayo de implicaciones económicas y políticas- *Itinerario de inquietud, impresiones de viaje*, *El guerrillero Manuel Rodríguez*, *Estampas del Nuevo Extremo*, *Antología de la novela y del cuento norteamericanos*, *Doce ensayos*, *El criollismo* -exégesis de un movimiento

literario del que fue uno de los más lúcidos expositores, lo que demuestra que no en vano disfrutó, como lo recuerda González Vera en su libro *Algunos*, de la "notoria predilección" de Mariano Latorre; *Don Juan Ignacio Molina y las ciencias naturales*, *El ensayo en Chile en el siglo XX*, *Antología del cuento hispanoamericano*, *Blest Gana y la novela realista*, *Perspectivas de la literatura hispano-americana contemporánea*, que recoge su relación presentada al II Encuentro Nacional de Escritores de Concepción; y seguramente algunos otros títulos que me escapan. En nuestro país, en marzo del año pasado, edita su *Carnet crítico*, donde recopila ensayos publicados en su día en forma periodística, entre los años 1950 y 1961; y donde, haciendo verdad la manida frase de la vinculación cultural conviven ensayos sobre escritores chilenos, uruguayos, venezolanos y mexicanos.

A través de cuanto ha escrito y opinado, su generosidad humana no ha conocido jamás el cálculo de la cavilosidad crítica, de la parsimonia propia de los consagrados que cierran el paso a los más jóvenes, del defensor de la trinchera generacional. Es muy raro que algún poeta o algún narrador que valgan haya dejado de merecer, en sus mismos comienzos, una atención seria y un comentario estimulante de Ricardo Latcham. Y cuando uno está en Chile y los escritores de toda edad y de cualquier promoción le preguntan "¿Qué hace Don Ricardo por allá?", la interrogación aúna el interés afectuoso por su persona, la busca de esa noticiosa lozanía que puede extraerse siempre de sus aquiescencias y de sus juicios, el interés cordial por la prosecución -bajo otro cielo americano- de la obra de un maestro sin tregua y también -¿a qué negarlo?- la vaga inquietud simpática que suscita el saber que está obrando en su rotunda vitalidad, lejos de Chile, esa tremenda y telúrica fuerza de la naturaleza, con mucho de sismo, que hay en él.

En una nota sobre Mariano Picón Salas, a quien ha reverenciado siempre como al conductor más sagaz (venido de fuera) que tuvo la generación del 20, Latcham dice de él que "sabe captar como pocos todas las vivencias de un continente que ha recorrido de un extremo a otro. Vagabundo de la cultura -agrega- ciudadano de una república literaria ideal, lo mismo lo oímos discurrir sobre la Colombia convulsionada en 1948 que sobre el pacífico México de 1949". Frases muy parecidas podrían escribirse acerca del fervor andariego y de la despierta apetencia de conocimiento que la edad madura no ha podido acallar en Ricardo Latcham.

Porque este crítico famoso no es un hombre reticente y reservado, como la gente que no lo es (o a veces la pedantería de algunos que creen serlo) quiere que se considere a los críticos. No es un apolíneo, un contenido, un cauteloso. El eufemismo no figura en su diccionario, el disimulo no es una actitud moral o mental que se haya inventado para él. Latcham es un dionisiaco y un vitalista. Sus amigos no lo son exclusivamente *por* ni *acaban en* la literatura. Mario Benedetti recordaba hoy mismo, en una semblanza periodística, la frase con que Latcham ganó para sí el auditorio joven del último Congreso del PEN CLUB, realizado el año pasado en Buenos Aires. "Si los escritores se reúnen para discutir estética -dijo allí- mejor sería que se quedaran en su casa". Es que su interés por las cosas no se agota nunca en el resorte de la expresión literaria, sino que va siempre a y viene siempre de la vida, solicitándola a fondo. Porque la vida misma -la relación humana, la vida de los pueblos, la comprensión del hecho social- tiene en él algo más que a un testigo predispuesto. Latcham es, en todos los terrenos donde deduzca su interés, un agonista impulsivo, un cultor apasionado.

De ahí esa enjundia vital que -por encima de su aguda inteligencia, por encima de su rigurosa formación humanística y por encima de su prodigiosa erudición de nombres y títulos que corresponden a viajes hechos, a conocimientos entablados y a lecturas portentosamente memorizadas- me parece, nos parece a todos nosotros, su rasgo más importante y su veta más caudalosa, de la que manan todos los demás valores, en que es tan exuberante y dadivoso su trato.

Y la forma amistosa de esa generosidad es su tremenda fecundia verbal; a veces -que me perdone Latcham- habría que hablar de su implacable facundia verbal. Cuatro años de frecuentación casi semanal me han permitido enriquecerme y solazarme con ella, y puedo afirmar que ése es el costado brillantemente creador de este crítico. Es, por lo demás, el instrumento adecuado a un registro enormemente extenso y abigarrado de la vida, a una visión colorida y barroca de personas, de situaciones, de incidencias. En estos cuatro años, a pesar de la prodigación conversacional de Latcham, las repeticiones de su discurso han sido mínimas; y ese caleidoscopio literario, anecdótico y vital ha echado sobre nosotros un turbión de imágenes, recuerdos y anotaciones de épocas y lugares que serviría para llenar el más dilatado de los museos imaginarios.

Muchas veces sus auditores le hemos instado a escribir sus Memorias. Previsiblemente, dada la ardientia belicosa de su temperamento creador, no hallará nunca momento de pausa suficiente para hacerlo, a menos que alguien vuelva a ponerlo preso -como por sus ademanes de revolucionario juvenil lo estuvo en su mocedad- y le allegue una cinta magnética. Un abogado bautizó una vez ante mí a un cliente viejísimo y muy consumido que llegaba sin embargo, día por día, hasta su estudio, llamándole "Sucesión en pie". Todas las expectativas obituarías y consecuentemente sucesorias se daban cita en su estampa. Cuando -en la rueda de sus amigos- oímos a Latcham referir los episodios diversamente prestigiosos en que ha intervenido o de los que ha sido testigo, nos sentiríamos llamados a considerarlo, parafraseando la metáfora del abogado, un "memoralista en pie". Porque si no tiene aún la edad, el sosiego, el escepticismo y la resignación de quienes escriben sus Memorias como forma suave e insidiosa de despedirse sin soltar la palabra, su fastuoso estilo verbal, su magistral uso del adjetivo paródico, la abrumadora fluencia del grotesco en el dibujo de sus frases hacen que los hechos parezcan insignificantes en cuanto se les aleja de él, en cuanto quiere uno repetirlos o narrarlos sin su verba. Entonces se sabe que él ha trabajado por dentro la sustancia de lo que cuenta -como también, sobre materia más anónima y humilde ha sabido hacerlo Espínola- y que esa materia sin él será una cosa exprimida, seca y muerta, algo así como un paisaje lunar. En enero de 1962 traje de Santiago un ejemplar de los *Anales de la Universidad de Chile*, donde Mario Rivas González relataba "Tertulias literarias de hace treinta años"; y tuve la insólita buena suerte de adelantarle la noticia de la existencia de tal texto a Latcham, a quien es casi imposible tomar desapercibido de últimas o de viejas lecturas. Se contaban allí hechos en los que Latcham era mencionado como partícipe: entre otros, me había parecido ameno el relato de un temblor de tierra que había sorprendido a unos escritores recitando poemas en el quiosco grecoromano de Don Víctor Barros Borgoño. Pero cuando Latcham, hace unos días, refirió el mismo episodio y lo cotejé con la versión escrita de Rivas González, no pude dejar de ser sensible a la abismal diferencia de colorido en los detalles de mampostería, de patético ridículo humano, de comicidad casi paroxística que tenía a su favor la improvisación de Latcham sobre la tenaz escritura del otro memorialista.

Creo que quien no sepa advertir lo que hay de auténticamente creador en esa ferocidad verbal, y se limite a decir que Lat-

cham es meramente pintoresco o divertidamente maledicente, carece de sensibilidad para lo cabalmente artístico. Porque en estos tiempos cuyas urgencias apenas lo toleran, Latcham es un maestro consumado (y tal vez aislado y en despedida como especie) del arte de la conversación. Cumple en su coloquio el aforismo de Oscar Wilde, según el cual la vida imita al arte. Y allí donde no lo imita, él hace que por lo menos se acomode a la imagen de que podría ser arte, de que lo es si él la adereza, aunque caiga a ser prosa administrativa en cuanto cambie de boca.

Se ha dicho ya, y habrá que volver a decirlo muchas veces, todo lo que hay que agradecer a Latcham como enviado de su país y de su cultura. El hecho de que su medio preferido de expansión vital hayan sido la cátedra, la Universidad y el diálogo con los escritores (a veces el soliloquio ante los escritores) dice ya cuál fue el campo elegido por él para operar una tarea benemérita de acercamiento. "Estrechar vínculos" es una frase manoseada en conferencias de prensa y en discursos patrióticos. El *Diccionario de las Ideas Recibidas*, de Flaubert, habría seguramente agregado esta acepción contemporánea del lugar común: "Vínculos, estrecharlos siempre". Pero Don Ricardo Latcham, con su obra de diplomático en el mejor o tal vez único sentido enjundioso y fecundo de la palabra, ha redimido los vínculos y el acto de estrecharlos, ha convertido en verdad la frase acuñada y la ajada, consumida metáfora que contiene. Porque ha relacionado a hombres e instituciones, ha hecho conocer y ha dado a conocer, ha valorado y ha dado a valorar. Su labor no se mide sólo por los muchos profesores que han venido bajo su gestión de embajador, por los elencos artísticos que han viajado con su patrocinio, por los escritores uruguayos que han ido a reunirse con los chilenos en Santiago, Valparaíso o Concepción. Amigo de la gente joven, Don Ricardo Latcham ha sido un infatigable suscitador para que se encuentren con y sin su presencia y se averigüen -los unos en los otros- la cara de esta América tan traída a menos por sus expresiones oficiales. Se mide también por los muchos libros que ha trajinado personalmente, llevando los nuestros a seres afines y distantes, trayendo los de otros hasta nuestras mesas, interponiendo siempre los oficios energéticos de su generosidad, tan avasalladora y sin réplica como su fe en la literatura y en el hombre. Nos ha impuesto saber, ha impuesto que nos sepan.

Esa ha sido su tarea. Por esa labor todos lo sentimos como uno de los nuestros, trayendo de otro lado el entusiasmo que aquí a veces nos falta o decae; como a uno de los más pródigos, de los más esclarecidos y de los más espontáneos entre todos nosotros. Decir estas palabras en el homenaje a un embajador, en el reconocimiento de la gestión de un diplomático, suena casi a literatura fantástica. La nobleza y el denuedo de Latcham han hecho que ese lenguaje, en su caso y afortunadamente en el nuestro de su relación con él, sea una verdad profunda y permanente, puesta a cubierto del cambio de los días. Por esa certeza de su presencia estimulante y de la perduración de su amistad, le decimos sencillamente "Gracias".

Número, N° 1, abril-junio 1963.

Silencio Antes de Tiempo

Recién venido de Europa, una de las últimas mañanas de este mes de enero, hablaba yo a un amigo, con todo entusiasmo, acerca de uno de los descubrimientos literarios más notables que me habían deparado el ocio, la navegación y el viaje. Alguien que apenas nos escuchaba con intermitencia, yendo y viniendo a través del diálogo y "por los alrededores de la cabeza de un hombre sentado", interrumpió con una frase desconcertante: "Quizá ustedes no saben que están hablando de un muerto". Esa mañana, en efecto, había llegado a Montevideo la noticia de la trágica muerte de Luis Martín - Santos. El 21 de ese mes se había matado en Vitoria, a los treinta y seis años, conduciendo su automóvil. Su padre, médico como él, había sufrido heridas gravísimas en el accidente. Un acerbo destino parecía concluir su obra con la muerte de Martín - Santos: unos meses antes, en la primavera de 1963, su mujer había sucumbido del mismo modo, dejándole tres hijos.

La novedad de esta muerte tan prematura y absurda no alteraba mi elogio. Pero ponía ante mí mismo una interrogante, porque la fe con que yo hablaba de *Tiempo de silencio* -la única novela conocida del autor- precisaba de la vida del novelista para seguirse cumpliendo, para realizarse por entero en su dimensión renovadora, que apuntaba con tal brío en las doscientas veintidós páginas de este libro inicial y estupendo.

Luis Martín - Santos nació en Larache (Marruecos) en 1924. En 1946 se licenció en Medicina "cum laude" y su irresistible vocación por lo humano lo llevó, naturalmente, a ejercer la psiquiatría, tras doctorarse en Madrid, en 1947. Realizó, antes de

decidir la que sería en definitiva su especialidad, investigaciones quirúrgicas en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas; y acaso los estudios sobre degeneraciones cancerígenas en los ratones, que ocupan al protagonista de *Tiempo de silencio*, tengan alguna reminiscencia de esa etapa de su vida, como indudablemente apela a su propia y reciente experiencia (reincidente, tal vez simultánea a los días de su escritura) la descripción de la celda en que el lamentable héroe es arrojado, a consecuencia de su estúpida desgracia por inocencia, que el libro relata cruelmente. Porque Luis Martín - Santos fue cuatro veces prisionero político del régimen franquista, y en puridad murió sin dejar de serlo. En 1957 es detenido por primera vez, y excarcelado sin lugar a proceso. En noviembre de 1958 se le incluye en la redada llamada de los intelectuales socialistas, es procesado y confinado cuatro meses en la prisión de Carabanchel. En mayo de 1959 vuelve a la misma prisión -siempre por causas políticas- y se pasa allí cuatro meses y medio, sacándosele cotidianamente bajo vigilancia policial, durante veinte días, para rendir oposiciones a la cátedra salmantina de Psiquiatría. A fines de setiembre se trueca su situación de prisionero por la de "residenciado", adjudicándosele para moverse la zona de San Sebastián. En agosto de 1962 vuelve a estar preso, esta vez sólo por algunos días. Entre tanto, escribe, trabaja, actúa: en 1955 había publicado un ensayo sobre *Dilthey, Jaspers y la comprensión del enfermo mental*; anunciaba otro sobre *Libertad, temporalidad y transferencia en el psicoanálisis existencial*; dirigía un sanatorio psiquiátrico, cuya jefatura había ganado por concurso; deja un copioso material literario inédito, entre el cual se menciona una ambiciosa novela inconclusa.

Esta es la ficha del hombre, un sujeto fuera de serie; sólo la ficha. *Tiempo de silencio* acompaña la imagen de esta presencia y este destino singulares. En un país en que cada escritor que se estime tiene a la espalda algún premio resonante, esta novela -la más importante de la actual promoción, y una de las mejores que se hayan publicado de autor español a partir de la caída de la República- no ganó ningún premio. Estaba obteniendo (seguirá obteniendo) el de la plebiscitación editorial. En Francia, las Editions du Seuil ya han lanzado con éxito *Les demeures du silence*, que asimismo leen en su idioma los lectores holandeses; están en curso de elaboración las versiones alemana, inglesa, norteamericana, sueca, danesa, italiana, portuguesa, etc. Lo que en otros casos es la obra de un lanzamiento publicitario presta-

blecido (el Formentor, por ejemplo) aquí se estaba y se seguirá cumpliendo al margen de los honores tipificados y por la sola gracia del talento.

Los editores españoles de la novela, tras reseñar su asunto, escriben al presentarla: "Lo más significativo del libro, no obstante, es su decidido y revolucionario empeño por alcanzar una renovación estilística a partir -ya que no en contra- del monocorde de realismo de la novela española actual".

Es ya algo que lo digan quienes editan habitualmente a los mejores exponentes de esa novela realista (los Goytisolo, García Hortelano); pero más halagüeño es todavía que sea -como es- una resplandeciente verdad.

Las grandes derrotas, las que suponen una quiebra nacional expolian, hostigan, exacerban el talento hispánico: la pérdida de Cuba trajo a la generación del 98; la caída de la República, los primeros y odiadores años de la pax romana de Francisco Franco, han traído a la generación de narradores posiblemente más interesante que, como pléyade, haya tenido España en lo que va de este siglo. Luis Martín - Santos razonaba incidentalmente el porqué en una nota acerca del "Seminario internacional sobre realismo y realidad en la literatura contemporánea", celebrado en Madrid.

Decía, al comentarlo, que no era aquél un simposio que enfrentara a los escritores de occidente como bloque, en "su orgía de nihilismo ideológico y de refinamiento formal", con los escritores socialistas, "afectados por un conformismo radical". Allí la confrontación se producía, en cambio, "entre los mismos escritores occidentales, que han llevado a sus últimas consecuencias el efecto -sin duda fecundante, pero quizá a la larga desvitalizador- de la libertad intelectual y el grupo de los escritores españoles que, desde hace treinta años, carecen de esa misma libertad". "Carencia que -agregaba- cuando no llega a ser totalmente asfixiante, produce un cierto vigor, casi fisiológico, en la agresividad y en la protesta". La confrontación no había sido entre libres y dogmáticos, concluía, sino "entre libres y desesperados aspirantes a la libertad".

Esa saludable técnica del *primum vivere* está, sin embargo, cautamente asordinaada en la narrativa española contemporánea.

nea; hasta en ese sentido, el libro impar de Luis Martín - Santos es una demasía, una transgresión, un reto, el conato viril de una insolencia.

Porque para el escritor que vive y publica en España, y extrae de esos dos extremos el sentido de una resistencia civil estirada hasta el límite de lo tolerado, la censura es un cálculo previo, una operación preexistente de estima literaria. Y así entendida, genera inevitablemente la auto - censura. Lo peor de las torpes tijeras de los censores son las sutiles tijeras que se inflige a sí mismo el creador. Claro está, es mejor el logro transaccional, el esbozo inteligible de una crítica que la protesta de antemano imposible, redondamente acallada y esterilizada por la prohibición, condenada en definitiva al silencio.

Pero hay una manera de atravesar ese aro de fuego, aun chamuscándose, aun dejando allí los jirones. Luis Martín - Santos, a pesar de las ablaciones que su texto sufrió en manos de los censores, la había descubierto. Se cifra en la fantasía, en la inventiva, en el ingenio, en el insuprimible poder evocador de la palabra y la frase que no connotan directamente pero convocan el sentido más hondo de la materia a que aluden; se cifra en el talento verbal, materia prima del escritor, para decirlo en pocas palabras.

Y es eso lo que está en crisis -a veces hay que pensar que en crisis voluntaria, auto-impuesta por escarmiento de la retórica, penitencial y antiespañola- en la presente narrativa de España. Hay algo de mutilación consentida y buscada en esa literatura de hombres personalmente jocundos, verbosos y vitales, cuya sustancia es el tedio y cuyo resultado, irreprimible a veces, es también el tedio. Desde un libro fundacional -especioso, ocioso, generoso tan sólo del papel en que está escrito- que ha tenido gran predicamento entre los escritores más jóvenes (me refiero a *El Jarama*, de Rafael Sánchez - Ferlosio) la narrativa española parece comprimida, más que por el naturalismo como estética, por el prosaísmo indocto, pero indeclinable e inelegible, de la naturalidad como meta. Sus cultores fían en que el sentido acusatorio de una novela (porque piensan que ha de tenerlo, aunque no sea de rigor) ha de surgir de sus entrelíneas, del vaciado de su asunto, de la torva vacancia espiritual, de la estúpida dilapidación moral de sus personajes. Creen -o parecen creer- demasiado en las virtudes objetivas, meramente fotográficas de un diálogo

que apenas si se mantiene un palmo por encima del sainete, cuando no cae en él. Hemingway y Pavese pueden ser citados como los equívocos maestros, pero el aséptico tratamiento exterior en que se decanta esa influencia (autos que toman gasolina, individuos que toman copas o se acuestan, con una indistinta falta de convicción, con una indiferente mecanicidad en el uso del tiempo disponible) la convierte tan sólo en un tic de contemporaneidad, en un aire de época ineludiblemente amanerado. Por astutos detalles, casi artesanales, en el manejo de esa materia y por el desmayado ritmo de la historia, el conjunto ha de ser ineducativo, y ese resultado ha de hacer -más o menos elípticamente- las veces de la rebeldía, de la desafección, de la disidencia. Ese es el propósito.

No hagamos, con todo, cargos apresurados. Este es el diviendo honesto de viabilidad atribuido a lo perdurable de una protesta, por creadores que no esquivan con el cuerpo y la voz el compromiso propio, que no escatiman la firma de manifiestos, los telegramas o las cartas a los ministros, el interrogatorio judicial y a menudo la cárcel. A alguno de ellos, estoy convencido, ese estilo seco, conciso, despojado, que se prohíbe la escritura de un solo período como si la persiguiese el estigma de la elocuencia, personalmente le conviene, condice con sus aptitudes o sirve para orillar las más íntimas carencias o flaquezas; me imagino que ése es el caso de García Hortelano. A otros, por el contrario, abiertamente los perjudica: el Luis Goytisolo inicial de *Las afueras* era, hasta en la intención de sus genericidades clasistas, mucho más rico y jugoso que el novelista de mayor pretensión pero de supresiones y concesiones a la moda de otros, que se advierte en *Las mismas palabras*. No creo, en general, que los españoles puedan ser a expensas de sofocar una abundancia que llevan en las entrañas desde que nacen; el sentido de la medida no es la virtud cardinal de su raza.

Luis Martín - Santos, solito, se sitúa en la vereda de enfrente de toda esa procesión de contenidos y auto - semi - silenciados. Para dar en cara a quienes crean que *escribir* es una mala palabra, escribe. Para afrontar a quienes imponen que éste sea, en España, "un tiempo de silencio" en que "todo consiste en estar callado", habla. A su riesgo, y también para la soledad de su triunfo.

Con *Tiempo de silencio* vuelve a darse en España una prosa membruda, musculosa, circulada, atlética que (en ese caso, para

bien y para mal) no se leía allá desde los escritos de Gómez de la Serna. Porque si en la apariencia Luis Martín - Santos se refiere desdeñosamente el alma mater del Pombo (en el aura de otro café, el Gijón, anota "los restos de todos los fenecidos ultraísmos, las palabras vacías de Ramón y su fantasma greguerizándose todavía a chorros en el urinario de los actores maricas", pp. 64/5) en lo profundo hay algo que los emparenta: la falta de taxativa cordura en los mejores momentos de imaginación de esa prosa; la atmósfera disoluta y esquizofrénica en que trabajan sobre una realidad sórdida para desfondarla y así satirizarla; el frecuente recurso al caos verbal (otros citan a este respecto a Joyce, que no era español) para dar un infaltable, último toque que el período correcto y circunspecto parecía haber estado regateándose; un humor conceptual y culterano, etcétera.

Y también los vincula una abusiva y efusiva facilidad, una constante "felicidad de narrar", aun en el extravío, aun en el exceso. Por la pendiente resbaladiza de esa facilidad, Luis Martín - Santos da el mal paso más español y notorio de este libro, el que lo lleva desde la divertida descripción del café de vociferantes y de esnobs hasta la escena, demasiado fácil, de ironía demasiado gruesa (con "sonrisas de merienda", habría que decir citándolo) que transcurre en el atelier del pintor informalista.

Esa prosa distendida, torrencial, a veces paladinamente feroz, soporta bien el efecto paródico (predilecto de Luis Martín - Santos) que genera la aleación de los populismos más descarados, más desfachatados con las palabras más presuntuosas y esotéricas del argot médico, traído imponderablemente a cuenta de la tecnificación de nuestros modos actuales de vida, y aun en boca de los mediocres que hacen número en el campo de la ciencia (el protagonista de *Tiempo de silencio* no es, en resumidas cuentas, más que un mediocre a quien le ocurren cosas exorbitantes, luego de las cuales -en la última página del libro- parte a cero). Es imposible citar todos los pasajes en que esa junción produce el efecto desopilante -explosivo, cómico hasta la risa- de un esperpento vital, de una caricatura de la fatuidad y de la plebeyez, en rasgos entremezclados. Recuerdo al pasar el fragmento (pág. 94) en que se cotejan las condiciones que los arquitectos sanitarios prefieren para los modernos quirófanos y las que el médico del libro afrontaba, en una destartallada chabola (en el miserable tugurio de un "cantegril" madrileño) para asistir a una mujer abortada, que se le moría de hemorragia. No

siempre la materia de esa aproximación es tan golpeante, pero casi siempre se levanta hacia un efecto de arrebató flanqueado por la burla, que es la mejor zona del ingenio de Luis Martín - Santos.

Estoy diciendo así, casi literalmente, que *Tiempo de silencio* entronca con esa lujosa tradición de lo raído, que es en España la tradición de la picaresca. Por los mismos modos de la picaresca, puestos al día en 1962, llega a evocar el autor "la esencia de un país que no es Europa" (p. 58). Dispone de algo que los clásicos también tenían: el humor de la verba. Sería interminable dar ejemplos felices espigándolos de estas doscientas veintidós páginas henchidas, atiborradas de frases sorprendentes, des-cerrajadas, disparadas a propósito de cualquier cosa; la lectura directa proporciona un placer infinitamente mayor que cualquier tentativa antológica, que inevitablemente aísla el bocado de su salsa, el gusto de su condumio. Hay, por lo demás, páginas enteras que son literariamente memorables: la reflexión sobre las ciudades actuales, la descripción de la vida y la pensión de la viuda militar del "héroe de buen ver", el coloquio de las tres mujeres con el médico, en el comedor de la pensión, el panorama onírico y roto de la chabola, al acercarse a ella el médico y su ayudante en ratones, los regocijantes monólogos en caló del truculento Cartucho, *deus ex machina* inefable de la novela, etc., etc.

Es posible darse aquí y allá, episódicamente, a la caza de filiaciones; mejor es demostrar que ellas revierten el grado posible de parentesco al viejo tronco común. Así, hay giros deliberadamente artificiosos ("el charco de sangre sobre el que su todavía - no - cadáver flotaba", "la no - madre - no - doncella") que suscitan el recuerdo de Macedonio Fernández. Pero Martín - Santos no conocía, seguramente, a Macedonio. La similitud sólo abona lo que ambos han debido a Gracián o a Quevedo.

El escrutinio de los procedimientos del humor puede tornarse fastidioso en sus larguezas. Hay, en cambio, algunos rasgos generales que no pueden ser omitidos.

El más saliente de ellos es el que convierte a toda la peripetia -truculenta, dramática, nostálgica, sanguinosa, azarosa, lamentable- en una simple alusión. Por más atroz que sea el relato -y Luis Martín - Santos suele ensañarse- asistimos a sus

alternativas con un ánimo semejante al del "distanciamiento" que postulaba Bertolt Brecht. La misma relación de hechos, con sus dos muertes cuya distinta estupidez e igual gratuidad se compensan simétricamente en el destino de un hombre, apenas se recata de decirnos que su materia -rigurosamente posible- es un tropo, una irrisión siniestra y artística de la vida, como en los disparates de Goya. El único agonista y la única historia real se refieren, como en el caso de Goya, a toda España, a España en "los años difíciles de la desmoralización total" (p. 17). La censura pudo cortar un fragmento (supongo, por mi cuenta, que ubicado a página 135 del libro) pero no podía impedir la inferencia que se alza de toda esa fantasmagoría satírica que hace la novela, que la anima, que la distorsiona, que la torna permanentemente tragicómica, permanentemente acusatoria de lo que dice y apunta, infalible en su hermosa condición de libelo.

Hay libros en que lo envolvente de una previa escenificación paródica somete por entero a la historia que se narra, esclaviza o volatiliza la anécdota, y consigue así un efecto grueso y caricatural, en que está su fuerza: pienso, por ejemplo, en *El sueño de los héroes*, excelente pintura del compadre orillero de Buenos Aires, con la que Bioy Casares no obtuvo el éxito que su acierto merecía, el fácil éxito a primera vista. Pero en *Tiempo de silencio* todo eso aparece impostado de otro modo, comprimido por dificultades ambientes más espesas y tajantes, menos insidiosas, más brutales que la simple indiferencia. Al contar su historia como la contó -con tanta verba, con una persuasión tan comunicativa y, a la vez, con un aire tan deliberadamente arrollador y, por eso mismo, tan distante- Luis Martín - Santos ha dejado, en el repertorio de la novela española de hoy, el proceso vertical de una corrupción, como ningún otro (por menos ingenioso, seguramente) hasta ahora lo había conseguido. Mario Benedetti ha dicho ("La Mañana", 9/II/964) que "seguramente no existe hoy otro novelista español que pueda exhibir páginas tan bien escritas, tan poderosas de lenguaje, tan ricas de imaginación verbal, tan estallantes de hallazgos y de humor, tan agudas en la introspección de sus personajes, como las incluidas en los pasajes más brillantes de *Tiempo de silencio*".

Es imposible no suscribir enteramente este juicio, no compartir el mismo rotundo entusiasmo que lo ha dictado. Luis Martín - Santos era, a los treinta y seis años, el primer novelista de España. Esperemos conocer un día sus materiales aún inéditos.

Pero, entre tanto, ¿por qué tenerle miedo al acto de escribir con todas las potencias desplegadas? Esa es la pregunta que su temprana muerte deja planteada a todos sus coetáneos, y no sólo a sus compañeros de promoción española.

Número, 2da. época, Año 2, N° 3-4, Montevideo, mayo 1964

Vargas Llosa confirma su talento

Cuando Mario Vargas Llosa publicó *La ciudad y los perros* pudo verosímilmente dudarse acerca de si esa gran novela no era, asimismo, la novela única, esa solitaria novela autobiográfica que suele marcar, a punto inicial y máximo, la irrupción de un escritor. Es cierto que Vargas Llosa había lanzado ya antes un tomito de cuentos, *Los jefes*, que casi todos hemos conocido luego de aquella novela y en segunda edición, por el prestigio que retrospectivamente arroja sobre una obra menor el éxito que le ha seguido. Pero, aun con dos libros, Vargas Llosa -escritor de madurez excepcionalmente temprana- había saltado demasiado repentinamente a la fama para que no lo acompañase la perplejidad connatural a todas las revelaciones súbitas.

La Casa Verde (1966) despeja esa incógnita y Vargas Llosa confirma de una vez por todas su puesto de primera fila entre los narradores latinoamericanos de hoy. Cuando se conoció *La ciudad y los perros*, ese sitio lo obtuvo Vargas por una arrolladora facilidad (y felicidad) de narrar, que se sobreponía generosamente a las tensiones, violencias y crueldades del asunto, que disimulaba la flojera de algunos trozos de estudiantina sentimental. *La Casa Verde* es un libro cuidadosamente planeado, armado por una mano sabia y calculadora, por un genio que domina (e inventa) los secretos del experimento novelesco. Pero, ¿es un libro tan impetuoso y avasallante, tan imperioso y sin reticencias como *La ciudad y los perros*?

Tal la pregunta a la que el resto de esta nota tendría que dar respuesta.

En un prólogo escrito originariamente para *Yawar Fiesta* y publicado luego como portada de la edición cubana de *Los ríos profundos* (Casa de las Américas, 1965) Vargas Llosa estudia, a propósito de la obra de José María Arguedas, las características exigibles a una literatura peruana que trate de expresar al indio: desecha por igual al indio ornamental de los modernistas (García Calderón, López Albújar) visto como tema de composición literaria, y tratado con una actitud esencial de frívola curiosidad y de desdén, y al indio reivindicado por los nativistas, figura casi planfletaria, no menos maniqueísta que la de los antecesores, peor escrita por añadidura. "Ambas ficciones expresan un mundo por la más frágil y provisional de sus características: el decorado", dice Vargas Llosa. Y apunta que recién con la obra de Arguedas se logra "reemplazar los indios abstractos y subjetivos que crearon modernistas e indigenistas, por personajes reales es decir, seres concretos, objetivos, situados social e históricamente". Se trata, "en otras palabras, de describir al indígena en *situación*, dentro de un marco geográfico y social variable y según el cual es inteligible su conducta". Importa entonces dar con veracidad el paisaje, los contextos vitales, las condicionantes ambientales.

La Casa Verde no quiere ser una enciclopedia abreviada de los tipos humanos del Perú, por supuesto; pero en el escenario en que transcurre (el norte, desde la vecindad costera de Piura, con su lluvia de arena, hasta Iquitos, ya muy adentro en el Maraón) hay dunas, sierra y selva, hay blancos, hay *chuchos*, hay *huambisas*. Ese es el piélago demostrativamente propuesto, abierto, en abanico ante los ojos del lector; pero hay otro, no menos efectivo, no menos instalado y seguramente más tramoyado: el del tiempo. *La Casa Verde* es un experimento novelesco tendido sobre el tiempo, jugando con el sentido de las inconexiones, de los anacronismos, de los complementos y las distorsiones que tal dimensión prohija. Por eso tiene razón el autor de la solapa de Seix Barral cuando proclama que "*La Casa Verde* es seguramente una novela más ambiciosa en todos los aspectos que *La ciudad y los perros*". El calificativo es literariamente equívoco, pero es innegable que la ambición, como actitud del creador, cuenta aquí más que en ninguna otra de sus empresas. *Rayuela* ha abierto el ciclo de las grandes novelas hispanoamericanas de aliento y los mejores escritores del continente parecen dispuestos a inscribirse en él.

La Casa Verde es, además, y en un sentido instrumental coadyuvante, un repertorio de procedimientos: la edad del monólogo interior queda anticuada, en este trajín formal que vetea diálogos, que los tritura y macera en el contexto descriptivo, que los sumerge o imbrica uno en otro, que entrelaza las situaciones actuales y las evocadas, que corta, que retoma, que arranca en un punto máximo y se abstiene de explicar, de dar pautas inteligibles, de alcanzar oficiosa, comedida, servicialmente elementos para la comprensión más cómoda. Si Cortázar habló, al referirse a *Rayuela*, de un lector-hembra o pasivo, y de un lector activo y cómplice, implicado en las peripecias formales de la escritura, *La Casa Verde* reclama esta última índole de lector en mayor medida acaso que ninguna novela latinoamericana contemporánea. El público montevideano de *La ciudad y los perros* se ha lanzado en estos días apresuradamente sobre *La Casa Verde*: nos imaginamos el tendal de los desencantados, de los rechazados por las complejidades (complejidades de escritura, situación y, en definitiva, intelección de lo leído: complejidades que radican en un estrato más profundo que el de las simples dificultades verbales), de los interrumpidos en la lectura de esta novela. Porque ella es, sin aparatosidades, una de las más difíciles que nos proponga hoy la literatura de habla española; a la temprana edad de este escritor, tal verificación apareja un compromiso, un emplazamiento, una exigencia de nivel a mantener, que parecen realmente engorrosos. "Con estas dos novelas ya escritas a los treinta años, no quisiera estar en su pellejo", me dijo un amigo español. Lo considero un comentario simpatizante, alarmado y justo, sobre las hostigadas secuencias de carrera tan singular.

Las dificultades se cifran por igual en la estructura del libro, en la vastedad de su mundo, en la diversidad de las alusiones y a veces en los implícitos localismos del vocabulario (Vargas detesta el lexicón de los nativistas, la bastardilla que hace sonar a novelería fonética, a recarga de acento las palabras que en el habla evocada suenan con la mayor llaneza). Nunca, en cambio, tales dificultades fincan en el arrebato verbal, en la henchida oscuridad torrentosa o en el extenso recamado de una frase. Rara vez Vargas las compone por encima o al margen de lo más sólido.

El mundo de *La Casa Verde* es anchísimo y pulula en temas; el que da título al libro ha valido para toda una novela de Onet-

ti, *Juntacadáveres*, a la que muchos fragmentos de este libro se acercan: el Padre García de Vargas Llosa, es el Padre Bergner de Santa María, etc. La novela opera como un corte transversal de ese mundo, exhibe sus distintas vetas en el espacio y en el tiempo. A cada uno de estos temas corresponde un mundo físico dado con precisión: nocturno o auroral, pero siempre árido y ardido en Piura; pesado, denso y caliginoso en la selva; dinámico y de pulsación arterial en los viajes por los grandes ríos. Los vahos, los olores, los hedores de ese mundo suelen tener una condición protagónica que escasamente asume el personaje de turno: ese frugal, esquemático, espasmódico personaje novelesco que es Anselmo, que es la ciega, que es Bonifacia-Selvática, que es Fushía, que es el sargento, que es Aquilino; esa caricatura de la codicia que es Reátegui en busca del jebe. Cuando el lector avanza en el libro y se acostumbra a su alternación de narraciones, descubre los enlaces que de algún modo comunican las confinadas experiencias que el autor evoca y las asume como un haz, extrayendo de ellas una suerte de gigantesca metáfora sobre la miseria, la incomunicación, la soledad, el deterioro y el desprestigio de la condición humana, que dicen la trasvisible pero evidente moraleja del libro.

Acaso a muchos de sus lectores pertinaces, *La Casa Verde* parezca un libro frenado: sólo en algunas contadas secuencias (la muerte de Seminario, la pendencia tras la muerte del arpista, la llegada de Anselmo a Piura) Vargas Llosa se despliega y cuenta hasta un fin al que él y el lector lleguen juntos. Casi siempre lo abandona antes: o, como en el remoto incendio de *La Casa Verde*, casi no le cuenta, para preservar un aura de misterio, desmemoria o conjetura que jugará luego en la noble madurez del arpista, el mejor personaje del libro. La desilusión resulta tal vez inevitable, a una de estas dos puntas: o el lector renuncia a contender con las dificultades del libro y se queda más acá de él, o combate con ellas, las posee y domina, y entonces puede ser la materia explícita del libro la que se quede más acá de las apetencias últimas de ese lector. La materia explícita, decimos, porque la entrevista, propuesta, casi escamoteada, esplende como inagotable; como venero de asuntos, como pilar de un ciclo novelesco, como primera prueba de un mundo, *La Casa Verde* es seguramente una de las experiencias menos exprimidas y agobiadas de la literatura contemporánea. Dicho sea en honor de su autor, que está apenas -a lo que parece- adentrándose en esa mina de profundidades insondables. El libro contie-

ne en sus cuatrocientas treinta hojas todo un mundo, puede prometerlo y fiarlo a más y más páginas, como la fuente de una novela-rio. Y aún así, tal cual está, con sus esquematismos, con sus cortes abruptos, con sus hiatos difícilmente colmables, entrega -si se sabe leerlo sin impacencias- el verdadero rédito de la vida. ¿Qué más se le puede pedir?

La Mañana, 21 de junio de 1966



*En Puruchuco, casa
incaica en las afue-
ras de Lima, Perú,
agosto de 1963.
Martínez Moreno
(arriba), Sebastián
Zalazar Bondi, Irma
y Ximena (abajo)*

Una conciencia americana

De 1924 a hoy he ido echando en mi saco de viaje los desechos del banquete en cuya mesa fui servidor, y ahora los llevo de prisa hasta la estación donde me aguardan.

(SSB, Confidencia en alta voz, p. 61)

Sebastián Salazar Bondy murió el domingo en Lima, en su "Lima la horrible", donde había nacido en 1924. Su edad ("la edad que cargo a la espalda como un fardo de fuego, que no sé cómo olvidar, dónde poner"): 42 años.

Lo conocí en enero de 1960, en Santiago; pasé junto a él varios días en Concepción, volvimos a encontrarnos en Lima en agosto de 1963, nos escribimos en el entretiem po y después. En total, algo más de una veintena de jornadas consumidas desde la media mañana de cada día hasta la madrugada del siguiente: con otros escritores en el sur de Chile, con su mujer y con su hija en Perú. Hoy tengo la impresión, que sé verdadera, de haber perdido a uno de mis amigos fundamentales, uno de esos poquísimos amigos primordiales que a veces quiere la fortuna que un hombre encuentre en la madurez de su vida. Y acaso tiene algo de cifra americana el hecho de que haya sido una amistad tejida, tanto como por la presencia directa, por cartas, por libros, por la comunicación a distancia física de certidumbres, allegamientos, afinidades, negaciones comunes ("vivir ahora es decir que no", escribió al cerrar su mejor libro, y en América Latina es cada vez más desdichadamente inevitable recordarlo y proferirlo); y también, de tarde en tarde, alguna raleada esperanza solidaria.

Me será imposible olvidar su estampa: alto, muy flaco, desgarrado, con un perfil buido, dominado por una nariz grande y recta y unos ojos vivísimos; el pecho angosto y abombado, los brazos mal cosidos a la osatura del tórax y echados hacia atrás desde la altura de los hombros, unos brazos largos y semiplegados, como alones encogidos, demasiado poderosos, rematados en unas manos larguísimas y sutiles.

Una estructura corporal pernilarga, como de compás, con algo puntiagudo y ornitológico que daba la impresión de estar puesto invariablemente de costado en la escueta seguridad del trazo, en el ligero agobio de la figura, en la nerviosa sigilosidad de un movimiento a largos trancos. Y luego sus dientes blanquísimos en el rostro cónico y atezado, su risa suelta e inesperada, sus ojos húmedos y amistosos, una voz empañada y ligeramente cantarina, con tonos más agudos, como engendrada, más que en la garganta, en una bóveda palatal resonante, angosta y muy curva. Todo indicaba en él al hombre raigalmente americano, transidamente terrestre de América. Pero era más alegre, efusivo, pródigo, entusiasta y cordial de lo que su "persona oscura" (como la llamó en uno de sus cuadernos) pudiera telúricamente predeterminarle que fuese.

Hacía periodismo y enseñaba, en un país donde no se vive del oficio de escritor. Pero su vocación profunda era la de escribir, andar y ver, comprender al mundo y hacerse cargo -responsable y ardientemente- de la injusticia y su posible arreglo. Escribía y viajaba espasmódicamente, en rachas de sublimada actividad, llenando los otros huecos con actividades perseverantes, también queridas en su condición de trama menuda. Fue director de un Instituto de Arte Contemporáneo y el maccarthysmo criollo, como me escribió una vez, le "barrió el comedero" a raíz de uno de sus viajes. Trashumó con compañías teatrales, de las que fue asesor. Recorrió América, Europa y Oriente. Vivió en París.

En sus cuarenta y dos años apasionados, escribió mucho. Avanzo, con datos fragmentarios, este catálogo, seguramente incompleto: *Vos desde la vigilia* (poesía, 1943), *Cuaderno de la persona oscura* (1946); *Amor, gran laberinto* (teatro, 1947), *Máscara del que duerme* (1949), *Los ojos del pródigo* (1951), *Rodil* (teatro, 1952), *Náufragos y sobrevivientes* (1954), *No hay isla feliz* (teatro, 1954), *Algo que quiere morir* (teatro, 1957), *Pobre gente de París* (cuentos, 1958), *Confidencia en alta voz* (poesía,

reelaboración de *Conducta sentimental*, premio León de Greif en Venezuela, 1960), *El de la valija* (teatro, 1960), *Flora Tristán* (estampa dramática sobre la famosa abuela materna de Gauguin, 1961), *Cuadernillo de Oriente* (dos poemas de viaje, 1963) y su fundamental *Lima la horrible* (ensayo, México, 1964), *La escuela del chisme* (teatro, 1965), Eudeba editará póstumamente su *Mariátegui* para la colección *Genio y figura...*; y en su última carta (6/IV/1964) me habla de un libro de poemas que, a juzgar por algún adelanto, debe ser su punto más alto en la especie.

Además fundó diarios, fue candidato conscientemente imposible a diputado, consumió una pasión necesaria en la lucha política: muere en el umbral de días peruanos que le habrían dolido e irritado, seguramente mucho.

Vargas Llosa, que figuraba entre sus más grandes amigos, anotó una vez (*Un mito, un libro y una casta*, en *Marcha*, N° 1202) “una dosificación inteligente de humor y gravedad” en la obra de Salazar. La definición vale también para su persona. Era un peruano preocupado por el mundo, pero empezaba por ser un peruano (no un exclusivista limeño, de los que creen que “Perú es Lima y Lima el Jirón de la Unión”, según escribiera citando a Abraham Valdelomar, pero también -y padeciéndolo ostensiblemente- un limeño de viejísimo arraigo). Por los dos lados tiene una larga genealogía nacional: un parque de Lima, el Parque Salazar, recuerda a un pariente suyo, aviador, que se suicidó volando en llamas hacia el Pacífico (en vez de salvarse arrojándose en paracaídas) para evitar que la máquina incendiada cayera sobre una multitud; su abuelo materno, de ascendencia francesa -Bondy- fue almirante en la guerra del Pacífico (1879-83), hito de humillación nacional que ha hecho volver los ojos de tantos ilusos y tantos interesados a la visión edénica de la Colonia. En sus orígenes participa, pues, de “una nata o emulsión, de repetido emparentamiento”: el patriciado limeño; pero ha renegado de él y, más que nadie, escrito su denuncia. Vivía con costumbres limeñas (tenía el rito del día fijo para el almuerzo con una madre que lo sobrevive); tenía un primer plano de aquiescencias entusiastas e intransigentes negaciones, que eran igualmente peruanas. Entre las primeras: Mariátegui, González Prada, Vallejo, José Ma. Arguedas, Vargas Llosa, Germán Carlos Belli; entre las segundas, por acusación de mixtificaciones varias, Ricardo Palma, Chocano, Riva Agüero, Belaúnde.

Participo de la convicción común a Vargas Llosa y a Benedetti (*Un limeño contra la Arcadia*, en *La Mañana* del 5/VI/64) en el sentido de que, hasta *Lima la horrible*, la producción de Sebastián Salazar estaba por debajo de su implantación espiritual de excepción; y creo, como Benedetti, que hasta ese momento lo más señalable era, en el conjunto, su poesía, y en particular el libro de 1960. Pero *Lima la horrible*, el ensayo de 102 páginas que Era edita en México, en enero de 1964, aparece una definitiva conciliación entre la imagen humana que sus más allegados tenemos de Salazar y la plenitud con que allí esplenden sus condiciones de escritor. Es un libro deflacionario y demixtificatorio, lleno de un sentimiento ambivalente de amor y de encono, imbuido de un lúcido fervor de verdad; uno de esos libros necesarios a la situación de una cultura americana actual, ya que cumple -para decirlo con palabras de Benedetti- con "poner al sol las raíces de esta América querida y vergonzante, poderosa e inválida, llena de carácter y posibilidades, y sin embargo clavada en su frustración y en su derrota". Por su intención (denunciar el irrealismo nacional, protestar contra el inmovilismo social) y por su impacto, podría emparentársele con *El país de la cola de paja*; y aún sería posible llevar el cotejo a mayor detalle (las consideraciones de SSB sobre la *lisura* limeña coinciden con las que MB dedica al "recurso de la chacota"). Pero *Lima la horrible* incide sobre un pasado más opulento y sobre un presente más crudo y detonante ("La Lima de hoy, ahíta de patéticas contradicciones, hormiguero de pompas vacuas y desgarradoras miserias"). Y, por dar contra esos antecedentes, golpea sobre otros más pesados, aparentemente inamovibles tabúes nacionales, tabúes que inficionan el habla, la literatura, la pintura, las costumbres de Lima, y entroncan en las bien educadas inhibiciones de clase o en el irrestrañable recuerdo de una humillación del patriotismo tradicional.

Pero mi propósito ha sido, en estas líneas, el de trazar una semblanza, no el de abrir polémicos espacios críticos. Solamente quería apuntar cómo -a cuenta de más paradojas americanas- la voz de Sebastián Salazar se calla, cae abruptamente a pico desde su mayor altura, desde su adultez más rica y más noble. Esperemos ahora sus poemas aún inéditos, sus páginas henchidas pero necesariamente esquemáticas para su incesante admiración por Mariátegui (en Lima me mostró la casa, me presentó a la viuda del autor de los *Siete ensayos*). Pero sepamos desde ahora que no hay compensaciones, en el desconsuelo de esta

muerte, para lo que este talento en sus cabales y esta pasión en su apogeo podían aún inventar, en auspicio y servicio de la mejor condición del hombre americano, lucha en la que Salazar Bondy quemó todos sus días.

1966

Lima, 11. agosto, 63

Carlos:

Esta acompaña a las fotografías. "El Paredón" me pareció redondo. Ahora me pregunto si no soy un Julio Calodoro... Escribí o te escribí sobre la novela.

Como verás no como tan malos fotógrafos, sobre todo si se considera la torpe luz de Lima la horrible.

Irma, Ximena y yo
te encargamos saludos a tu mun-
jer y tus hijos. Te abraza,
César Lán

Paritorio de un exceso vital

El destino publicitario de *Cien años de soledad* no es menos asombroso que el libro mismo. Aparecido en 1967, ha vendido ya un cuarto de millón de ejemplares; era, en realidad, famoso antes de haber sido editado y algunos anticipos (en *Mundo Nuevo*, en *Primera Plana*, en *Amaru*) llevaron la expectativa a un grado jamás experimentado antes por novela alguna del famoso boom latinoamericano. Ese torbellino arrastró a sus congéneres estrictamente coetáneas: *Cambio de piel*, de Carlos Fuentes, laureada con el premio Biblioteca Breve, notoria por sus disputas con la censura española, se editó simultáneamente en Barcelona y México, cinco meses después que *Cien años de soledad* (de mayo a octubre de 1967) y desapareció en medio a los estruendos de Macondo. En esta historia de prodigios, milagros y magnificaciones diversos que es el boom, sólo un libro patológicamente diferente al de García Márquez (el barroco, el beato y paralítico *Paradiso*, de Lezama Lima) pudo hacer pie, por los mismos días. No hay tiempo aquí para proponerse ese antagonismo ejemplar, esa oposición abismal del genio y del ingenio, de la vida desmesurada y el desmesurado sillón de la siesta colonial y provinciana.

Lo que ha sido también notable es que esa eclosión de popularidad, esa transferencia de los valores míticos a la vida corriente (señoras burguesas suelen llamar Melquíades al desholllinador más o menos enigmático que transforma los oficios domésticos en sus casas de veraneo) haya sido obtenida, de golpe y con un solo libro, por quien no la tuviera antes, a pesar de las excelencias de alguna indudable obra maestra (*El Coronel no tiene quien le escriba* es de 1961).

Lo cierto es que, como en el monólogo de Isabel y como en las mismas páginas del diluvio de cuatro de los cien años, desde 1967 llueve sin cesar en Macondo: traducciones, exégesis, comentarios, aproximaciones, discusiones. A veces es posible pensar que la resistencia del libro vaya a flaquear un día ante esta inclemente sobreescritura de sus intenciones, bajo tal superabundancia de escollos, panegíricos, ponderaciones y cotejos equívocos de la erudición y la envidia.

En dos años y meses, ha podido leerse de todo. Que *Cien años de soledad* trasuda amor por las novelas de caballería y que la predilecta del autor es *Amadis*; que Melquíades es Cide Hamete Benengeli; que García Márquez tiene deudas con Faulkner (Macondo es Yoknapatawpha como Santa María de Onetti es Yoknapatawpha y como ninguna de las dos lo es); que debe mucho al surrealismo (por las libres asociaciones, por la escritura automática, por la irrefrenable libertad); que sus desmesuras son rabelaisianas; que su tiempo cíclico abreva en el *Orlando* de Virginia Woolf; que hay algo de la envolvente atmósfera total de *La peste* de Camus, novela de la que García Márquez se ha proclamado rendido admirador. Y como a todos se nos despierta esta fiebre del parangón, yo confieso haber efectuado un escrutinio de las influencias borgianas (tan evidentes en algún caso, como el sueño de los cuartos infinitos) y la he anotado al detalle de las páginas (referidas a la primera edición de *Cien años de soledad*, como en toda otra cita que haga: Págs. 11, 40, 45, 48, 64, 97, 124, 136, 155, 172, 212, 213, 220, 228, 270, 288, 300, 339).

El libro mismo juega, en su exuberancia de pasatiempos, a suscitar estas cuestiones: hay un héroe que conoció a Víctor Huges, hay un personaje que ocupa el cuarto en que morirá Rocamadour, hay una proliferación cortazariana de conejos, hay un coronel de la revolución mexicana que dice haber sido testigo de las hazañas de su compadre Artemio Cruz; hay una criatura, Gabriel, que viaja a París con las obras completas de Rabelais; hay algún secreto homenaje/secreta burla de Joyce ¿o de Fernando del Paso? (un "pendejo menjunje de jarapellinosos genios jerosolimitanos"), alguna ascensión que aparece descrita como si se tuviera ante los ojos una tela de Chagall, etc.

Cada vez que emprendo alguno de estos recuentos furtivos, no puedo desechar sin aprensiones la sospecha de que este libro

portentoso tendrá -en mucho menos tiempo del que hubo de esperar Cervantes- su Padre Cejador; y entonces abandono esta índole de juegos perversos: esas doce conjunciones copulativas que a página 31 sugieren el ritmo de una cópula, esos adjetivos que se trasladan de un libro a otro de García Márquez para definir, a lo largo de los años, del mismo modo una misma situación, esos sutiles y viciosos enlaces de la lectura (por los cuales la viuda Rebeca dispara en *La siesta del martes* un primer tiro de revólver en su vida y mata al ladrón Carlos Centeno, inauguración que la libera retrospectivamente de la sospecha de uxoricidio que, para definir una muerte ocurrida 28 años antes, se desliza malignamente en *Cien años de soledad*) pautas averiguadoras de que toda la obra de García Márquez sea, hasta ahora, un universo cerrado, congruente, donde las contradicciones asuman el aire de leyendas, supersticiones, variantes, espejismos, trampas, o maledicciones.

Todos estos placeres del morbosos lector que es cada escritor no bastarían a justificar el éxito multitudinario del libro; ese éxito fácil, gozoso, mozartiano, que ya empieza a suscitar en algunos el costado de las negaciones (oí decir a un psiquiatra que, a la segunda lectura, *Cien años de soledad* se le reveló como un libro maníaco; oí decir a un escritor estéril que le habría alcanzado con cincuenta años de soledad, de tal modo la facundia torrencial del libro tiene un efecto de indudable exceso sobre las imaginaciones timoratas o sobre las castradas verosimilitudes).

No hay por qué rebuscar demasiado para explicar las razones de tal triunfo. *Cien años de soledad* es "sin duda, uno de los libros más divertidos que se hayan escrito en América Latina", como ha dicho Carlos Fuentes -(*La nueva novela hispanoamericana*, pp. 58/59). El lector que se asombra y se impregna de respetuosa ajenidad delante de las elaboradas estructuras, de las prolijidades experimentales, de las riquezas semánticas de otros autores del *boom*, se acerca, se inmiscuye y se divierte como un devoto de las novelas de caballería, como un lector de novelas de Salgari o de Walter Scott cuando entra de corrido por este último hito secular de Macondo. Y por eso las ediciones se suceden y los exégetas vuelven y vuelven sobre el libro, sin haber logrado marchitar la impresión arrolladora de lozanía, de brío, de audacia, de alegría y de vida que saltan de sus trescientas cincuenta páginas. Y sólo los distraídos, los demagogos o los

lectores demasiado novatos, demasiado jóvenes, demasiado urgidos por otras solicitaciones del vivir presente de América Latina (en esta curiosa transgresión de órdenes por el cual se quiere hoy que la literatura sirva a la militancia por encima de su mismo cuidado en ser literatura) pueden creer que este prodigioso mito de Macondo eluda el compromiso, soslaye las definiciones, deserte de las famosas denuncias. Como en Kafka, los mitos aluden a la vida; y si la Europa de la anteguerra segunda no pudo tener mejores profecías que *La metamorfosis*, *El proceso* o *El castillo*, la violencia colombiana y americana -demasiado explícita en *La mala hora*- no tiene mejor trasposición posible que esta historia de las guerras inútiles y circulares de Macondo, mejor alusión que ese tren fantasmal de doscientos vagones que se lleva en la noche a los muertos de la represión bananera, rumbo a la gran fosa común del mar.

Juglarescamente, García Márquez ha querido embaucar a sus lectores, relatando como penurias propias de escritura, sus indudables facilidades; no importa que *El Coronel* haya sido escrito nueve veces, si en tan trajinado proceso no ha perdido su envidiable tersura ni su rigurosa economía verbal. Pero lo que una consideración simultánea de su obra total sugiere, es que a nadie debe García Márquez tanto como a sí mismo; y que la historia de su persistencia en la exploración y el paritorio (ésta es palabra suya) de un mundo, es una historia contemporánea literariamente ejemplar.

Engañosamente, puede presentarse como la exacción de una sola veta, como la dilucidación encarnizada de una imaginación recurrente y fiel a sus veneros (de infancia, de pasado creador); bien vista, es una empresa de persecuciones, acicates y perfeccionamientos que concluye en la coronación de la obra maestra.

Ya en *La hojarasca* (1955) aparecen Macondo, la era del bano, el Coronel Aureliano Buendía, el Duque de Marlborough la viudez ambiguamente culpable de Rebeca y hasta un juguetito mecánico que reaparecerá en *Cien años de soledad*.

El *Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo* -segregado de esa primera novela- apunta una primera versión del diluvio cuatrienal que irá borrando el tiempo, la memoria y las mismas imágenes mentales en los habitantes de Macondo.

En *El Coronel no tiene quien le escriba* (1961) aparecen la guerra, las pensiones a los veteranos, la paz de Neerlandia, los consejos y las tentaciones ofrecidos al Coronel Aureliano Buendía (el consejo de que no se rinda, la tentación de allegarle doncellas para enrazar) y esos mismos datos pasarán de una a otra historia, del avaro esquema de la brevedad al caudaloso fluir del exceso. Más verdaderos que los hechos paladinamente vistos, neutralmente presenciados, estas hechuras de la fantasía y la imaginación se revelan invencibles.

En el tomo de cuentos que lleva el nombre de uno de ellos (*Los funerales de la mamá grande*, 1962) el suntuoso dibujo en el tapiz continúa. Hemos aludido a *La siesta del martes*, que fue escrito en 1948, a los veinte años de edad del autor, y ordena ya detalles de su perdurable visión del mundo; *Un día de éstos* avanza un episodio entre sádico y edificante de *La mala hora*; otro tanto ocurre en *La viuda de Montiel*; *La prodigiosa tarde de Baltazar* es una primera excavación en el terreno de la desaforada invención de mitos cándidos (entre tiernos y cómicos), de que tanto se nutre *Cien años de soledad*; *Un día después del sábado* vuelve a la viuda Rebeca y asiste a los prodigios de una disparatada naturaleza; ya alojan allí la "profusa utilería de la sala" de la viuda y "el insoportable olor a pólvora en el cadáver de José Arcadio Buendía". Los tanteos progresivos de ese mundo acercarán a José Arcadio y Aureliano, aquí primos, después hermanos.

En *Los funerales* el exceso estalla, sin inhibiciones del pudor narrativo; la figura de la virginal y longeva Mamá Grande es un primer boceto de la maternal Ursula sesquicentenaria de *Cien años de soledad*; en la novela se dirá que los funerales de Melquíades fueron los más notables de que haya habido memoria en Macondo, hasta que ocurrieron los de la Mamá Grande; en *Los funerales* se describirán "oscuros aposentos atiborrados de arcones y cachivaches de cuatro generaciones convertidas en polvo", como en la ruina final de los Buendía; en el cuento se habla de "una suma de incontables lutos superpuestos", de "una intrincada maraña de consanguinidad que convirtió la procreación en un círculo vicioso" y produjo "toda una descendencia bastarda", hechos y efectos que servirán después al mito mayor y secular de García Márquez. Esta fidelidad de los temas cardinales impresionan más que la pesquisa de algunos fantasmas empecinados (el Coronel Aureliano Buendía, el duque de Marlborough).

Lo desmesurado y lo descomunal se aposentan ya aquí, para anunciar al mejor García Márquez.

La mala hora (1962) estrena una abigarrada pululación humana que había estado ausente de la obra anterior del autor y que significa algo así como una primera prueba de multitud, a exceder en mucho con ese virtuosismo que hace vivir, entrecruzarse y morir al prolífico linaje de los Buendía. Los temas, en este libro que (como *El Coronel*) no transcurre en Macondo pero incidentalmente lo nombra, vienen en buena parte de la obra anterior y casi no dejan modelos a perfeccionar en la saga secular de la novela última; el Padre Angel, Trinidad, César Montero, Pastor, el Alcalde, el Dr. Octavio Giraldo, el Juez Arcadio y su amante mestiza, Roberto de Asis, Rebeca de Asis, Mateo Asis, la viuda de Asis, Carmichael, el sirio Moisés, el sirio Elías, el barbero, el farmacéutico, el dentista, el telegrafista, Don Sabas, el señor Benjamín, Mina y la ciega, Nora Jacob integran ese primer universo provinciano atiborrado de García Márquez. Pero la mano no es aún tan segura como lo será en *Cien años de soledad* ni esta población estancada y pequeña de provincia tiene los esplendores viciosos de casta cerrada, el espesor consanguíneo y la jocunda y dinámica plenitud vital de los Buendía y de sus antagonistas míticos (Petra Cotes, Pietro Crespi, Prudencio Aguilar, Gerineldo Márquez).

A veces, la filiación puede establecerse entre los valores y los sentimientos, y no ya en la secuencia vivida de un mismo personaje. El Coronel Aureliano Buendía -con sus treinta y dos guerras perdidas- es un personaje mucho más henchido y con mayor peripecia épica que el Coronel que languidece ("ya estoy encargado por una fábrica de clarinetes") de expectativas y de hambre, junto a una mujer rencorosa y angosta, a la memoria de un hijo muerto y a la presencia del gallo que es el legado de ese hijo, en tanto espera una pensión que han de votarle en la capital, que han de comunicarle por correo y que jamás le llega. Los personajes son tópicamente diferentes; pero la dignidad crepuscular, raída y altiva, del Coronel que no tiene quien le escriba y del último Aureliano Buendía, que rechaza condecoraciones y fabrica pececitos de oro, es la misma. Más allá de anécdotas divergentes (el Coronel espera una pensión, Aureliano Buendía la rechaza) la implantación de los imponderables y la categoría tipificada de la figura (el viejo militar de las guerras inútiles) son iguales, de una a otra historia.

García Márquez ha contado que la prodigiosa culminación de Macondo se le presentó, súbitamente armada, en el curso de un viaje en automóvil, desde Ciudad de México a Acapulco. Eso ocurrió en 1965.

Se encerró a escribir furiosamente, durante dieciocho meses, en jornadas de ocho a diez horas diarias. Con una prosa volcánica (por lo barbotante, por lo esponjosa) cubrió 6.300 cuartillas, de las que luego aprovechó 1.300 y desechó 5.000.

"Estoy loco de felicidad" -le dice a Luis Hars, en noviembre de 1965-. "Después de cinco años de esterilidad absoluta, este libro está saliendo como un chorro, sin problemas de palabras". Anuncia que la novela será, conclusivamente, "la base del rompecabezas cuyas piezas he venido dando en los libros precedentes" y que con ella "manda a paseo cuatro siglos de pudor narrativo", violando alegremente las aduanas coloniales de la literatura latinoamericana.

El resultado, así perseguido en la iluminación y en el vértigo, es esa obra maestra del exceso (del exceso vital, no del exceso retórico paradisiáco); pero "la desmesura y el exceso constituyen la norma cotidiana, la maravilla y el milagro alimentan la vida humana y son tan veraces y carnales como la guerra y el hambre". Por eso García Márquez puede decirle a Hars, sin intención de paradoja, que este libro en que las alfombras vuelan, los muertos resucitan y hay lluvias de flores, es tal vez la menos misteriosa de todas sus obras.

El exceso es el lujo, la superabundancia de calidades, de anécdota, la desmesura del tenor vital. Aureliano Buendía libra treinta y dos batallas y las pierde todas, tiene profusa y trágica descendencia, escapa a catorce atentados, a setenta y tres emboscadas y a un pelotón de fusilamiento; absorbe una dosis de estricnina que habría bastado para matar a un caballo y vive todas las peripecias acerca de las cuales ilustra el memorable fragmento, que sería irreverente querer parafrasear de cabo a rabo, de la página 94. Melquíades "era un fugitivo de cuantas plagas y catástrofes habían flagelado al género humano"; había sobrevivido al increíble catálogo geográfico de pestes que se consigna a páginas 12 y 13 y había muerto dos veces. La enteca gitana que afronta el amplexo con el protomacho José Arcadio Buendía siente desarticularse sus huesos "con un crujido desordenado, como el



*Premio Internacional convocado por la Revista **Proceso** y la Editorial Nueva Imagen, de México. Acto de entrega del Premio a Carlos Martínez Moreno, por la novela ganadora, **El color que el infierno me escondiera**. Setiembre de 1980.*

*Entre otros: Guillermo Schavelson (director de Nueva Imagen, izquierda), René Zavaleta Mercado (en segundo lugar), Carlos Martínez Moreno (centro), Julio Scherer García (director de la Revista **Proceso**) y Carlos Quijano (derecha)*

de un fichero de dominó", siente su piel desecha en sudor, sus ojos llenos de lágrimas y su cuerpo exhala un lamento lúgubre y un vago olor de lodo; esta es la descripción de una cópula y ni siquiera se dice que de una desfloración.

Al modo de estas exorbitancias, hay muchas otras en el libro. Lo que paradójicamente realza tales excesos es la tersura, la engañosa simplicidad lineal de frases, la desaprensiva fluidez narrativa que el autor ha logrado. Por una falacia que está en la confiada y fácil elocución, en la magistral pulcritud de la superficie escrita, muchos incurren en el error de creer que esta novela es sencilla, servicial y fácil. Su mismo título y muchas frases agencian comedidamente la moraleja de la soledad y la incomunicación del hombre en Macondo, del hombre en Colombia, del hombre en América Latina, del hombre en el mundo: la perversión de las relaciones humanas y de las significaciones esenciales. Otras frases previenen la amenaza y cumplen el veredicto que han sido milenariamente pronunciados acerca de la endogamia y el incesto. Pero el libro -escrito en una total vibración de simultaneidad, que cabe en los manuscritos de Melquíades, descifrados de un extremo a otro de la relación de sucesos- propone otras capas de misterio y significación, otras subyacentes moralejas, otras cifras de la aventura del hombre. Y si la exégesis ha empezado a extraerlas, los lectores (lectores y a veces relectores de un libro que les parece simplemente maníaco) se rinden a los espejismos irresponsables de su apariencia de facilidad.

Esa facilidad es el resultado de una maestría, la misma que estaba en *El Coronel*, pero volcada a moldes y empresas y ambiciones mayores. No hay anacolutos verbales, no hay arabescos deliberados ni fatigosas volutas del estilo; la metáfora es en mayor medida actuada (lluvias de flores, presagios de mariposas amarillas, levitaciones) que taxativamente escrita. No hay contracorrientes de la significación puestas entre paréntesis; la fluencia más impetuosa no se entorpece en frases desalentadoramente compendiosas; la pluralidad de significados sabe alinearse y desenroscarse en el tiempo; no hay guiones (fuera de los que acorren el diálogo y sus apoyos "-dijo Fulano-" sólo hallé dos entreguionados, a páginas 13 y 62; acaso haya algún otro, pero en el conjunto no cuentan).

A veces esa facilidad torrencial incurre en sus propios excesos; generalmente suponen formas metafóricas de objetivación y

personificación, que suelen ser disonantes, o estar a otra altura que el contexto general, dentro del cual están incluidas. Es posible leer, así, frases como "el desierto del desencanto y el olvido", "el pulso de su infortunio", "desfiladeros de niebla", "laberintos de desilusión", "la lumbre de la altivez", "el precipicio de la incertidumbre", "los acantilados del dolor", "las agujas de hielo de la incertidumbre", "el rostro agrietado por la aridez de la soledad", "el fuego de la ansiedad", "la nieblina de la convalecencia", "la paciencia inconcebible del-desengaño", "un tremedal de zozobra", "los tremedales de la abyección", "la serenidad esponjosa de la inapetencia", "buceando como un molusco ciego entre las algas de su ansiedad", "chapaleando en una pasión otoñal", "ojos en los cuales aparecen las últimas estrellas de la esperanza".

En algunos casos, estas frases logran propósitos distorsivos de magnificación caricatural (semisolemne, semirrisueña) y tienen a la vez un sentido discursivo y enfático que cohonesto su ínsita exageración y disculpa su dudoso gusto; en otros casos, son simples demasías que sobrevivieron indebidamente a una segunda lectura, de ajustes y testados. Hay que reservarlas, en tales supuestos, ese imprescindible sitio que marca los límites humanos de las obras maestras (como el reiterado galicismo en expresiones comparativas, del tipo de "engomó el bigote mejor que él mismo no lo hacía en sus años de gloria").

Como todos los lectores de *Cien años de soledad*, he trazado el árbol genealógico de los Buendía, desde la pareja inicial de José Arcadio y Ursula Iguarán hasta la pareja lúbrica y condenada de Aureliano y Amaranta Ursula; como todos los lectores, he levantado mi propio índice de temas, desde la fundación de Macondo hasta el nacimiento de la criatura con cola de puerco y la muerte de Amaranta.

Pero también, en forma desordenada, como un recuento que trata de enumerar o apresar azarosamente la materia de este libro inagotable, he asentado en el papel un inventario de prodigios. Desde que él refleja, mejor que las frases de cualquier elucidación crítica, la materia descomunal de estos *Cien años de soledad*, transcribo ese inventario como si fuera un acta, en su cruda formulación dada por el acaso y sin servilismo longitudinal al transcurso del libro. Tal recuento es la mejor ilustración a

la frase de página 195: "Ya nadie podría saber a ciencia cierta dónde estaban los límites de la realidad". Veámoslo:

- Hay un gitano con manos de gorrión.
- Hay un gitano que toma una pócima y desaparece.
- Hay una contagiosa peste de insomnio, durante la cual los sueños de cada uno se visualizan ante los demás.
- Hay una peste de olvido, que lleva a poner rótulos identificatorios a las cosas, a consignar luego el servicio que tales cosas prestan, y por último a anotar creencias en las calles: "Dios existe".
- Hay un diluvio que dura cuatro años.
- Hay un esqueleto secular hallado dentro de una armadura en la selva.
- Hay una mujer que se convierte en víbora por desobedecer a sus padres.
- Hay un navío encontrado en tierra depositado o suspendido entre helechos, palmeras y orquídeas.
- Hay gente que se taponan los oídos con cera para no escuchar el canto de los pájaros.
- Hay muertos que regresan.
- Hay muertos que preanuncian su segunda muerte.
- Hay muertos que mueren anunciando que su muerte está ocurriendo en otro lado.
- Hay tumbas con irrestañable olor a pólvora.
- Hay corregidores que ordenan pintar las casas de azul, y desatan de ese modo las guerras.
- Hay un hilo de sangre que atraviesa un pueblo.

- Hay una doncella que exhala un flujo mortal, que aniquila a quienes la contemplan.

- Hay un hombre que rifa su virilidad entre mujeres.

- Hay un hombre enteramente tatuado, que exhibe en las fiestas su falo multicolor.

- Hay una abuela que prostituye a su nieta para resarcirse de los daños de un incendio.

- Hay mujeres que, asustadas, se sientan sobre fogones encendidos y queda imposibilitadas para el amor.

- Hay un hombre que (como Santos Vega) le ha ganado una payada al Diablo.

- Hay una niña a quien se lee en vano el santoral entero, a fin de que memorice su nombre.

- Hay venenos tremendos que no matan.

- Hay médicos que dibujan un círculo de iodo para orientar un suicidio.

- Hay un caudillo aislado por círculos de tiza que trazan sus edecanes.

- Hay vientos que atraviesan un dormitorio conyugal, cargados por el llanto de los parientes de un difunto asesinado.

- Hay muertes que envejecen (Prudencio Aguilar).

- Hay vientos de cementerio que curten los muebles de las casas.

- Hay gentes con poder de cambiar el régimen de las lluvias, el ciclo de las cosechas y el curso de los ríos.

- Hay tesoros enterrados.

- Hay talegos de huesos paternos traídos por una niña viajera.

- Hay prostíbulos que también son carpas donde se juega a los dados.

- Hay muertos franqueados en cajas por correo.

- Hay esteras o alfombras voladoras.

- Hay juguetes mecánicos que bailan tres días seguidos.

- Hay protomachos que pasean botellas sobre el falo.

- Hay levitaciones:

* la del Padre Nicanor Reyna, que se eleva 12 centímetros bebiendo tazas de chocolate.

* la de Remedios la Bella, que sube al cielo.

* la de los pergaminos en sánscrito.

- Hay gente al borde del tiempo, que descubre el imán, el hielo, el astrolabio, la redondez de la tierra, la alquimia, el daguerrotipo y la fotografía.

- Hay quien quiere tomarle un daguerrotipo a Dios.

- Hay enseñanzas apócrifas, como la de que es posible atravesar el Egeo a pie, saltando de isla en isla.

- Hay guerreros que se casan con niñas.

- Hay mujeres que defienden su virginidad con pantalones de lona de velero.

- Hay camiones de desposadas con un ojal estratégico para la vida conyugal (id. en *Cambio de piel*, de Carlos Fuentes).

- Hay calendarios en que los directores espirituales de las damas marcan con tinta morada las fechas de abstinencia venérea.

- Hay mortajas que preanuncian una muerte.

- Hay un muerto a quien hay que comprarle zapatos nuevos.
- Hay viejos que ofrecen llevar cartas a los muertos.
- Hay sueños que sólo se recuerdan en otros sueños.
- Hay flores que llueven a la muerte de un patriarca.
- Hay un galán cuyo paso se anuncia con enjambres de mariposas amarillas.
- Hay burdeles fantasmagóricos o imaginarios.
- Hay burdeles zoológicos.
- Hay ancianos que pasan su vida bajo un castaño.
- Hay gente que aprende latín bajo un castaño.
- Hay un anciano que vive fabricando pececitos de oro.
- Hay revelaciones en sánscrito.
- Hay revelaciones en idiomas misteriosos.
- Hay niños que nacen con cola de cerdo.
- Hay suicidios entre relojes que cantan todos a la vez.
- Hay personas que llegan a un sepelio inminente.
- Hay alquimistas que transforman el oro en excremento de perro.
- Hay velocípedos que viajan desarmados dentro de estuches.
- Hay sacerdotes que enseñan catecismo mientras afeitan el pescuezo de gallos de riña.
- Hay duelos en los que se prohíbe hablar en voz alta durante un año.
- Hay niños que lloran en el vientre de su madre y pierden por eso su capacidad de amar.

- Hay niños que nacen con los ojos abiertos y traen así el don de la adivinación.

- Hay niñas que se alimentan con cal de las paredes.

- Hay jóvenes con cruces indelebles de ceniza en las frentes, que serán asesinados en una sola y misma noche.

- Hay una sustitución de pájaros por relojes musicales.

- Hay vasos con dentaduras en las que crecen enredaderas.

- Hay telarañas gigantescas que invaden las casas y las plantas.

- Hay huesos emparedados que cloquean.

- Hay matanzas en carnaval que se recuentan como masacres de disfraz.

- Hay una paz que se salda con 72 ladrillos de oro.

- Hay vestidos suntuosos que se usan como máquinas de recordar.

- Hay santos que custodian tesoros.

- Hay hombres que se duermen sobre los rieles y son despedazados por ferrocarriles.

- Hay trenes nocturnos de 200 vagones que llevan muertos en la noche y los arrojan al mar.

- Hay apariciones.

- Hay tertulias donde se busca, la noche entera, la 37ª situación dramática.

- Hay amores (Petra Cotes/Aureliano Segundo) que provocan la proliferación sobrenatural de los animales.

- Hay un marido que hace un aterrizaje de emergencia para copular con su esposa en un campo de violetas.

- Hay rifas de animales con billetes dibujados uno por uno.
- Hay niños que juegan con su abuela decrepita como si fuera un objeto.
- Hay médicos que se alimentan con hierba para burros.
- Hay oraciones dichas por moribundos, que duran dos días.
- Hay un marido que acepta, por amor, ser llevado y traído con un dogal de seda.
- Hay una mujer operada por médicos invisibles.
- Hay maleficios que se conjuran enterrando una gallina viva al pie de un árbol.
- Hay una regente de burdel que tiene más de 145 años (Pilar Ternera).
- Hay sesquicentenarias a las que se entierra sin ataúd, sentadas en sus mecedoras.
- Hay un hombre con un brazo seco, por haberlo levantado contra su madre.
- Hay personajes que conocieron a Artemio Cruz y a Víctor Hugues.
- Hay un hombre que alquila la pieza parisina en que morirá años después Rocamadour.

Aunque largo, este escrutinio nos exime de insistir en algunos de los rasgos definitorios de *Cien años de soledad*: su anti-trascendencia, su sentido del humor, su descuido por un craso sentido realista de la veracidad, su impudor narrativo, el brío de su imaginación, la discrecionalidad absoluta de la invención, la feraz riqueza de la fantasía, su cosmovisión (cándida y/o perversa) de un mundo de remanencias coloniales, de atraso, crueldad, truculencia y honor.

Borges habló una vez (a pretexto de *Las ratas*, novela de José Bianco) del hastío que ha acabado por suscitar "el melancólico

realismo de los Payró y de los Gálvez". Si trasponemos el cotejo a mayores empujes creadores pero también a mayor exuberancia de la realidad, podríamos decir que *Cien años de soledad* sobreviene en el cansancio de los Gallegos, de los Icaza y de los Alegría. Y que en ese mundo tan reciente, en que hay cosas que carecen de nombre, a las cuales, para mencionarlas, hay que señalarlas con el dedo (como se dice en la primera página de la novela) este inventario de denuedos, de pasiones, de supersticiones, de miedos, de fantasmagorías, de despropósitos, de bizarrrías, de maldades y de renunciamientos, refresca del pedestre cansancio de la verosimilitud naturalista y propone un mundo mágico y apasionado, a la medida del confuso destino de América Latina.

Alejo Carpentier habló una vez (*Tientos y diferencias*) de nuestro continente por inventariar. Dijo que para evocarlo se impone un orden enumerativo, y que éste conduce al barroco. Recordó que cuando Durero había querido dibujar un rinoceronte para ojos europeos que no tenían ninguna experiencia del animal, había tenido que diseñarlo escrupulosamente y al detalle. Carpentier ha hablado también del sentido de "lo real maravilloso" de América Española. *Cien años de soledad*, sin demasías de barroquismo formal, pero con una pujanza enumerativa torrencial y con una copia exuberante de vida -de vida primitiva, confinada por prejuicios, de vida imaginaria, colmada de disparates, de vida onírica, de vida heroica, de vida mítica- cumple esos designios, más que ningún libro del propio Carpentier. Y en la medida insuperable en que los cumple, tiene un sitio de inamovible privilegio en la creación narrativa de este siglo y de este continente: de este tiempo y de este mundo.

***Cuadernos de Literatura*, N° 14, Fundación de Cultura
Universitária, 1969**

Prólogo a "*Lunar Caustic*", de Malcolm Lowry

Si Malcolm Lowry no hubiera escrito *Bajo el volcán*, yo no estaría ahora empezando este prólogo; porque *Lunar Caustic*, por sí solo y a pesar de sus méritos, tendría escasa probabilidad de haberse visto traducido al español.

Borges dijo una vez que todo genio inventa a sus precursores. De modo parecido, cada obra maestra inventa, pretexto o lanza las demás del autor.

En el ánimo fluctuante de Lowry -un ánimo minado por el alcohol, excitado hasta la neurosis por los viajes, convertidos ellos mismos en neurosis- *Lunar Caustic* (que tuvo antes otros nombres) era parte de una saga de siete libros, que cabrían bajo el título genérico *The voyage that never ends* (El viaje que nunca termina, El viaje interminable) y que serían, en su propósito, algo así como su *Divina Comedia*, la suma de su *weltanschauung*. La gran obra (*Under the Vulcano*) sería el centro de ese monumento plural, y representaría el Paraíso (Octavio Paz ha dicho que el tema de Geoffrey Firmin, El Cónsul, es el de la expulsión del Paraíso: García Ponce así lo refiere); en esa iteración, *Lunar Caustic* asumiría el sitio del Purgatorio.

Pero ni la vida azarosa ni el aliento creador -poderoso, arrollador pero discontinuo- dieron tiempo a Lowry para rematar una empresa tan ambiciosa. Y sus obras, agrupadas en torno a la mayor, sobrenadan o flotan como boyas, sin llegar a integrar ese Viaje total, aunque el viaje interminable haya sido la vida misma del escritor; un escritor que quería parecerse a un pere-

grino, dar de sí la imagen de un peregrino, según ha referido Margerie Lowry, su propia, abnegada y ambulante segunda mujer.

Lowry escribía, reescribía, sobreescribía y retomaba sus manuscritos hasta la inconclusión o el cansancio; una inconclusión laberíntica, de la que debió rescatarlos en muchos casos la edición póstuma. En el prefacio de *Oscuro como la tumba donde yace mi amigo* (*Dark as the grave wherein my friend is laid*) Douglas Day lo cuenta escrupulosamente.

Lunar Caustic no escapó a tal suerte. Fue originariamente escrito en 1934-35, después de *Ultramarine*. Tuvo varios títulos antes de cuajar en el definitivo: se llamó *La última dirección* (y con tal nombre fue aceptado por Whit Burnett para la revista *Story*, pero Lowry se arrepintió y le retiró el manuscrito) y se llamó también *Swinging the Maesltrom* (una traducción libre podría ser Movimiento de remolino).

En vida de Lowry sólo apareció, antes que el original en inglés, una versión francesa, editada en 1956 en la revista *Esprit*; aparentemente, Lowry la consintió tan sólo para autorizar y tener, de algún modo, un texto fijo, que escapara a los azares, a los extravíos y a los incendios (otra obra suya, *In ballast to the White Sea*. Sin carga hacia el Mar Blanco, se quemó al incendiarse su cabaña de Dollarton, Columbia Británica). El original inglés fue de edición póstuma, y lo publicó *The Paris Review* en el invierno de 1963.

Lowry nació en 1909 en Inglaterra y, tras una vida de largas y accidentadas errancias, murió en su país natal en 1957. Esos cuarenta y ocho años estuvieron siempre acechados por "la locura inminente" y hechizados por el alcohol, los viajes y las devoradoras urgencias de escribir, bajo la sombra y la angustia de la precoz impotencia creadora. Marinero, bohemio, peregrino, dipsómano, la posteridad sólo le toma en cuenta su condición de escritor genial y el único libro en que cuajó plenamente su ser: *Bajo el volcán*. Todas las obras dejadas en el camino hacia esta cumbre, todas las obras escritas para rodear y volver a mirar esa cima (*Dark as the grave...* está entre éstas) se justifican y coronan a la luz de ese libro central, central en la vida de un hombre y acaso central -el tiempo le hará justicia- en la historia de una de las más ricas si no la más rica de las literaturas contemporáneas.

García Ponce recuerda que, en uno de sus poemas, Lowry habló de “urdir una temerosa visión de mí mismo”; toda su vida, obsesionada por la bebida, la navegación y la locura, no hizo otra cosa.

Este hombre, que admiraba a Melville como a ningún otro escritor, y que una vez exhibió ante los aduaneros, como todo equipaje, un zapato de fútbol y un ejemplar de *Moby Dick*, vivió y escribió siempre refiriéndose a sí mismo. Douglas Day declara que si se afirma, en su caso, que sólo escribió autobiografías apenas veladas, se dice un lugar común pero también una verdad. Lowry era, en efecto, un escritor *subjetivo*; las mismas transformaciones de su material vivido en obra escrita (su novela *La mordida* se origina en las vicisitudes que motivaron ese largo, neurótico y formidable memorial que es la carta dirigida a A. Ronald Button desde Dollarton, Canadá, fechada el 15 de junio de 1946) así lo demuestran.

Por lo demás, vivió y escribió siempre sobre unos pocos y mismos temas, ahondados y acendrados hasta la irritación.

Están ya clarísimos en *Lunar Caustic*. “A todas partes donde voy me persiguen”, escribe el cuasi demente genial en 1937 a John Davenport, crítico del *London Observer*. “Los españoles me detestan, los norteamericanos me desprecian y los ingleses me vuelven la espalda”, agrega. Y autocriticamente: “Si fuera capaz, yo mismo me volvería la espalda”.

Esa es la carta donde Lowry estampa: “También veo algo que no es tan amistoso: la locura inminente”. Y donde, a propósito de un halago amical, excava esta frase horrible y alucinante: “Busco en el oscuro hueco que antes era mi mente”. Es, se conjetura, 1937 (la carta no tiene fecha). El cuento *Bajo el volcán*, germen de la gran novela, es de 1936; *Lunar Caustic* ha quedado apenas un par de años atrás.

Knickerbocker dice que *Lunar Caustic* representa el “descubrimiento pesimista de Nueva York en su juventud”. La obra transcurre, como el lector ya lo verá, en el famoso pabellón psiquiátrico para dementes y alcohólicos del Hospital Bellevue, de Nueva York. Lowry dijo haberse internado voluntariamente allí, como un experimento (al mismo título de quienes hoy toman mescalina o LSD). Lo cierto es que sus afinidades con la

locura -y con la locura alcohólica, por el delirium tremens (cham-bonamente, llegó a pensar que *The lost week-end*, Días sin hue-lla, de Charles Jackson, se adelantaba a *Under the Vulcano* y opacaba la originalidad de su obra maestra)- eran ya entonces, efectivas: la obertura de *Lunar Caustic*, del borracho con su botella de whisky en el bolsillo, así lo connota.

En una carta a David Markson, con matasellos del correo puesto el 20 de mayo de 1954 en Dollarton, Columbia Británica, Lowry refiere en estos términos su historia de atracciones y rechazos con Nueva York: "Según mi propia experiencia -odi et amo- esa ciudad, en especial, favorece las explosiones breves y furiosas, pero no el esfuerzo prolongado. Además, por todos sus dramas y su furia existencial, o quizá debido a ellos, es una ciudad donde puede ser muy difícil -o, al menos, me parece- encontrar el lado bueno de la propia desesperación, una vez que se ha descubierto el lado peor".

Lowry -a no olvidarlo- tiene veinticinco años cuando empieza *Lunar Caustic* y veintiséis cuando lo deja (no podría decirse cuándo lo termina, porque volverá a retomar el manuscrito y a pulirlo, a distintas alturas de su corta vida). En el cuento *Bajo el volcán* ha dicho, refiriéndolo al Cónsul, que "cada objeto sobre el que posaba su mirada parecía teñirse de una significación cruel y supersensual"; esa misma dolorosa y exacerbada capacidad de percepción aparece ya en *Lunar Caustic*. Se ha hablado, a propósito de tal novela corta, del surrealismo en esta etapa de la creación literaria de Lowry; y es posible referirlo a Artaud, antes que al Papa Breton.

Pero no es una simple filiación surrealista, sino una marca de estirpe, y de estirpe condenada: la misma de Artaud, repitá-moslo, y la misma de *En attendant Godot*. Excedería los límites de este breve prólogo establecer estos posibles parentescos, que no son verosímilmente filiaciones: el Beckett irlandés de Godot, ¿habrá conocido a este Lowry que con tanta frecuencia y nostalgia pensaba en Irlanda?

Bill Plantagenet, que encuentra en el manicomio de Bellevue la representación íntegra de las edades del hombre (el muchacho, él y el anciano) no es un esteta, ni lo es Lowry cuando maneja las exaltadas percepciones y las oprimentes angustias de Bill Plantagenet. "Mi Dios, pensó de pronto, ¿por qué estoy

aquí, en este doloroso lugar? Y sin saber muy bien cómo había llegado, sintió que había viajado descendiendo hasta el centro pestilente de este mundo". Es Lowry, no es ninguna boga estética quien dice esto; quien dice y repetirá esto, en todos sus libros.

Por lo demás, el manicomio, como el sanatorio de Thomas Mann, como cualquier representación confinada y aleatoria de la especie, es eso y también el mundo, la cifra del vasto mundo. Para Lowry, el vasto mundo sin compuertas de la locura: "Y se preguntó si alguna vez el doctor se había cuestionado qué finalidad tenía adaptar a pobres lunáticos a un mundo malicioso donde lunáticos más sutiles ejercen la casi suprema hegemonía, donde el comportamiento neurótico es la regla y no hay más que hipocresía para contestar a las llamas del demonio, que pudieran ser las llamas del Juicio, que están ya chamuscando cada vez más cerca..." Infierno, caída y eventualmente redención: es el ciclo que Lowry trató de abarcar, pero su propio largo infierno se interpuso. "Porque muchos de los que se suponen locos aquí, en oposición a los que son borrachos, son sencillamente gentes que vieron quizá cierta vez, aunque confusamente, la necesidad de un cambio en ellos mismos, de un *renacimiento*, ésa es la palabra".

Acaso a muchos lectores de literatura tradicional, *Lunar Cautic* llegue a parecerles un libro parcialmente confuso, en su arrebatado, en su plenitud de invención irracional. Yo personalmente prefiero esa parte cuasidemencial (o simpatizante con la demencia) a las explicaciones ulteriores más sensatas que pasan en limpio, justifican y esclarecen la primera mitad. Y pienso que si el Lowry maduro pero torrencial de *Under the Vulcano* hubiera vuelto verdaderamente sobre estas páginas de su juventud, habría buscado acaso adensar su misterio antes que domesticarlo.

1970, Editorial Alfa, Montevideo

Prólogo a "La Leyenda de Lautréamont", de Gervasio y Álvaro Guillot Muñoz

La leyenda de Lautréamont se origina en la confluencia de una obra importantísima y averiguada, por una parte, y una existencia escueta, evanescente y conjeturada por otra. Los métodos de crítica e investigación que siguen estribando en la pareja conceptual Vida/Obra, se detienen aquí ante una laguna incolmable. Una laguna que sigue siendo incolmable a pesar de que la fortuna literaria de Lautréamont ha venido suscitando, desde los días de los hermanos Guillot Muñoz a los días que corren, una copiosa bibliografía. A falta de asideros mayores en la circunstancia biográfica, esa investigación -incluida recientemente la de los estructuralistas- se ha aplicado a *Les Chants de Maldoror* y al prefacio de las inencontradas *Poésies*, indagando sus modos de composición, sus claves internas, sus significados sustanciales. Paradojalmente, pues, la intangibilidad facticia de la persona Isidore Ducasse ha beneficiado y enriquecido a la exégesis de la obra de Lautréamont. Desaparecido "sans autres renseignements", según lo hace constar la partida de defunción, y en ambigua y certera correspondencia con la forma en que hasta ese final temprano y abrupto había vivido, Ducasse mismo se convierte casi totalmente en un misterio, sólo elucidable a la luz de su obra, breve pero tremenda.

Como en el caso de algunos grandes de las letras francesas (pienso en Rimbaud y, *toute proportion gardée*, en Radiguet), la increíble precocidad es el inquerido pero revelador trasunto trágico de una enérgica, apresurada, vertiginosa combustión vital. Y al igual que en otras imágenes -como él veneradas por el surrealismo y, en algún caso, irradiadas o nacidas dentro de él

(pienso esta vez en Nerval y en Antonin Artaud)- un destino de exclusión social acaso voluntariamente perseguida, una suerte de escritura maldita de la existencia misma (traspuesta a la creación literaria y sublimada en ella) lo acompaña; y en un grado de identificación entrañable con su aliento de poeta, se vuelca en una obra sacudida e intensa, relampagueante, desgarrada hasta el hueso.

Esa ejecutoria poética y en el enigmático soporte humano que se adivina (más que atisba) tras ella, no han hecho más que crecer desde los días iniciales del libro de los hermanos Guillot Muñoz hasta hoy. A partir de Rémy de Gourmont y, sobre todo, de André Breton (y de *Les Pasperdus*) la posteridad literaria de Lautréamont se ha vuelto invasora y, ni qué decirlo, definitiva.

En su *Anthologie de l'humour noir*, Breton discierne en estas justas palabras la proyección abierta de la obra y la influencia de Isidore Ducasse:

“Todo lo que, durante siglos, se piense y se emprenda como más audaz, ha encontrado aquí el modo de formularse de antemano en su ley mágica. El verbo, y no ya el estilo, sufre con Lautréamont una crisis fundamental: él marca un *recomienzo*. Se han dado allí los límites en los cuales las palabras podían entrar en relaciones con las palabras, las cosas con las cosas. Un principio de mutación perpetua se ha apoderado de los objetos como de las ideas, tendiendo a su liberación total, que implica la del hombre. En este sentido, el lenguaje de Lautréamont es a la vez un disolvente y un plasma germinativo sin equivalentes”.

Pero este pequeño prólogo no fue apalabrado para hablar de Lautréamont ni soy yo un especialista en el tema. Fue convenido, en cambio, para situar el trabajo de los hermanos Guillot Muñoz y decir, al respecto, algo más de lo que refiere el apéndice. Porque tal apéndice, escrito por la profesora María Elena Martínez de Guillot, esposa de Gervasio Guillot Muñoz, se atiene a infranqueables límites de discreción que lo llevan a ser enteramente objetivo; más aun, que lo confinan a ser servicialmente informativo. La devoción con que la autora ha custodiado siempre los papeles (éditos e inéditos) de los hermanos Guillot Muñoz, aparece aquí cohibida por las famosas generales de la ley. Como a mí ellas no me comprenden, puedo internarme en otros terrenos.



Premio Casa de las Américas. Sesión Plenaria de los jurados. La Habana, febrero de 1981.

No tuve la suerte de conocer personalmente a Gervasio Guillot Muñoz, quien había nacido el 27 de setiembre de 1897 y moriría el 26 de octubre de 1956. Conocí a su hermano gemelo Alvaro, quien lo sobrevivió hasta este mismo año (murió en Niza el 18 de marzo de 1971) y pude mantener con él dos o tres enjundiosas conversaciones, en París y en Roma.

He escrito más de una vez acerca del papel importante que asigno a ambos hermanos en la historia de nuestras letras: fueron los propulsores y fundadores de la revista *La Cruz del Sur*, fuente de consulta imprescindible para todo investigador que se proponga el tema de nuestras letras en las décadas segunda y tercera de nuestro siglo. Gervasio vivió años en la Argentina, como perseguido de la dictadura terrista; y su esposa alude, en el Apéndice, al allanamiento policial practicado en su casa durante la Revolución de Enero de 1935, a raíz del cual allanamiento desapareció la única foto que se conservaba de Isidore Ducasse. He aquí un sello policial uruguayo para el rostro inescrutable de Lautréamont, del mismo modo que Soupault sospecha que haya existido un sello policíaco parisiense para la persona y la vida del poeta en la mención "sin otros datos" que consigna el acta de deceso labrada según los testimonios de un hotelero y un mozo, clásicos soplones de las policías de todas las ciudades.

En ese año del allanamiento y del destierro, en el otoño y en el invierno bonaerenses de 1935 aparecieron en el suplemento dominical de *La Nación* -reelaborados y, en parte, simplemente traducidos al español- los materiales que "G. & A. Guillot Muñoz" (según rezan carátula y portada de *Lautréamont & Laforgue* de 1925) habían utilizado en el libro escrito en francés y editado en Montevideo diez años antes.

Alvaro fue diplomático y en esas ocupaciones lo conocí. Gervasio enseñó Literatura Francesa, con muy alta competencia, en nuestra Facultad de Humanidades. Ambos produjeron y suscribieron (casi siempre juntos) una obra crítica distinguida: bien informada, sagaz y bien escrita. Más de una vez me he ocupado del opúsculo que -ése sí- escribió en autoría singular Gervasio Guillot Muñoz acerca de *La conversación de Carlos Reyles* (así como Alvaro había escrito un ensayo sobre Reyles para el primer tomo de la *Historia sintética de la Literatura Uruguaya*, dirigida por el mismo Reyles en ocasión del centenario constitu-

cional de 1930). Y he dicho que ese librito testimonial, que da fe del encanto arbitrario y aun atrabiliario -a veces dudoso, o quizá contrapesado por la antipatía de los conceptos políticos- de un Reyles coloquial que Guillot conoció y por quien fue frecuentado, es un producto de civilizada madurez de esos que entre nosotros no abundan. En esas tareas de esclarecimiento culto, de justa situación, de exacta proporción o correlación adecuada de textos literarios, la obra de los hermanos Guillot Muñoz es ejemplar; ejemplar para su tiempo y su país (más fáciles y menos exigentes que ellos), ejemplar para la historia de nuestras letras.

La señora Martínez de Guillot refiere, en el Apéndice, las circunstancias en medio a las cuales vieron la luz, en 1925, el artículo de Alvaro Guillot Muñoz en la *Revue de l'Amérique Latine* y el libro de los dos hermanos, impreso en Montevideo en los talleres de Barreiro y Ramos y con el doble pie de imprenta, francés y uruguayo, de la Agencia General de Librería y Publicaciones. El libro carece de colofón, su carátula rojinegra y su portada lo sitúan en Montevideo y en MCMXXV y la señora Martínez de Guillot lo fecha, con mayor precisión, en setiembre de ese año. El número de la *Revue de l'Amérique Latine* es del mes de febrero y allí se publica, por primera vez, el testimonio del Vicario Howard, de la Basílica Metropolitana de Montevideo, referido al acta de nacimiento de Isidore Ducasse. El libro incluye el facsímil del acta misma, entre otras reproducciones: la de la pila bautismal de la Matriz, la de la Plaza Constitución, incluyendo una vista de la Catedral y del Hotel Pyramides, maderas de Melchor Méndez Magariños y una de Adolfo Pastor, que aventura un perfil fisonómico posible del elusivo Ducasse.

Tengo ahora en mis manos ese libro, hoy inencontrable. De página 7 a página 66 corre el ensayo sobre Lautréamont; de página 67 al final (página 93) el ensayo sobre Jules Laforgue, aquí con mayor iconografía familiar y un epítome estrictamente crítico acerca de la pretendida quiebra del laforguismo (*La pretendue faillite du Laforguisme*).

Pienso que en una próxima edición, al trabajo que hoy se publica con el título genérico de una de sus partes (*La leyenda de Lautréamont*) podría agregársele la traducción de los ensayos sobre Laforgue y un estudio sobre *Julio Supervielle*, firmado por Gervasio Guillot Muñoz y aparecido en el tercer tomo de la mencionada *Historia sintética* de Reyles. Tendríamos así, de la

pluma de los Guillot Muñoz, una junción de estudios sobre los tres poetas franco-uruguayos, a quienes se acostumbra hacer aparecer en una tríada, incluso por quienes no han leído a ninguno de ellos (lo que no ha impedido que los conviertan en trinidad de plaza pública).

El libro de los hermanos Guillot Muñoz es un hito fundacional en toda pesquisa sobre los orígenes montevidéanos de Lautréamont. Philippe Soupault lo saquea en el prólogo escrito para las *Oeuvres complètes du Comte de Lautréamont* editadas en París y "Au sans pareil" dos años después (en MCMXXVII, según el sistema de datación allí utilizado). Soupault cita la *plaque* de los hermanos Guillot Muñoz (sic) al pasar, en nota al pie de página 16; y luego traslada sin mayores escrúpulos todas las referencias del libro acerca de la figura del canciller de consulado François Ducasse, padre del poeta, así como todos los detalles de decorado de infancia y adolescencia de Isidore (muros, vasos de Toledo, estribos, bombillas, mates, reñideros de gallos y canchas de taba) como si tales descubrimientos le perteneciesen o fueran, al menos, un lugar común secularizado por la bibliografía de la época.

Hoy, que tanto se ha adelantado -según métodos de investigación estilística y de análisis estructural de la más reciente data- en el estudio y la exégesis de *Maldoror* y *Poésies*, los aportes de los hermanos Guillot Muñoz quedan como una suerte de inamovible piedra fundamental en la averiguación biográfica y en la primera aproximación crítica lautréamontianas. En tal carácter los publicamos ahora, rescatándolos de la forzada desmemoria y aun de la paladina ignorancia que, para el lector actual, suponen el agotamiento y la inencontrabilidad de los textos de 1925.

La señora Martínez de Guillot ha escrito, a nuestro pedido, un breve Apéndice que comprende la justificación de la presente edición y una reseña, mezclada a circunstancias azarosas que en algún caso le tocó vivir, de la posible imagen física, conjeturada y casi totalmente desvanecida, del adolescente Isidore Ducasse.

Compartimos con la señora de Guillot la responsabilidad del título puesto genéricamente a este volumen. Los ensayos de los hermanos Guillot Muñoz conservan en esta edición sus títulos originales: *Primer documento sobre Lautréamont* y *La leyenda*

de *Lautréamont*. Hemos pensado que este segundo título podía convenir al conjunto de ambos trabajos. Tiene la ventaja de haber pertenecido a los autores y de abarcar la materia total del fascículo; porque también el primer documento se suma a la elucidación de los enigmas de esa leyenda, sin llegar a despejarla y, antes bien, contribuyendo a alimentarla.

Con igual devoción a aquella que movió a la autora del Apéndice a promover hace años esta edición a un puñado de jóvenes devotos de Lautréamont, la entregamos ahora a un más vasto público juvenil; acercándole así, junto a la de Lautréamont, la imagen de dos maestros uruguayos a quienes no ha tenido casi oportunidad de leer y por cierto que ninguna de escuchar.

***Cuadernos de Literatura*, N° 21, Fundación de Cultura
Universitaria, 1971**

1962
Matrizer / Sur
2. vivieras en Chile te
enarcelaríamos en 15k / 1000
no solo por deber vivo por
amistad absolutista
P. P. P.
R. R.

Pablo Neruda: el narrador oral

Uno tiene miedo de evocar a Neruda de un modo que no sea enteramente público; miedo de que los demás lo recelen de querer agenciarse en forma póstuma una amistad demasiado prestigiosa, para cubrirse así con los honores de una importancia refleja. En casos como este, "la historia de mis emociones" -de que hablaba Borges- expone a un reproche seguro; por más que la amistad de Neruda pueda haber sido tan repentina y tan fácil, tan gratuita y generosa y casual.

¿Nos abstendremos, por tales escrúpulos, por tales inseguridades, de narrar algunos hechos -regocijantes o patéticos, sin dejar de ser mínimos- hoy que Neruda está muerto y le ha faltado en su país la apoteosis (la innecesaria apoteosis, por lo demás) que todos acudimos afectivamente a sustituir aquí, con nuestra impaciencia por adelantarnos a cortejar la gloria?

La vanidad es un pésimo motor. Pero pensar o sentir o evocar algunas veces "yo", a propósito de Neruda, no es tan punible como puedan suponer quienes nunca lo hayan visto o tratado. Porque Neruda derramaba incontinentemente su amistad como sus versos y haberla disfrutado no significa en modo alguno haberla merecido. Haber estado en su habitación del Fifth Avenue Hotel mientras el faraón gotoso descansa su pie dolorido en un gran almohadón y se preocupa de que a los invitados no les falte trago y conversa o inventa para liberar su alma del malestar insidioso, no es haber sido el primero ni el segundo ni el quinto, sino uno de tantos. Algún ex enemigo, incluso, se ha echado esa tardecita a los pies del poeta transitoriamente pos-

trado, al estilo en que lo haría un perro agradecido y dispuesto a humillarse a la hora de las reconciliaciones. Y si uno no fue más que un número en ese círculo de oyentes, sin haber sido antes otra cosa que un admirador y un devoto ¿por qué no contar algunos de esos hechos (alegrías para siempre, como dijera Keats) que le haya deparado y regalado la intermitente frecuentación de Neruda, en Montevideo, en Isla Negra, en Viña del Mar, o en Santiago, en Nueva York y su río Hudson, en París, en cualquier sitio donde uno diera con esta suerte de dios Pan librado al mundo tan pasmosamente fuera de época?

Pretendo, con todo, hablar de algo más que de haberlo conocido y de algo más que de haber estado escuchándolo por horas, aunque eso sólo ya me haya alegrado, divertido e ilustrado sin perdonable olvido.

Intento decir algo del narrador oral portentoso que era Neruda, sin esa vestidura verbal expresa del profuso y magnético y demagógico narrador oral, que ha hecho igualmente memorables a Paco Espínola y a Ricardo Latcham.

Vi por primera vez a Neruda (yo era entonces poco más que un adolescente) cuando, apenas terminada la guerra española, estuvo en Montevideo y dio dos conferencias en el Teatro Mitre, el ex Royal, ese mismo ruinoso agujero de mampostería y olores que hoy enfrenta al flanco izquierdo del Teatro Solís.

Recuerdo a Neruda hablando allí de Federico García Lorca, relatando la primera vez que se habían encontrado, Neruda llegando a Madrid en ferrocarril y García Lorca esperándolo de pie, en el andén de una estación. De los dos, quien por aquellos años me deslumbraba más era García Lorca; después leí *Residencia en la tierra* y el orden de esos términos cambió en mí para siempre. García Lorca esperándolo en el andén de la estación madrileña, con cara seguramente de su pastel por Barradas y un ramo de flores en la mano. Neruda dijo entonces de García Lorca (lo recuerdo a la letra, sin necesidad de volver al texto que después publicó Aiape junto a la conferencia sobre Quevedo, librito que tuve y alguien me robó y es hoy inencontrable): "Su persona era mágica y morena y traía la felicidad". Lo dijo con esa voz no tan corpórea como él, su voz de distracción y de indulgencia, de cortesía y de cariño y nostalgia. No he precisado nunca otra definición para imaginarme a García Lorca, para

volver a su *Poeta en Nueva York* y al rostro escondido tras la página, de que habla Orwell: "Su persona era mágica y morena y traía la felicidad".

Varias veces, después, los años y la suerte me permitieron asistir a las memorias de Neruda en privado, a los fervores y a las rabias de Neruda en su rueda, a las pasiones y exaltaciones políticas a que se entregaba cuando se sabía entre gente de antemano adicta (o, al menos, controversial o disidente o polémica en supuestos de lealtad recíproca): con Josué de Castro o con Jorge Edwards en París, con Vargas Llosa y con Carlos Fuentes en Nueva York, con Gonzalo Rojas y Humberto Díaz Casanueva y otros amigos de España y de América en Isla Negra, con Mántaras y Margarita Aguirre en Montevideo.

Me gustaría rescatar de esas veces la imagen del narrador oral, del irresistible pero nada imperioso narrador oral que Neruda era en cuanto lo dejaban decir y sentía el gusto y la molición de contar, tanto más tiernos que los gustos del escribir, aun en creador tan torrentoso.

No era esperable que Neruda narrase siempre y porque sí. No tenía, en esa dimensión, la tremenda facundia compulsiva del poeta. Era posible provocarlo, sin embargo (algunas veces lo ensayé con éxito) o también, por azar favorable, recibirlo de golpe sin la menor provocación. Un 18 de setiembre íbamos desde el club donde Latham había oficiado de anfitrión patrio hacia la casa de Sergio Labarca, en la calle Chucarro, sin que ninguno de nosotros pudiera presentir que unos minutos después Neruda tomaría de un estante *Estravagario* y, casi sin que se lo pidiéramos, empezaría a leerlo, a envolver a Matilde Urrutia en aquellos poemas que más le concernían.

Llegábamos pues a casa de Sergio y Neruda vio, colgando del balcón, su bandera nacional. "Mi banderita chilena, dijo con arrobo, mi banderita chilena con su cara de caballo". Como en el caso de la definición de García Lorca, desde entonces no he conseguido verla de otro modo.

De la misma manera perdurable he retenido ciertas frecuencias de su narración oral; quiero acercarlas sin intentar la imposible aventura de emular sus talentos y su gracia. Trato simplemente de apuntarlas, para que no se desvanezcan. De anotar,

con el solo aire de la más pura gratitud, tres o cuatro de esos pequeños cuentos (anécdotas, escorzos de historia) que le oí contar, que le insté a contar más de una vez, a lo largo de años.

1. Una de esas historias, que a Neruda le encantaba por su ferocidad, surgía alrededor del potentado mexicano Carlos Balmori. La víctima -pongamos que fuera un intelectual- recibía una cita del célebre millonario. Don Carlos se interesaba por alguna empresa visionaria en que supiera empeñado a su interlocutor; o, derechamente, la fraguaba y la proponía. Más adelante, como al pasar, preguntaba cuánto se necesitaría para colmar ese sueño. Regateaba, subían bajaban. Llegaba el momento en que Don Carlos fijaba inapelablemente una cifra (setenta y cinco mil dólares, imaginemos). Y se disponía a extender el cheque. Ya con la pluma en el papel, listo para estampar suma y firma, miraba a su interlocutor y le decía, como si recién dudara:

- Pero yo necesito estar seguro de que usted no es un iluso. De que usted sabe distinguir un hombre de una mujer, digamos (y, con la sonrisa de proponer lo más obvio)... Yo, por ejemplo, ¿qué soy?

- Vamos, don Carlos -contestaba el requerido, halagado de que la prueba fuese tan fácil y pensando tan sólo en tener entre sus manos el cheque. ¡Un hombre!

Entonces, de un solo tirón, el apócrifo Don Carlos Balmori se arrancaba el disfraz y aparecía horriblemente una vieja mujer.

- Yo soy Conchita Jurado y usted es un iluso y un imbécil... ¡¡Váyase!!

La víctima se retiraba y de puro avergonzada, evitaba contar su chasco. Y así el episodio -con ilusos diferentes- podía repetirse al infinito.

2. Neruda sabía de memoria un poema sin verbos de Abraham Valdelomar. Lo recitó una vez en una de sus charlas y se lo repitió a María Ester Gilio, en un reportaje que ella le hizo en Punta del Este.

Ensalzaba siempre la sensibilidad y la inteligencia tan refinadas del escritor, un cholo de salón, un mestizo peruano y

mundano, dotado de grandes talentos conversacionales y, también y por ellos, de tantas ambiciones cortesanas que no se avenían del todo a su extracción social. Y describía el final de Abram Valdelomar, en medio de una noche en que había estado particularmente brillante. Alcohólico, vestido de frac, se había retirado súbitamente de una tertulia colonial a la que tenía absolutamente fascinada, pendiente de su palabra; bajó la escalinata, se perdió en la noche. De algún modo, todos esperaron que regresara, al cabo de un intervalo necesario; de algún modo menos explicable, todos lo olvidaron cuando no regresó. A la mañana siguiente, en el retrete de la servidumbre, algo distante de la mansión, uno de los sirvientes descubrió su crisma ensortijada, sobresaliendo apenas de la superficie grumosa del excusado. De pie, borracho, vestido de frac, Abraham Valdelomar había caído en el pozo negro y se había ahogado en él.

Neruda no proponía ninguna moraleja para el cuento, tan escueto y tan cruel. Pero el final del poeta mestizo, vestido de gala, asombro de ricos, muerto de un modo tan ominosa y ancestralmente miserable, aparecía ante quienes estábamos escuchándolo como una cifra casi fatal de las condiciones de la belleza y de las claudicaciones del talento en una sociedad tan poco homogénea, en un mundo socialmente tan poco integrado como el Perú de Valdelomar, como el de toda nuestra triste América Latina, aun hasta hoy.

Le oí contar este cuento en Nueva York y con ligeros retoques me lo apropié. Wolfgang Luchting escribió que era uno de los mejores momentos de mi novela *Coca*. Volví a hacérselo contar a Neruda en París (junio de 1971) y no me animé a confesarle que se lo había pirateado y lo había secularizado por la letra impresa. ¿Qué podría haberle importado?

3. Este otro cuento se lo escuché también en París y esa misma noche de mediados de junio, tras una recepción ofrecida por Neruda embajador en la UNESCO, a la que habían afluído (entre curiosas y reverentes, ante una simple esquelita informal de última hora) las principales figuras de la diplomacia cultural acreditada en París. En la cena frugal que siguió (un pollo frío en un pequeño aposento del petit-hotel de la embajada) Neruda pidió champagne y empezó a narrar -en una subyugante con-

fluencia de tiempo pasado y escenario inmediato- historias de escritores y políticos latinoamericanos en París. Entre ellas, mi memoria ha elegido siempre ésta:

Corría la primera guerra mundial y el novelista chileno Joaquín Edwards tomaba un refresco de verano, sentado a una mesita de café del Boulevard Montparnasse. Pasó entonces, realizando una colecta de guerra, una francesa fea y fervorosa. Ver a Edwards sentado allí, tan joven y aparentemente tan insolidario y ocioso, e insurgirse de golpe en ella el patriotismo más proselitista, fue una sola y misma cosa. No era posible, lo apostrofó, que pudiera estar así, tan tranquilo y bebiéndose una naranjada, mientras sus hermanos morían por millares en las trincheras. Edwards se levantó con irreprochable gentileza, sostuvo la galerita unos centímetros por encima de su frente y se dispuso a explicar:

- Excusez, mademoiselle. Mais moi, je suis chilien.

- Chilien, chilien... -repitió la mujer con desconfianza (tantos cobardes daban tantas disculpas para no ir al frente) cotejando incrédulamente la palabra desconocida y misteriosa con la faz rozagante de Edwards-... mais, c'est grave ça?

¿Si c'est grave ça? Oh, vaya si es grave -comentaba Neruda, los ojos semicerrados por la misma apertura bienqueriente y horizontal de la sonrisa. ¡Si será grave!...

Pienso cómo lo diría hoy, a la luz de un setiembre antichileno y maldito; prefiero no haber escuchado el tono con que seguramente lo habría vuelto a considerar, en seguida de haberlo evocado.

4. Este último episodio rememora los días de la guerra española y presenta a Pablo Neruda y a César Vallejo dialogando de noche por una callejuela más o menos sombría y recóndita de París. Un individuo los escucha al pasar, se pone al lado de ellos y comienza a insultarlos con prolijidad e insolencia crecientes. Un fascista, un chauvinista, un provocador, alguien que los conoce o simplemente se ha enardecido al oírles hablar español, un idioma que en aquellos días y en aquel París suscita la imagen del refugiado "rojo", espécimen que el sujeto seguramente odiaba y escarnecía con toda su alma.

La situación interesa por las criaturas: un exaltado anónimo insulta y provoca, seguramente sin conocerlos, a los dos poetas mayores de América. Presumiblemente armado, busca desafiarlos y luego pelearlos. Vallejo, sin haber salido aún de su asombro, está a punto de entrar cándidamente en el envite: quiere responderle, enfrentarlo, devolverle insultos. A Neruda le cuesta contenerlo, impedir la gresca, convencer a Vallejo de que no deben responder a una provocación tan absurda y baldía y descalificada. El Vallejo de esos días, comentaba Neruda, con lo que era la salud del Vallejo de esos días. Con lo que eran la salud de Vallejo y la de España, podría agregarse; y lo que muy pronto serían también la salud de Francia y la del resto de Europa.

Marcha, N° 1657, 26 de octubre de 1973

Federico García Lorca

No quiero abrir ningún libro para ayudarme a escribir esta página. La memoria es, a su modo, un filtro de poesía. Podrá ser más difícil retener un poema de Mallarmé que uno de Bécquer, y aun un solo verso. Pero aquello que queda en uno cuando un libro se ha cerrado, me preocupa y me importa cada vez más. No hago poesía ni soy lector profesional de poesía. Vuelvo sobre unos pocos y mismos poetas, por razones meramente hedonísticas. García Lorca ha sido, durante años, un poeta sobre cuyas obras he vuelto; sin sistema y sin órdenes de tiempo.

En cuanto poeta, me interesa más el del *Romancero Gitano* y el del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* que el de *Poeta en Nueva York*, un libro que -por whitmaniano, por inficionado de nerudismos- me deja escuchar menos que los otros la voz intransferible de García Lorca.

Es difícil desprender la leyenda personal de la obra poética, en el caso de García Lorca. Una leyenda que se integra con el privilegiado encanto de la criatura y con el cruel horror de su muerte. En la España de 1975 y entre los jóvenes, vi y sentí de nuevo viviente a un García Lorca: el García Lorca de La Barraca, el de las empresas bizarras del verbo por los rincones más escondidos y remotos de la península. Y, en los mismos días en que volvía a escribirse para dilucidar las responsabilidades de su muerte, comprobé también que la poesía de España estaba ya desprendiéndose irrevocablemente de ese mal tremendo que se llama "el lorquismo". García Lorca ha sido un gran poeta y punto. Ya nadie trata de escribir como él, como en América y España tantos años malamente se hizo.

En arte, se ha dicho, sólo hay creadores y plagiarios. García Lorca estaba entre los primeros. Trajo con él un nuevo modo, exuberante y fresco de irrumpir en la realidad a su alrededor y ver y traer el mundo circundante y el hombre que lo poblaba. En su primera hora, esa visión nos sobrecogió a todos; hoy, engañosamente, nos parece muy sabida y fácil. ¿Ha dejado por eso de ser original?

Entre los creadores, los hay inimitables: a veces de elemental sencillez inimitable, como Antonio Machado. Y los hay pegadizos y remedables (lo que significa mucho menos que decir emulables); entre éstos se hallaba García Lorca.

A su muerte, envuelto en el aura mágica de su persona y en la protesta por su asesinato, a disímiles partes componentes, estalló el lorquismo; y fuera de toda fatalidad geográfica e incluso de toda posible verificación física, el mundo de la poesía que estaba haciéndose por el mayor número (y el mayor número casi nunca tiene que ver con la poesía, como sabía Jiménez y negaba Blas de Otero) se llenó de albercas y de adelfas, de nácares y de oliva. Todo eso era falso, tenía que morir y murió.

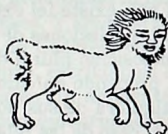
Lo que queda es, ni más ni menos, el propio García Lorca. Puedo evocarlo en romances enteros, que mi memoria sigue amando. Pero acaso me alegro más por él (*a thing of beauty is a joy for ever*, dijo Keats) cuando, en el momento más inesperado y en la circunstancia más entrañablemente distinta del quehacer intelectual, me asalta -como una verdad carnal- un verso suyo. Cuando compruebo que quien escribió, por ejemplo, *La noche se puso íntima/ como una pequeña plaza* consignó el descubrimiento de una verdad poética para siempre.

B. SUÁREZ LYNCH

UN MODELO
PARA LA MUERTE

*A Carlos Martínez Moreno,
muy amistosamente*

H. Bastón Demey



OPORTET & HAERESES

BUENOS AIRES

1946

Los heterónimos de Borges y Bioy

Cuando me refiero a Bustos Domecq y a Suárez Lynch prefiero hablar de los heterónimos de Borges y Bioy y no de sus seudónimos, como dicen los comentaristas más consultados de sus escritos. Recojo la distinción que formula Octavio Paz a propósito de Fernando Pessoa: "La obra seudónima es del autor en su persona, salvo que firma con otro nombre; la heterónima es del autor *fuera* de su persona". Y si bien Bustos Domecq y Suárez Lynch tienen menos itinerario que los heterónimos del poeta portugués (Caeiro, de Campos y Reis) ya que éstos difieren muy netamente entre ellos y en algún caso mueren en fecha anticipada a la de su creador y aparecen por última vez en ediciones póstumas cuando Pessoa aún existe (el extremo del hacedor supérstite no se ha dado en las relaciones de Borges y Bioy con los escribas de Pujato) la composición plural de las obras de Bustos Domecq y Suárez Lynch propende en cambio a separarlas más nítidamente de la de cualquiera de sus dos creadores de lo que podría haber ocurrido en el caso de las relaciones entre Pessoa y sus criaturas autónomas.

I

El seudónimo y el heterónimo, en el caso de Borges y Bioy, aparecen en primer término como una violación de pudores: de pudores verbales, de escrúpulos en el escogimiento de temas y frases y en la traslación de iras políticas. Borges ha relatado a Napoleón Murat (*Cahiers de L'Herne*, 1964) cuando usó por primera vez el apellido Bustos para firmar alguna de sus obras: "En esa misma época (se refiere a la de *Historia universal de la*

infamia, cuya primera edición es de 1935) escribí una historia que ha tenido una suerte muy favorable y cuyo título era *El hambre de la esquina rosada*. La publiqué en *Crítica*, bajo seudónimo... porque no osaba publicar el relato con mi nombre. Pensaba que era incapaz de hacerlo bien. Usé el nombre de Bustos. Fue bastante antes de Bustos Domecq, pero mis amigos adivinaron bien pronto que era yo". En *Las memorias de Borges* (*La Opinión* N° 1.000) agrega que el cuento se tituló originariamente *Hombres de las orillas*, que él era entonces redactor de *Crítica* y que el seudónimo elegido, Francisco Bustos, era el nombre de uno de sus tatarabuelos.

A Murat, Borges le dirá que Bustos es el nombre de un bisabuelo suyo y Domecq el de Bioy. Y le aclara (segundo heterónimo) que Suárez fue un abuelo suyo y Lynch representa el lado irlandés de la familia de Bioy, en tanto el apellido Domecq proviene del sur de Francia. Bustos, en cambio, era un apellido cordobés: lo dice en *Las Memorias*.

"Al principio -cuenta Borges a Murat- yo creí que tal colaboración resultaría imposible. No veía cómo dos escritores podían colaborar. Una vez creo que estaba lloviendo, Bioy me dijo: '¿Por qué no hacer la experiencia? Si falla, no lo volvemos a intentar'. Pero bien pronto nos convencimos de que era muy fácil. Nos pasamos un día o dos inventando la historia y después empezamos a construir las frases. Y ahora si usted me pregunta si tal o cual broma es mía o de Casares, yo no podría contestarle y él tampoco... Por otra parte, escribíamos un poco uno por el otro y como todo transcurría en un ambiente de bromas, los cuentos resultaban de tal modo embarullados, barrocos, que se hacía difícil comprenderlos. Al principio hacíamos bromas y al fin broma sobre broma, fue una especie de competencia algebraica: broma al cuadrado, al cubo... Después ya no escribimos más, pues nos dimos cuenta de que nos resultaría difícil y aun imposible escribir de otra manera y ésta resultaba demasiado penosa, por lo menos para los lectores.

"Lo que resultó un poco injusto es que cuando el público supo que Bustos Domecq no existía, consideró que todos los cuentos no eran otra cosa que bromas a las que no era necesario leer; se dijo que habíamos tomado en solfa a los lectores, lo cual era completamente falso".

(Octavio Paz ha escrito: "Hay algo terriblemente soez en la mente moderna; la gente, que tolera toda suerte de mentiras indignas en la vida real, y toda suerte de realidades indignas, no soporta la existencia de la fábula.")

Pero no siempre Borges y Bioy han firmado su escritura conjunta con los nombres de Bustos Domecq o Suárez Lynch, aun cuando se esté ante alguna hechura de las más verosímilmente atribuibles a los heterónimos. No sólo en antologías y guiones para el cine han estampado sus nombres, sino asimismo, por razones seguramente imputables a la legítima atracción editorial de sus apellidos, en las tituladas *Crónicas de Bustos Domecq* (Losada, 1967) y en cuentos de índole paródica y escritura dual (*El hijo de su amigo*, en *Número*, 1952 y *La fiesta del monstruo*, en *Marcha*, 1955) acaso por una mezcla del interés de las publicaciones (Bustos Domecq era por aquellos años un desconocido en Montevideo) y de la intención política de los autores.

A partir de este trasiego de identidades, los enlaces y las correspondencias abundan. En el guión *El paraíso de los creyentes* (Losada, 1955) Borges y Bioy atribuyen a uno de los personajes haber visto el film *La busca de Tai-An*. El film, obviamente, no existe, pero uno de los *Seis problemas para don Isidro Parodi* se titula *La prolongada busca de Tai-An*. Citas que suponen la impar erudición de Borges (*El hacedor*, 1960) vuelven en las *Crónicas de Bustos Domecq* (1967); personajes nacidos a la vida literaria con Bustos Domecq en 1942 (como el Dr. Mario Bonfanti) son mencionados años después por Borges (*El Aleph*, 1949), etc. El recuento se haría interminable. Ocurre como si alguna vez se contagiaran, más a Borges que a Bioy, los elementos paródicos y lúdicos de la composición tan transparentemente descritos por Borges cuando se refiere a los dos heterónimos. Así, el Carlos Argentino Daneri del cuento *El Aleph* es una criatura muy afín al Dr. Gervasio Montenegro de Bustos y Suárez Lynch, del mismo modo que el tema y el aura de esta narración de Borges tienen indudable parentesco con *El testigo*, una de las *Dos fantasías memorables* de Bustos Domecq. Los enlaces internos a los escribas de Pujato son todavía mucho más profusos. Y les llamo "los escribas de Pujato" porque en esa localidad, de la provincia de Santa Fe, aparecen fechados cuatro de los *Seis problemas para don Isidoro Parodi* y las *Dos fantasías memorables* de Bustos Domecq, así como *Un modelo para la muerte* de B. Suárez Lynch y los cuentos *El hijo de su amigo* y *La fiesta*



Carlos Martínez Morenó y Gabriel García Márquez, 1984

del monstruo, que firman Borges y Bioy. Se produce así, en este último caso, algo así como una reversión de la existencia del heterónimo operando sobre la declarada evidencia expresa de los nombres de Borges y Bioy. La mención de Pujato vale, en estas circunstancias, como un rastro de la inicial heteronimia.

Bustos Domecq, además, es oriundo de Pujato. Mucho menos se sabe, en cuanto a datos biográficos, de Suárez Lynch cuyo mismo nombre de pila se desconoce ("La B era, supongo, por Bioy y Borges", se lee en *Las memorias*).

II

Ambos heterónimos son, asimismo, de facundia muy dispar: Bustos Domecq es el autor de *Seis problemas para don Isidro Parodi*, *Dos fantasías memorables*, el cuento *Más allá del bien y del mal* (*La Opinión Cultural*, 23-5-1976) y, con las salvedades apuntadas, de las *Crónicas*. Por común renombre, se le atribuyen además los dos cuentos firmados por Borges y Bioy (*El hijo de su amigo*, *La fiesta del monstruo*). Suárez Lynch -presentado por Bustos Domecq en un prólogo como su discípulo y acaso sugiriendo que es su plagiarlo o, más sutilmente, su propio heterónimo- es el autor de un solo aunque culminante libro: *Un modelo para la muerte*.

Cuando *Sur* publica, hacia fines de 1942, *Seis problemas para don Isidro Parodi*, la edición se abre con una ficha biográfica en la cual se transcribe "la silueta" que del autor hace la educadora señorita Adela Puglione. Por ella sabemos que Bustos Domecq es unos seis años mayor que Borges y unos veinte años mayor que Bioy.

Tras esa ficha, de regocijante cursilería, viene una *Palabra Liminar*, con acápite de Robert Browning, a cargo de Gervasio Montenegro. El Dr. Gervasio Montenegro (también prologuista de Borges y Bioy, en las *Crónicas*) es, a su vez, uno de los personajes más divertidos de Bustos Domecq y de Suárez Lynch. Es una suerte de pelma portentoso, mezcla de snob y de cursi, con una barata cultura afrancesada que abunda en modismos y frases en francés, franjeando sus textos escritos y sus frases habladas, como en el caso de Carlos Argentino Daneri, su semejante. Tiene, por su parte, una biografía imaginaria, está casado con la princesa rusa Claudia Fiodorovna, propietaria de un leno-

cinio de Avellaneda; es el dueño de un yate bautizado "¿Pour-quoi-pas?" y el relato y sus propias páginas lo presentan como cobarde, ridículo, escurridizo, antisemita, insoportablemente latoso, majadero y pedante. Al alinear los *Dramatis personal* de *Un modelo para la muerte*, Suárez Lynch lo llama "caballero argentino", lo cual apunta a la indudable caricatura de figuras fácilmente encontrables en el nivel llamado elegante (pero nunca riguroso o serio) de nuestras sociedades rioplatenses. Cuando escribe, suele hacerlo con erudición y aciertos que no son creíbles y que traicionan el hecho de que Borges y Bioy estén divirtiéndose en llevarle la mano en las frases paródicas del más desaforado estilo *pompier*, en una forma de *pasticcio* que aún suele encontrarse en nuestros periódicos y en nuestras conferencias, pero asimismo, ilustrándolo ocasionalmente en la parodia del estilo del mismo Borges y en el contenido y la agudeza imposibles de muchos de sus juicios: así, Montenegro no se equivoca cuando, entre los seis cuentos del volumen, prefiere *La víctima de Tadeo Limardo*; este pelma infatuado, este pregonado tonto es también sospechable y recusable en cuanto pelma y en cuanto tonto.

Al escribir esta *Palabra Liminar*, Montenegro presenta un libro en el cual se le incluye como personaje. Esta índole de juegos entrecruzados resulta interminable en la obra de los heterónimos. Así, Bustos Domecq estampa notas al pie del prólogo que ha puesto Montenegro a Bustos Domecq; a distintas alturas de *Seis problemas* hay notas al pie a cargo de las criaturas de ficción de esos mismos cuentos, Mariana Ruiz Villaba de Anglada, Carlos Anglada, Gervasio Montenegro y José Formento; en *Dos fantasías memorables* hay notas al pie del Dr. Mario Bonfanti, subnota a esta nota, a cargo de la Mesa de Correctores, describiendo conductas de Bonfanti al llegar a la imprenta trayendo la apostilla anterior, y de Gervasio Montenegro, nota *griffonnée*. En *Un modelo para la muerte* hay notas de Bustos Domecq fanfarroneando al pie del prólogo que él mismo escribe y de los personajes Mariana Ruiz de Anglada y de Montenegro (Ológrafa). En las *Crónicas*, Bustos Domecq se cita repetidamente, mencionándose a cada paso como H.B.D. El juego conoce todas las variantes: así, los personajes cambian de estado a raíz de sucesos que ocurren en los mismos cuentos o fuera de ellos y aparecen mencionados, en esa nueva condición, en las propias páginas que refieren sus vicisitudes: Mariana Ruiz Anglada de Muñagorri enviuda porque su marido es asesinado en *El dios de los toros*; y

casada luego con otro de los personajes; Carlos Anglada, aparece con su nuevo apellido; el Dr. Bonfanti figura mencionado por la Mesa de Correctores como el Padre Bonfanti, sin que el lector tenga elementos de juicio para decidir si es un error de los correctores o un estado eclesiástico del personaje contraído a raíz de situaciones fuera de libreto. En *Seis problemas* se pone al día (en nota no firmada) la producción bibliográfica de Carlos Anglada o se refiere que el escritor José Formento, secretario de Montenegro y presunto asesino de Muñagorri, acaba de traducir *La soirée avec M. Teste* (libro que Borges ha citado más de una vez con sorna) bajo el título popularizante de *La serata con Don Cacumen*. Como escribe Paz a propósito de Pessoa, "los heterónimos están rodeados por una masa fluida de semiseres". Ejemplarmente, el mejor de todos esos personajes -don Isidro Parodi, ex dueño de una barbería del Sur, condenado a veintiún años de cárcel por un crimen que no ha cometido y alojado en la celda 273 de la Penitenciaría Nacional, tomador de mate en jarrito y detective forzosamente sedentario que, cual genio deductivo chester-toniano, resuelve cuantos problemas le proponen los otros personajes- no estampa una sola nota al pie ni formula aclaración alguna a propósito de ninguno de los muchos textos que lo nombran o incluyen. Los demás, en cambio, parecen precisarlo para definirse, así sea por aproximación física: en la segunda de las *Dos fantasías memorables (El signo)*, en el curso de la cual jamás se menciona a Parodi, el personaje que tiene la visión del Paraíso como un cielo de los alimentos (Don Wenceslao Zaldueño) es enviado a la cárcel por estafa y confinado en la celda 272, que puede suponerse contigua a la de Parodi.

Esta suerte de curiosidades y diversiones es prácticamente inagotable: en *Seis problemas* se lee: "Acordate de Bustos Domecq, el santafecino que le publicaron un cuento y después se supo que ya lo había escrito Villiers de l'Isle Adam", réplica de H.B.D. a comentarios suscitados por la aparición de uno de sus primeros cuentos, publicados por la revista *Sur*. De la editorial apócrifa Oportet & Haereses, que lanza (en setiembre y noviembre de 1946) *Un modelo para la muerte* y *Dos fantasías memorables*, se habla en la segunda de estas obras, así como del bondadoso editor don Pablo Oportet: "magias parciales" de Bustos Domecq.

La estructura de los *Seis problemas para don Isidro Parodi* los asemeja o empareja y da al libro un carácter de unidad que los temas podrían no haberle otorgado, a pesar de su filiación

común en la intriga criminal y de la recurrencia con que suelen aparecer -de uno a otro de los relatos- unos mismos personajes. Han acontecido una muerte o un robo; alguien se constituye en la celda 273 de la Penitenciaría Nacional y refiere a don Isidro Parodi los términos de la incógnita. "Max Carrados había logrado crear un detective ciego -escribe Borges en *Las Memorias*. Bioy y yo fuimos un poco más lejos y encerramos a nuestro detective en la celda de una prisión". Sobre las últimas páginas de cada cuento, el presidiario soluciona el intríngulis y lo explica; con perspicacia, con un grado elemental de cordura y buen sentido, del que suelen estar desprovistos las demás criaturas (como en la relación del Padre Brown y los otros personajes chestertonianos); también con datos, trucos y agudezas intelectuales palmariamente increíbles en un hombre de su condición.

Las historias no son asombrosas, la originalidad de su planteamiento tampoco lo es. El lenguaje, en cambio, es notable. Cuando lenguaje y ambiente se conforman en plenitud y cada uno confirma al otro, cuando se suprime o acorta el distanciamiento del artificio, cuando los autores logran (como quería Coleridge y ha citado tantas veces Borges) la "suspensión de la incredulidad" tocamos una obra maestra de la picaresca urbana de nuestras ciudades: *La víctima de Tadeo Limardo*, historia que transcurre en los patios y sucuchos de un hotel porteño de mala muerte, pomposamente designado como Nuevo Imparcial. El universo de los compadritos, el habla de los compadritos respiran allí; el habla de los compadritos y no el lunfardo, "fárrago artificial e indigente, menos típico de los arrabales que de la cárcel", según dictaminó Borges en el prólogo de su antología *El compadrito* (recopilada con la colaboración de Silvina Bullrich).

Personalmente, deploro que ese cuento magistral esté dedicado a Kafka y no a Fray Mocho. En *El hijo de su amigo*, en *La fiesta del monstruo* hay "menciones" a apellidos, a apodos y asimismo a disfraces populares de carnaval que muestran la simpatía intelectual de los autores por José S. Alvarez: *La víctima de Tadeo Limardo* y no *Las doce figuras del mundo* marcaba el momento de saldar esa deuda.

III

Pasan cuatro años a partir de don Isidro Parodi y en 1946 aparecen las dos plaquetas citadas de los heterónimos: *Un mo-*

delo para la muerte, de Suárez Lynch (hasta hoy, su obra única) y *Dos fantasías memorables*, de Bustos Domecq.

No se trata esta vez de ediciones corrientes sino extraordinarias. Las imprime la imaginaria editorial Oportet & Haereses, de Buenos Aires; de cada una de las obras se hace una tirada de trescientos ejemplares, destinada a circular entre amigos -como una broma- sin llegar al comercio. Sin ser suntuosas, las ediciones son excelentes. Las distingue un pulcro cuidado tipográfico: en el caso de *Un modelo para la muerte*, cada final de capítulo luce la viñeta de un animal fantástico, de los que vuelven a aparecer -en 1957 y en México- en el *Manual de zoología fantástica*, de Borges y Margarita Guerrero.

Bustos Domecq y Suárez Lynch se han convertido paladinamente en escritores de élite; sus ejemplares se adquieren únicamente por la vía del regalo y circulan, con fruición de los poseedores de copias y contraseñas, de mano en mano.

En *Un modelo para la muerte*, el efecto paródico verbal alcanza las más altas cimas. En su mayoría, el elenco de sus diecisiete personajes nos es ya conocido y proviene de *Seis problemas*. La acción transcurre alternativamente en una quinta de San Isidro y en la celda de don Isidro. "La vida imita al arte": la trama, en 1946, se urde en torno a las actividades de una triple A, que es la Asociación Aborigenista Argentina, caracterizada por el antisemitismo, la xenofobia y dicho como si el calificativo anotara un mérito, por "el más estrecho nacionalismo".

La intriga policial es más débil que nunca, más inconveniente que nunca; decae, en realidad, a la condición de pretexto. Pero la ópera verbal se vuelve, a su vez, más resplandeciente que nunca. Hay discursos torrenciales del castizo Dr. Mario Bonfanti, virtualmente imbatible en "la especialidad que lo ha hecho famoso, el matete lingüístico"; tiradas retóricas tan formidables como las de Gervasio Montenegro; descripciones góticas como la de la indumentaria atribuida al Dr. Kuno Fingerman y protestada por éste (regocijante fragmento de la página 63). La caricatura desenfundada, el esperpento, rasgos que el prologuista Bustos Domecq apunta como otras tantas demasías del escritor novato, llegan a menudo al delirio y hacen las veces de una diversión exultante. Los rigores de la picaresca exigen la acentuación irritante del simplismo y la repetición: a Marcelo N. Frogman,

inquieto factotum de la AAA, se le anuncia siempre por el aura de algún epíteto que aluda a su condición de maloliente. En menos de sesenta páginas de texto, hay dieciséis epítetos para reiterar (reinventar) su condición nauseabunda: Pescadas, Don Lugar Sagrado, El fondo de la derecha, Caballeros, Rotas Cadenas, Berazategui, Perro Mojado, Caño Maestro, Coliqueo, Atkinson Frogman, Agua Abombada, Aguas Servidas, Jazmín, Maeneken Piss, Cebolla Tibetana y Pobre mi napia querida, en un repertorio que no perdona nada y que llega a la hipérbole del contrario (Atkinson, Jazmín) y a la guarangada lamentosa (Pobre mi napia querida). Y a propósito de su presencia en la celda de Parodi, se evocan la creolina, el zorrino y el catarro, que atenúa los perjuicios del olfato.

A Kuno Fingerman se le define en función de su parecido con el cerdo. Se le llama, entre otras cosas, De las aves que vuelan, por abreviación de un disparate popular (De las aves que vuelan/me gusta el chancho/que levanta tierrita/detrás del rancho) y Cada lechón, con la mitad del primer octosílabo de uno de los célebres consejos del Viejo Vizcacha. Sin esa índole de pseudo erudición rioplatense, que puede tornarse repentinamente extraña e ininteligible en cuanto se sale del Río de la Plata, es difícil disfrutar hasta el fin de las galas constantes en la verba de los heterónimos. Es inevitablemente cómico asistir a las penurias en que se debaten, tratando de explicar racionalmente estos textos, los eméritos *scholars* norteamericanos. Al escribir tales relatos, no ya barrocos sino abrumados y abrumadores por la carga de lo coloquial, sobreentendido, elíptico e intrasladable, Borges y Bioy han renunciado de antemano a los favores de la traducción y a los obvios beneficios editoriales de la mayor extensión. A propósito de *Un modelo para la muerte*, Borges ha calificado de "bromas privadas" a los elementos que suelen estar en el origen de muchas de estas invenciones verbales.

Las *Dos fantasías memorables*, de Bustos Domecq, son -en cambio- mucho más lineales y despojadas. Se diría que "el viejito" (H.B.D.) ha alcanzado una sosegada madurez y no condesciende a los horrores de la atroz acumulación.

En *Las Memorias*, Borges escribe: "En contraposición con mi gusto por lo patético, sentencioso y barroco, Bioy me enseñó que eran preferibles la paz y la medida. Si se me permite una definición pomposa, diría que Bioy me condujo gradualmente hacia el

clacisismo". Si uno procediera crédulamente, ignorando la corte-sía de estos juicios, diría que hay más Borges que Bioy en *Un modelo para la muerte* y más Bioy que Borges en *Dos fantasías memorables*. Pero hay que cuidarse mucho de semejantes simplificaciones.

En la primera de esas dos fantasías, *El testigo*, se narra la peripecia de una niña "de ojos con lejos" que baja a un sótano, tiene allí la visión de la Santísima Trinidad sentada en un sillón de mimbre y muere de la exorbitancia de la emoción que el hecho le provoca, extremo que se refiere con la célebre frase usada por Cervantes para dar cuenta de la muerte de Don Quijote ("dio su espíritu: quiere decir que se murió"). Ya he apuntado las relaciones existentes entre este relato y *El Aleph* de Borges.

En la segunda fantasía, titulada *El signo*, un corrector de pruebas de Oportet & Haereses, Wenceslao Zalduendo, convertido sucesivamente en pornografista, estafador y presidiario, tiene -a su regreso a la cárcel- la visión (compartida por el narrador) de un gran movimiento en el cielo, por el cual bogan y derivan manjares y alimentos, muchos de ellos de sabrosa vulgaridad. Esta picaresca de la gula y los alimentos, que también se da a trazos más sumarios, jocundos y cándidos en la obra del cuentista uruguayo Felisberto Hernández, aparece muy a menudo en Bustos Domecq. En *Las doce figuras del mundo* se describe una cena pantagruélica que consiste en buseca y peceto al horno. En *El hijo de su amigo*, cuando el narrador (Urbistondo) quiere comprar los favores de Farfarello, para colocar un libreto en el cine porteño, la abundancia, grosería y reiteración espesa de los alimentos llega a lo imposible; y otro tanto la mezcolanza de las bebidas cuando el mismo Urbistondo despilfarra con los masajistas japoneses el dinero obtenido en la extorsión a Cárdenas. Pero es en las dos páginas finales de *El signo* donde esta visión accede a la apoteosis; allí Bustos Domecq stampa frases como "Todo el poniente era risotto" y "Ese alimento quedó fijo, como encasquetado sobre el mundo, y yo me ilusioné que lo tendríamos para siempre, como las estrellas y el azul", imágenes que suscita la contemplación de un queso fresco que barre a las demás vituallas y acaba por abarcar él solo la totalidad del firmamento.

Ambos relatos suponen un mismo interlocutor, nombrado desde la primera línea de cada texto: Lumbeira. Este procedimiento retórico del destinatario, u oyente (que alguna vez se convierte en interlocutor, intercalando frases de respuesta y otras se limita a mero corresponsal postal) aparece aquí y ya no abandonará a Bustos Domecq: sustituye, en puridad, al interlocutor activo que ha sido Don Isidro Parodi. En *El hijo de su amigo* será Ustáriz (para que el relato arranque con "Usted, Ustáriz"); en *La fiesta del monstruo*, será Nelly, la novia del innominado narrador; en *Más allá del bien y del mal* será Avelino Alessandri, el "Querido Avelino" a quien están dirigidas las cartas que forman el cuento. En todos los casos, existe declaradamente desde las primeras palabras del relato.

El hijo de su amigo y *La fiesta del monstruo*, atribuibles a Bustos Domecq, han aparecido -por un azar de las circunstancias- firmadas directamente por Borges y Bioy. Están fechados en Pujato e impregnados del estilo del heterónimo más célebre de los dos escritores, lo cual torna válida su consideración en esta nota. Los exégetas -Mac Adam, por ejemplo ("Un cuento olvidado de J.L.B. y A.B.C.", en *Eco*, N° 128)- las filian en la etapa de la *sátira política*. "A partir de 1946, la sátira se hace política y quizá esto explica por qué Borges y Bioy continuaron usando seudónimos", escribe.

La razón política es evidente. Pero acaso explique precisamente lo contrario de lo afirmado por Mac Adam. Bustos Domecq sigue escribiendo y firmando hoy. Y la razón política tal vez esclarezca por qué estos dos cuentos (*El hijo de su amigo*, *La fiesta del monstruo*) se publicaron ambos en el Uruguay y con la autoría expresa de Borges y Bioy.

Cuando Borges y Bioy escriben estos cuentos, está en pleno auge lo que hoy llamaríamos época primera del peronismo. *El hijo de su amigo* se publica en la revista montevideana *Número* en abril-junio de 1952, pero está fechado en Pujato a 21 de diciembre de 1950. *La fiesta del monstruo* se publica en el semanario montevideano *Marcha* el 30 de setiembre de 1955, apenas caído Perón, pero está fechado -también en Pujato- casi ocho años antes, el 24 de noviembre de 1947. Ambos textos ya habían circulado profusamente antes de su edición, bien que con el estatuto de lo subrepticio, en ambas orillas del Plata y especialmente en la uruguaya. El peronismo, como toda dictadura, origi-

nó la existencia de esta curiosa índole del *samizdat* mecanografiado, para decirlo con la palabra que ha venido a bautizar las ediciones antisoviéticas clandestinas.

Rodríguez Monegal ha descrito así el tema de *El hijo de su amigo*: "A través de un monólogo que no perdona ninguna infamia, ninguna delación amical, ningún chantaje, se relata un mundo complacido en su degradación. La anécdota (un individuo empuja al suicidio al hijo de su amigo) es trivial: el ambiente (el submundo del estudio cinematográfico) de indudable ejemplaridad. Pero lo que importa es el tratamiento. A través del lenguaje se da todo: la miseria moral, la vileza, el ridículo, quedan expresados en el giro que utiliza el relator, en su vocabulario, en sus preferencias sintácticas. Una comicidad explosiva, el ridículo abierto del asunto no consiguen disimular la amargura que yace bajo estos ejercicios".

La fiesta del monstruo es la más política de las invenciones de Bustos Domecq; es, también, el mejor de sus cuentos, así como el más cruel. Un descamisado cuenta a su novia las peripecias de un viaje en camión desde la periferia al centro de Buenos Aires, viaje que realiza -entre fervoroso y requisado- para oír a Perón en Plaza de Mayo. El cuento es la historia de ese viaje y sus incidentes, con el asesinato (lapidación) de un estudiante judío argentino, por haberse atrevido a discrepar elíptica y respetuosamente ante el compulsivo enfurecimiento de los pobladores del camión; incluye, asimismo, la quema de un ómnibus, por el solo placer piromaníaco de verlo arder. Fondo y forma se alían para conseguir un modelo de abyección e injuria difícilmente igualable en las letras argentinas (a pesar de la profusión de libelos antirrosistas de mediados del siglo XIX). La relación de la mesnada con el sujeto que la recluta, la dirige y ocasionalmente la castiga; la venalidad, atroz trivialidad, inconsecuencia y amoralidad de los manifestantes y sus reacciones ante el asesinato, todo concurre a componer un cuadro de vileza nunca dado antes con tanto regodeo verbal y ferocidad narrativa en nuestra literatura. El estilo de Bustos Domecq sirve, como nunca, a un propósito definido y reductor; su eficacia, en ese sentido, es abrumadora. Por supuesto, el texto prueba lo que el autor y lectores predispuestos quieren que se tenga por probado; seguramente, jamás la literatura de programa político (desde la mera tendenciosidad al acento de barricada) ha podido hacer otra cosa. Pero el espesor físico del texto, lo que llamaríamos su consisten-

cia corporal, la carnalidad del lenguaje son mayores y más sabios que nunca; si alguna vez el estilo abigarrado, elaboradamente vulgar y grosero, a ratos infame de Bustos Domecq dio totalmente con su materia, desde el punto de vista literario, fue aquí.

En 1967, Borges y Bioy firman la edición en libro de las *Crónicas de Bustos Domecq*, algunas de ellas publicadas antes en revistas. Son misceláneas de la condición intelectual, sátiras fáciles y a veces obvias de las pedanterías, los engolamientos, los lugares comunes de la mediocridad literaria y del macaneo, las falsas trascendencias y los amaneramientos del artista común y ramplón, que hace número y también mayoría. En algunos casos parece estarse ante la "broma privada", ante la contraseña para la diversión de los amigos, esos amigos para cuyo placer Borges -en *El libro de arena*- ha declarado que escribe.

Casi siempre divertidas, alguna vez regocijantes (como *Los inmortales*, como la no recogida en volumen *De aporte positivo*) se leen con indudable partido de entretenimiento, pero no agregan nada importante, no ya a la reputación de Borges y Bioy, sino a la más ligera y doméstica de Bustos Domecq.

No ignoro que muy otra es la valoración que de ellas hace el mismo Borges. "Son éstos -escribe en *Las memorias*- artículos sobre imaginarios artistas modernos y extravagantes" -arquitectos, escultores, pintores, gastrónomos, poetas, novelistas, modistas- escritos por un devoto crítico moderno. Pero tanto el autor como sus personajes son locos y resulta difícil determinar quién toma cosas a los demás. El libro está dedicado "A esos tres grandes olvidados: Picasso, Joyce, Le Corbusier". El estilo en sí mismo constituye una parodia... Creo que las *Crónicas de Bustos Domecq* son mejores que cualquier otra obra que me pertenezca individualmente, y casi tan buenas como lo que Bioy ha escrito solo". El juicio acaso valga como una manifestación de la "cortesía recíproca" entre los dos autores, de la cual Borges hace mención en la parte omitida del párrafo, cuando describe los presupuestos de la colaboración entre él y Bioy, el "mutuo abandono de todo ego" como requisito necesariamente previo a ese modo de composición.

IV

Los comentaristas de Bustos Domecq y Suárez Lynch han anotado la importancia descollante, verdaderamente capital del

idioma en las hechuras de ambos escritores. El propio Borges se les había adelantado en tal sentido.

Pero es un error creer que ese idioma se nutra, como parece haberlo creído Mac Adam, del *lunfardo*. Ya hemos referido el desprecio de Borges por esa jerga, que entiende más carcelaria (y tanguera) que auténticamente popular. En verdad, el lenguaje de los heterónimos está sobrecargado de invenciones groseras de origen culto y de aberraciones semánticas de motivación intelectual, a veces casi esotéricas: palabras como "cagastume", "culantro" y "spiantacaca", para circunscribir el ejemplo a estos neologismos soeces, salen de bromas paródicas de lenguaje entre los autores y sus amigos y no de ningún hampa patibularia ni de ningún habla de suburbio.

"El idioma es más importante que el narrador", dice Mac Adam y tiene razón. Pero lo que no parece haber descubierto es que la norma a la cual se sujeta esa mecánica de la invención del lenguaje es la de la más irrestricta libertad. Por eso, tal lenguaje -así creado- es independiente del personaje y aun de las posibilidades del personaje, como ha visto meritoriamente el exégeta norteamericano.

La consecuencia, no perseguida pero tampoco esquivada, es la de una total heterogeneidad de niveles, a despecho de la crasa verosimilitud naturalística (a ninguna escala, tal verosimilitud parece haber preocupado a los autores). Así, en un mismo relato, un mismo narrador -el de *El testigo*- escribe un idiotismo tal como el de que "en el sótano teníamos el subsuelo" y redacta una frase de cuño borgiano tan puro como aquélla por la cual describe su estupefacción ante la muerte de la niña: "Tuve la impresión que toda mi vida, hasta esa ocurrencia, la había ido cursando un ajeno".

En *Las doce figuras del mundo* es posible leer estos dos fragmentos:

a) "Hace treinta años, en las cumbres del Líbano, yo la ejecuté con felicidad; pero antes los maestros me concedieron otras pruebas más fáciles: yo descubrí una moneda en el fondo del mar, una selva hecha de aire, un cáliz en el centro de la tierra, un alfanje condenado al infierno", que parece de Borges y

b) "Había ingerido tanto salame que ya se le cerraban los ojos".

"Ojos irrefutables" o "velocípedo tarambana" son muy buenos, pero el escritor pasa literalmente a ser otro cuando escribe "Pampita ha muerto: en el recuerdo esa función es indeciblemente patética" (*Las previsiones de Sangiácomo*).

Podría insistirse interminablemente en ejemplos de esa convivencia dispar e irrealista de calidades inconciliables, de amalgama imposible y aun de increíble autoría común.

Mac Adam se queja de que a veces el lenguaje sea "completamente impenetrable para alguien que no esté familiarizado con las peculiaridades lingüísticas rioplatenses", usando categorías de Américo Castro que Borges denostó alguna vez.

No es siquiera seguro que sea así. Aun quien entienda de "peculiaridades lingüísticas rioplatenses" se quedará muy frecuentemente a mitad de camino, porque los autores inventan fuera de toda ley y esa suerte de lenguaje de laboratorio no se atiene a las pruebas niveladoras de la comunicación. Sus alusiones criptográficas a lo popular y a lo erudito exigen algo más que el conocimiento de un lugar y de los modos de habla allí corriente. Son -una vez más hay que volver a la frase de Borges- el producto de "bromas privadas".

A menudo es posible advertir una sátira de los sinsentidos populares por los cuales se emplean verbos, sustantivos, adjetivos y adverbios para expresar exactamente lo contrario de lo que ellos deberían significar: así, "desapartar" usado en vez de "apartar", "la desavenencia de la discordia", o en la absurda progresión que se pretende para la frase, "Vengo a exigirle, más aun a solicitarle", etc. Otras veces es el amaneramiento trillado, átono y cursi del estilo periodístico y del *cliché* retórico (lo mismo que denunciaba Juan de Mairena en el ejemplo famoso). He aquí una versión insuperable del vicio, con toda su preparación de abstracciones desgastadas y mostrencas, que se derrumba ante la imperiosa vulgaridad de las cinco palabras finales:

"La lluvia, que a las diecisiete y cuarenta no superaba los ribetes de una persistente garúa, revistió contornos enérgicos a partir de las y cuarenta y nueve y temí que el farol y el propio

señor Adrogué, juguetes del pampero huracanado, se me pusieran de sombrero" (*El hijo de su amigo*).

Me interesa otro efecto, que debe cuotas imposibles de separar a cierto fuero discrecional de la imaginación culta, a veces de filiación surrealista, y a la tradicional guaranguería criolla, de estólida rotundidad. Algunas muestras:

-“Hacía tanto calor que la gente ya se reía” (*La víctima de Tadeo Limardo*).

-“Yo tenía menos ganas de comer que de besarme el codo” (ídem).

-“Un cadáver desnutrido y de mal semblante” (ídem).

-“Muere tronchado en plena senectud” (*Crónicas*).

-“Un desmesurado baúl ropero que por su aspecto general parecía un bisabuelo venerable, en estado de putrefacción” (*La prolongada busca de Tai-An*).

-“Yo me reía como si viajara en tranvía” (*Un modelo para la muerte*).

-“Un cafferata express con mucha espuma, que mandaba más ganas de afeitarse que de cortarse el pelo” (*El hijo de su amigo*).

-“Ya usted me lo dejaron más solo que a un ojo de vidrio” (*La prolongada busca...*), sentencias llenas de invención idiomática, de secretas, sorpresivas y hasta absurdas formas de aproximación que no reniegan, a veces poéticamente, de la cordura; de irresistible comicidad, de resorte inteligible pero de imposible análisis racional en cada uno de sus diversos elementos y en el mecanismo de un enlace entre ellos.

Otras veces Bustos Domecq y Suárez Lynch escriben para rendir un taimado homenaje (y en verdad para denostar risueñamente, para consumir por la risa su descrédito) a esa institución que Flaubert llamó, literalmente, “las ideas recibidas”. La recusación de los tópicos, de los lugares comunes y el efecto de envilecimiento conceptual a que ellos insensiblemente se prestan, constituye una de las llaves maestras de la parodia idiomá-

tica y del *pasticcio* lingüístico en Bustos Domecq y en Suárez Lynch. Lo más frecuente es que tales tópicos se sitúen en el plano de lo cultural: lugares comunes sobre arte, pintura, escultura, literatura, etc. (*Crónicas*).

En *La prolongada busca de Tai-An*, la presencia de chinos pretexto la descocada invención de proverbios y apotegmas de apócrifa sentenciosidad oriental. Estos cinco me parecen los más divertidos:

-“Bien dicen que se ve mejor el pez en el tejado que un casal de águilas en el fondo del mar.”

-“Bien dicen que después del pleito perdido hay que pagar la cuenta del verdugo.”

-“Dice el adagio que el mendigo a quien expulsan de la casilla del perro se hospeda en los palacios de la memoria.”

-“En verdad, si para computar el valor de un incalculable gabán de piel de nutria con ribetes de morsa, el juez más reputado se atiene al número de polillas que lo recorren, así también la solidez de un hombre se estima por el exacto número de pordioseros que lo devoran.”

-“Bien dicen que el cartero de pies veloces que corre a distribuir la correspondencia es más digno de encomios y ditirambos que su compañero que duerme junto a un fuego alimentado con la misma correspondencia.”

V

La imagen de la condición humana, en los heterónimos, es casi siempre triste y miserable. Es la imagen de eso que en el Río de la Plata ha dado en llamarse, con términos que no aparecen en Borges ni en Bioy, el *chanta* o el *chantapufi*. Ese *chanta* puede ser un pobre diablo (como Urbistondo), un pretense escritor (como Montenegro, como Formento) y hasta un Cónsul (como Félix Ubalde). Por encima de esa miseria, lo que patológicamente nos interesa -y a ratos nos fascina- es el modo en que ese personaje se expresa. La condición humana es, así, el pálido, el pobre, el menguado pretexto de grandes estructuras verbales.

Acaso en la literatura contemporánea haya otros ejemplos ilustres de ese desnivel.

En tal desequilibrio, querer analizar toda esta ópera de la palabra con la intención de agotarla -o de introducir a ella según los índices de lo racional- no sirve más que para disminuirla y para perderse. Tal vez esta nota no haya tenido otro propósito que el de ofrecer algunas pautas (necesariamente incompletas) de lectura para inducir al conocimiento de Bustos Domecq y Suárez Lynch. Ojalá sirva para que el lector ingrese sin desalientos ni excesivas perplejidades en ese vasto mundo de horror y disfrute. Los escarmientos y los deleites de semejante viaje pueden vaticinarse como únicos en la actual literatura escrita en español; siempre que el prodigioso *pasticcio* pueda ser admitido en el gentilicio que alude al habla de cientos de millones de personas.

Copyright *La Opinión Cultural*, 1977

Amicis
CORAZÓN



DIARIO DE UN NIÑO

Librería SÚCESORES DE HERNANDO

Arenal, 11, MADRID

Un proselitismo de la angustia

A lo largo de una serie casi interminable de secuencias, la TV española proyectó -hasta hace muy poco tiempo- la versión de una de las historias de D'Amicis: *De los Apeninos a los Andes*, el penúltimo y el más largo de los ocho cuentos mensuales de *Corazón*, el correspondiente al mes de mayo dentro de la iteración de octubre a junio del período escolar turinés que sus páginas refieren. En su no siempre fiel reinvención japonesa, Marco -el protagonista genovés de la historia, errante desde su ciudad tirrena hasta la Tucumán del norte argentino, en procura de un reencuentro con su madre- ha mantenido en vilo por meses y meses la emoción de millares de niños españoles. ¿Para bien o para mal? Me propongo razonarlo en las páginas que siguen.

Hay que aproximar al lector joven y contemporáneo el contenido y la sustancia de ese libro, dentro del cual las desventuras de Marco son una parte pequeña, por más que figuren entre las más patéticas y desgarradoras. Y hay que empezar por contarle porque, a diferencia de lo que ocurría en los días escolares de quienes hoy estamos en la edad madura, el libro *Corazón* ha dejado de ser lo que en mi tiempo era: una suerte de manual laico de catequesis de los sentimientos infantiles. Y no es probable que, a partir de la angustia creada por las peripecias televisivas de Marco, el niño se interne en la lectura de un libro que suena hoy a anacrónico, que ha perdido sus ligámenes con el mundo del alrededor de su escuela, que ha dejado de aludir a la vida circundante, al lenguaje y a los valores que en esa vida se reciben.

Edmondo d'Amicis nació en Oneglia, Italia, el 31 de octubre de 1846 y murió en ese mismo país, en Bordighera, el 11 de



Al centro: Margo Glantz, Carlos Martínez Moreno, José Emilio Pacheco. Homenaje a Jaime García Terrés. México, 6 de diciembre de 1984

marzo de 1908. Participó de la guerra contra los austríacos, en jornadas donde se gestó la unidad de Italia. En 1868 las revivió en un tomo de relatos, *La vita militare*; dieciocho años después de ese libro dio a conocer, en 1886, *Cuore*, diario de un escolar, que fue su obra principal, la más difundida, la que suscitó el interés del público italiano por las otras. En el período que media entre *La vita militare* y *Cuore* había editado un libro de cuentos cortos -*Novelle*, 1872- y un volumen poético -*Poesie*, 1880-. La Enciclopedia Británica, que por lo general sabe lo que dice, afirma que sus novelas cortas pecan por excesivamente moralizantes y que en sus ensayos el escritor revela la influencia de Alessandro Manzoni, el famoso autor de *I promessi sposi*. Y no es preciso recurrir a la Enciclopedia Británica para saber que su libro *Corazón* fue el que dio la vuelta al mundo, se tradujo a decenas de idiomas y concitó la audiencia y la lectura de millares de niños, a quienes de alguna manera contribuyó a formar en sus primeros gustos, en su aprendizaje de la escritura y la experiencia literarias, en su conocimiento de los primeros testimonios humanos y, consiguientemente, en sus preferencias por el realismo, acaso abandonables para muchos con el paso del tiempo; y en una educación sentimental dentro de la piedad, del Bien, del patriotismo y del orden y la liberalidad burgueses, items en los que quizás haya dejado huellas espirituales menos fáciles de abandonar u olvidar.

Fui en mi hora uno de esos niños, uno entre esos millones de niños en el mundo. Y éste es, por tanto, mi testimonio humano acerca de *Corazón*. Digo humano y no literario, porque prescindido del escritor y del adulto que yo haya podido llegar a ser, para tratar de rememorar aquel alumno compungido, de nueve o diez años, cuya garganta se estrangulaba con las historias de desgracia, conmiseración, miseria, injusticia y exaltación patriótica que se elevaban de aquellas páginas. Y sólo aprovecharé lo vivido desde aquellos días ya irrescatablemente lejanos para calibrar esos confusos y ateridos sentimientos a la luz de una razón aun más impía: la de los años de la edad madura.

Corazón fue, absolutamente, el primer libro que -con forma de tal- llegó a mis manos y leí en su totalidad. Debo empezar por describir los caracteres de la edición en que lo tuve, tan distinta y distante de la alegría de los libros y las ilustraciones que hoy se dedican a los niños. Era una edición madrileña de los Sucesores de Hernando. Y en la misma tapa contenía un grabado que

pasaba a ser muy emotivo en cuanto se le identificaba con el trance aristotélico de anagnórisis o reconocimiento, al cual correspondía en la historia que lo había inspirado: representaba el instante en que el padre del pequeño escribiente florentino, levantándose sigilosamente en la alta noche, descubre cómo su hijo, quitándole horas al sueño y exponiéndose en silencio a los reproches paternos por su más bajo rendimiento diurno en el colegio, está ayudándolo -sin que él lo haya podido sospechar siquiera- en su oficio de amanuense profesional a destajo. El dibujante ilustra el momento en que el padre, acercándose de espaldas a ese niño inclinado sobre los papeles y sentado en la silla del copista, lo toma de la cabeza y lo atrae hacia sí. Tan conmovedora escena responde a un intercambio de frases no menos conmovedor: "¡Oh, padre mío, perdóname! -gritó llorando, al reconocer a su padre-. ¡Perdóname tú a mí! -respondió el padre, sollozando y cubriendo su frente de besos-. Lo he comprendido todo, todo lo sé: ¡soy yo quien te pide perdón, noble y santa criatura!". Era una de las historias predilectas, incluso para nuestro engañoso hedonismo infantil: porque era uno de los pocos cuentos mensuales que "terminaba bien", como solíamos decir. Hoy es posible pensar que era menos solemne, menos mayestático y por eso mismo más aflictivo y concreto que *El pequeño vigía lombardo* depositado muerto al pie de un fresno, con una herida mortal en el flanco izquierdo, envuelto en la bandera tricolor italiana y cubierto por la lluvia de flores que le iban arrojando los soldados que desfilaban frente a él "y casi sonriente, como si oyese aquellos saludos y estuviese contento de haber dado la vida por su patria". Esa era, por lo demás, otra de las imágenes gráficas del libro; por una de esas curiosas superposiciones culturales que obran la lectura y el tiempo, este pequeño vigía lombardo se me ha desprendido de su galería damiciana y se ha emparentado en cambio con el durmiente del valle, *Le dormeur du val*, aquel joven y bello soldado muerto del soneto de Arthur Rimbaud, que yace también en la serenidad de un prado, con dos agujeros rojos en su flanco derecho: *Les parfums ne font pas frissonner sa narine/Il dort dans le soleil, la main sur sa poitrine/Tranquille. Il a deux trous rouges au côté droit*, dice el terceto final.

Supongo que aquélla fuese una de las primeras ediciones españolas, porque la abría un prólogo especial del autor, con motivo de la versión de la obra al castellano; y ese prólogo ha desaparecido, sin dejar rastros, en las ediciones posteriores. Con-

servo todavía ese libro, al que nunca he consentido abandonar; pero está al otro lado del océano, a miles de kilómetros de distancia, y en esa lejanía lo convoco. Alborozado por la perspectiva de llegar a un mayor público infantil, d'Amicis escribía en ese prólogo (y me pesa fiarme tan sólo a la memoria en la cita): "Me sentiría feliz si mi libro pudiera proporcionar solaz y deleite a los niños españoles". Solaz y deleite: acaso no existan, en todo nuestro tan rico idioma, dos sustantivos abstractos más desajustados para aludir a los estados de ánimo que su lectura suscita en el niño. "Solaz y deleite": "se equivoca *exactamente*", como diría Valéry.

A tenor de lo que entonces me resultaba el texto, los dibujos eran sombríos y patéticos, contra los más claros, luminosos y lineales de las ediciones de hoy: sombríos y patéticos, con aquella oscuridad pringosa como de daguerrotipo y aquella predilección selectiva, ¿sádica?, por los trances más pungentes de cada narración; los niños usan unas vestimentas largas y raídas, holgadas y calzonudas, que con el tiempo los lectores de aquella edición tal vez hayamos consustanciado con la estampa del pequeño héroe damiciano y luego -al cabo de los años- hemos descubierto en las criaturas desaharrapadas del neo-realismo cinematográfico (una estética cuyas vinculaciones con *Cuore* sería muy interesante averiguar).

Varias generaciones de escolares hemos sentido que se nos humedecían los ojos al contemplar esas imprecisas y recargadas, oscuras y turbias láminas: el Ferruccio de *Sangre romana* abrazando, moribundo, las rodillas de la abuela paralítica cuya ruinoso vida ha preservado a cambio de la suya de tan pocos años; *El tamborcillo sardo* exhibiendo al capitán, desde la cama del hospital de sangre, el muñón de su pierna amputada y recibiendo el homenaje de que el militar se descubra ante el héroe; el huérfano siciliano Mario, en el *Naufragio*, mirando -asomado a la borda del buque con el cual va a hundirse para siempre- cómo se aleja el bote de salvataje en que va la joven a quien ha cedido su propio sitio; el ínfimo Marco disponiéndose a dormir, sobre la almohada de un cofrecillo inverosímil, en la tenebrosa inmensidad de una floresta ignota, mientras la leyenda del grabado lo hace apelar a la imagen de su madre y a la aviesa transcripción del texto suprime el único período consolador de la frase, aquél en el cual se agrega que quizás esa madre esté ya cercana. Por eso, cuando unos años más tarde encontré en el *Quijote* la

sentencia relativa a "desalmados libros de desventuras", referida en su contexto a las novelas de caballería, pensé que había dado con una definición insuperable para las páginas del diario del escolar Enrico Bottini. Anacronismos tales, de hechura y de lectura, enriquecen en el hombre -retrospectivamente- los confusos y atribulados sentimientos de la niñez; lo cual es valioso, con tal de que no sea al precio de perder el sabor de las emociones originarias.

Un inventario taxativo de las miserias del libro arriesgaría la alternativa de lo incompleto. Sus niños aparecen a menudo -tanto en el diario de la vida escolar como en los cuentos mensuales- sucios, humillados, heridos, andrajosos y enlodados; el padre de uno de ellos padece en la cárcel, en tanto su hijo lo cree ausente y en América; la madre del otro realmente lo está -trabajando para colaborar en el sustento de los suyos- y en tan remoto exilio se halla a punto de morir; un niño muere y el suyo es uno de los dos entierros del libro (el otro es el de una maestra muy querida, que descuida hasta el fin su salud, en los extremos de su devoción por la infancia); los dos maestros que el autor retrata con alguna minucia (el de Enrico, el de su padre) son seres solitarios y sin parientes y hacen de las series anuales y fugitivas de sus discípulos el sucedáneo de otras tantas y evanescentes familias; los ricos y los pobres conviven en los bancos escolares y esa junción, con sus accidentes dolorosos, fragúa e inculca a los lectores el precario espejismo de la igualdad entre los hombres a pesar de las diferencias de clase, una de las cándidas y quebradizas ilusiones liberales que aparentemente profesa el autor ("Parece que la escuela hace a todos iguales"). El patriotismo es el otro de los valores reductores de *Corazón*, como que ha salido de las flamantes entrañas de la Unidad Italiana; la patria y la familia -ésta y sus facilidades y confortaciones, ésta y sus miserias y sordideces y la injusticia genérica de que los niños sean igualmente exigidos en la escuela al término de aventuras íntimas y domésticas tan dispares- son los motivos fundamentales del discurso damiciano. Y el sacrificio de la individualidad infantil en aras de las dos categorías incontrastables -patria, familia- es el gran tema dramático y aun trágico de sus páginas, según ya veremos.

El ámbito de *Corazón* está naturalmente confinado por la cotidianidad de la escuela, centro del mundo: de su discurrir surgen los cuentos mensuales, de su estructura y contorno salen

los personajes: los maestros, los alumnos, los padres. Tres son las profesiones más insistidas: la de militar (eventualmente condecorado de guerra), la de ferroviario, la de educador. Es posible imaginarse que hayan sido las tres profesiones concurrentes a forjar la unidad de Italia: en los campos de batalla, en las comunicaciones, en la educación.

Como escritor, d'Amicis es capaz de habilidades señalables, tanto en la forma de relatar como en la de alinear a los personajes. Es hábil, por ejemplo, que el relator en primera persona sea un personaje de fila, nunca el mejor de la clase, nunca el héroe; hasta el punto de que, llegado el final de los cursos ignoramos el puntaje de sus calificaciones. Con la relectura y con los años, he llegado a pensar que las páginas más bellas de *Corazón* suelen hallarse en su materia más incidental y anecdótica: el viaje de Bottini padre e hijo a Condove, a visitar al viejo maestro del primero, consume un relato auténtico y hermoso, al margen del propósito, otras veces en exceso visible, de *escribir* historias. El fragmento descriptivo titulado "Verano" es otra muestra de ese libro tenue, que coexiste en *Corazón* con el libro contundente y demagógico de los cuentos mensuales, de las desgarradoras hazañas y los personajes enterizos (el superdotado Derossi, el nobilísimo Garrone, el ominoso Franti). Al adulto, no al niño, ese libro menos enfático acaba inevitablemente por parecerle el preferible, el más espontáneo, el más verídico, el menos impregnado de moralina, el menos abrumado de sentenciosidad.

Lo otro, en la edad de la primera lectura, golpea por demasiado transidamente penoso, por demasiado aflictivo, por demasiado truculento; y la intención simétrica de que el bien apareje premios y el mal acarree castigos, se da -y muy abusivamente reiterado- a nivel de todo el Diario; porque en las historias mensuales el canto ya es otro y la abnegación sólo se lleva, las más de las veces, una cosecha de muerte, así sea con sus correlatos de gratitud y de gloria.

Hoy en día las seriales de televisión, vistas y seguidas por millones de niños, parecen predicar una pedagogía de la violencia, aunque sea de un tonto simplismo -conformista y burgués-pretender que esas y no otras más profundas sean las causas del malestar que, en variadas formas, suele darse a nuestro alrededor y en el mundo. En los días de *Corazón* y en el designio de su autor, parece haber existido en cambio una pedagogía y hasta

un proselitismo de la angustia; como si los niños más sensitivos al sufrimiento estuviesen -con él y por él y sólo por eso- adies-trándose en la certidumbre de ser moralmente los mejores.

Uno de los temas que modulan todo el libro es, ya lo hemos dicho, el de la unidad italiana, labrada y obtenida a través de la guerra contra Austria. Es un motivo declarado en muchas páginas y detalles, implícito en otros. Es expreso cuando exalta, como condición o profesión más distinguida, la de militar. En el fragmento titulado "Litigio" y correspondiente a la anotación diaria del 20 de marzo, el padre del narrador le formula este reproche, a raíz de un conato de incidente: "¡No debiste levantar la regla sobre un compañero mejor que tú, sobre el hijo de un soldado!" Y en la larga anotación del 3 de abril, un veterano del 4º batallón del 49, padre de uno de los escolares, acude a presenciar el paso del Rey Humberto, bajo cuyo mando había servido en la guerra, llega a rozar su mano y acto seguido -en gesto claramente fetichista- pasa la mano que ha tocado a la del rey por el rostro de su hijo, enorgulleciéndose de trasmitirle así una caricia real.

Otras invocaciones a la unidad de Italia surcan constantemente el texto, acá y allá; y asimismo alientan en otro plano, el de la ecuaníme distribución de las heroicidades en los cuentos mensuales. Ya en las primeras páginas (anotación del 22 de octubre) se recibe en clase -y la escena transcurre en una escuela de Turín- a un genérico "muchacho calabrés"; y el maestro ordena al mejor alumno que abraza al recién llegado, en lo que ve como "el abrazo de los hijos del Piamonte al hijo de Calabria": "Por esto luchó nuestro país cincuenta años y murieron treinta mil italianos". Y cuando (anotaciones del 13 y del 14 de marzo) se proceda a la ceremonia de la distribución de premios, el texto hará regresar de aquellas primeras páginas al ya olvidado calabrés, todavía innominado, le pondrá un nombre y lo integrará a una comisión de honor que compongan representantes sardos, sicilianos, calabreses, napolitanos, romanos, romaños, florentinos, venecianos, genoveses, lombardos y piamonteses. Sin que el autor lo diga nunca de modo expreso, igual criterio de equidad inspira la distribución de héroes por regiones en los cuentos mensuales: el pequeño patriota es paduano, el pequeño vigía es lombardo, el pequeño escribiente es florentino, el heroico tamborcillo es sardo, el generoso enfermero del Chacho es napolitano, el abnegado nietecito que muere por su decrepita abuela es

romañolo, Marco es genovés, el sacrificado náufrago es siciliano. Italia unida preside así el reparto de premios, conlleva el costo de las muertes y discierne la cuota de las virtudes.

En ese cuadro histórico, el sacrificio del bienestar, de la personalidad y hasta de la vida, en beneficio de la generación anterior y de la patria, parecen valores impuestos: los está reclamando la necesidad de dar espesor de tradición, continuidad a una nación recién creada.

Tal contribución de los niños y de los jóvenes en homenaje a sus mayores es la moraleja de la mitad -cuatro en ocho- de los cuentos mensuales. *El pequeño escribiente florentino* se extenúa a escondidas a fin de que su padre pueda cobrar un mejor salario. En *El enfermero del Chacho* un adolescente, llevado por error a la cabecera de un viejo moribundo, lo cuida hasta el fin, para no disiparle la ilusión delirante de que él sea uno de los suyos. En *Sangre romañola* un nietecito, tras soportar las recriminaciones de una abuela baldada y senil, se interpone, recibe una puñalada destinada a la anciana, agoniza pidiéndole perdón y muere. Este sacrificio auténticamente monstruoso es realzado así en la frase final del cuento: "El pequeño héroe, salvador de la madre de su madre, herido de una cuchillada en el costado, había entregado su hermosa y valiente alma a Dios".

En *De los Apeninos a los Andes* Marco atraviesa el Océano, pena en cuatro ciudades extrañas y atraviesa páramos ignotos ("extenuado por la fatiga y el insomnio, harapiento y sucio, reprendido y maltratado de la mañana a la noche") hasta encontrar a su madre moribunda, darle fuerzas para dejarse asistir y salvarle la vida. En el último párrafo del cuento el cirujano hace alzarse al niño arrodillado ante él, diciéndole: "¡Levántate! ¡Eres tú, heroico niño, quien ha salvado a su madre!"

La variante del sacrificio o el denuedo entre jóvenes es una variante apenas menos antinatural e irrazonable: en el cuento mensual *Naufragio* el joven Mario cede un único puesto en un bote de salvataje a la joven Julieta, que le era desconocida hasta la víspera, y tal desprendimiento sella su destino. En la anotación "Una desgracia" y en el cuento "Valor cívico" se relatan dos actos de arrojo: en el primero, un escolar se balda por extraer de las ruedas de un carro a un muchacho más pequeño; en el segundo, un jovencito -luego galardonado- se arroja a las furiosas

aguas del Po y rescata a otro chico. "Admirable es el heroísmo de un hombre -dice el alcalde en su discurso- pero en el niño el heroísmo es divino".

La otra alta cuota es la del sacrificio por la patria. En *El pequeño patriota paduano* un precoz emigrante en viaje de retorno, arroja a la cabeza de otros viajeros las monedas con que lo han socorrido, al grito de "Yo no acepto limosna de quienes insultan a mi patria". El tributo de abnegación es comparativamente menor pero el libro no ha hecho más que comenzar. En *El tamborcillo sardo* un chicuelo acepta un mandato de su capitán: atravesar un campo arrasado por el fuego enemigo, a fin de transmitir un mensaje que salvará a la tropa. Lo hace, entre las lejanas imprecaciones del capitán cuando lo ve caer herido y flaquear ("¡Desángrate, muere, desgraciado, pero llega!"). Al día siguiente el militar visita a su joven subordinado en un hospital de sangre y se entera de que el acto de heroicidad ha cobrado el precio de una pierna del niño. Se descubre entonces ante él, el niño lo rehúsa (escandalizado de no merecerlo) y el capitán responde sacramentalmente: "¡Yo no soy más que un capitán, tú eres un héroe!" Ya referimos la muerte de *El pequeño vigía lombardo*; el autor lo ve muerto y glorificado y entonces anota que "parecía dormido en la hierba, envuelto en la bandera, con el rostro pálido y casi sonriente, como si oyese aquellos saludos y estuviese contento de haber dado la vida por la patria".

En este caso y en el de *Naufragio* hay una razón especial de desinterés que alienta detrás de la conducta de sacrificio: la criatura que se inmola carece de padres, carece de familia. "Yo no tengo familia", dice el pequeño vigía, explicando por qué no ha huido al aproximarse los austríacos. "Me he quedado aquí para ver la guerra". "¡Tú, Julieta!" -exclama Mario al cederle su puesto en el bote-. "¡Tú tienes padre y madre! ¡Yo soy solo! ¡Te doy mi sitio! ¡Adiós!"

La fortuna de tener a los padres vivientes es objeto de constante exaltación en el libro. E inspira un mensaje final del narrador, titulado "¡Gracias!", dirigido a sus padres, que se cierra con esta frase: "Yo hincó mis rodillas ante vosotros, como cuando era niño, y os doy gracias con toda la ternura que pusisteis en mi alma en doce años de sacrificios y de amor".

La abnegación es, en este mundo tan irreversiblemente obsoleto, la principal virtud del niño, la que debe esplender siempre

ante los ojos de los otros niños. Los ocho protagonistas de los cuentos mensuales y tantos otros de las anotaciones diarias comparten esa virtud. Y cuatro de los ocho adalides infantiles de los cuentos mensuales sucumben o resultan mutilados por sus actos de abnegación: el lombardo, el romañolo, el siciliano y el sardo (dos de tierra firme, dos de las islas: d'Amicis jamás olvida sus reglas).

El psicoanalista argentino Arnaldo Rascovski ha hablado de *El filicidio*, refiriéndolo a la relación entre padres e hijos, al vampirismo de los genitores en nuestras costumbres actuales; el genial Goya ilustró sangrientamente el (mal) ejemplo de Saturno para su Quinta del Sordo. Pero acá y ahora, sacrificarse por la generación anterior ¿puede ser una recomendación saludable, a sembrar entre niños y jóvenes? Que cada uno piense su propia respuesta.

Entre la muchedumbre humana que circula por las páginas de *Corazón* no figura un solo sacerdote ni el ministro de ninguna otra religión. La misma mención de Dios se limita, por lo demás, a exclamaciones de tipo interjetivo, de las que abundan en el habla de todos los días y no suponen ninguna invocación a formas expresas de la religiosidad. El efusivo pietismo de *Corazón* tampoco tiene visos de proyección trascendente.

Cuando en la escuela se tiene noticia de la muerte de la madre de Garrone y el huerfano llega hasta su banco de escolar, el maestro le consuela con estas palabras: "¡Llora, llora, pobre niño: pero ten valor! Tu madre ya no está aquí, pero te ve, te ama todavía, vive a tu lado y la volverás a ver, porque tienes un alma buena y honrada como ella. Ten valor"; lo cual supone en mayor grado una proposición de tipo panteísta o una exhortación a perfecciones morales en el joven que ningún estilo de confortación que apele a un sentimiento religioso. Y a continuación, solicitándole el esfuerzo de copiarlas, el maestro dicta a Garrone unas palabras de Mazzini, prócer... de la Unidad Italiana. Entre ellas, éstas: "La muerte no existe, no es nada. Ni siquiera se puede comprender. La vida es la vida y sigue la ley de la existencia: el progreso" -lo cual suena más a catecismo positivista de Augusto Comte que a ningún catecismo de la Iglesia.

Natalia Ginzburg, una escritora italiana cuya niñez transcurrió en una época en que *Cuore* vivía perpetuamente abierto

sobre los pupitres escolares, incluye en un hermoso volumen de miscelánea -titulado *Mai devi domandarmi*, No debéis preguntarme- una nota sobre *Cuore* y d'Amicis. Y afirma, ella que es marxista, que el libro está pensado, sentido, concebido y escrito en el plano de la ausencia de Dios. Y que esa es, en una dimensión profunda, la razón por la cual el cúmulo de adversidades que descarga sobre el alma del niño no tiene mitigación posible.

Creo que en quienes tenemos cierta edad -la de Ginzburg, la mía- *Corazón* condicionó una forma insidiosamente perdurable de ver el mundo a partir de la infancia; y, por supuesto, la infancia misma. Como si, de algún modo, el aluvión de desdichas que relata nos hubiera sucedido a nosotros o nos hubiera marcado, hubiese pasado a integrar nuestra infancia, formara parte de la historia de nuestras propias emociones. Algunas veces se me aparece en el recuerdo la imagen de unos patios escolares en una ciudad de América del Sur, por los cuales deambulé de niño; y encuentro que ella tiene algo de la turbiedad y el desconsuelo de las láminas de mi viejo libro.

Otras veces es alguien totalmente ajeno a d'Amicis, a una confesada influencia ejercida por él o a la remota actualidad de su mundo, quien se me representa súbitamente como damiciano en la formulación de lo que yo llamaría un voto de tristeza por el mundo. En las *Storie ferraresi* de Giorgio Bassani (escritor judío italiano y antifascista nacido en Ferrara en 1916) se inserta la historia "ejemplar" de una maestra, llamada (creo) Clelia Trotti. Convido a quienes tengan el libro a su alcance -hay una edición barcelonesa- a que lean esa historia y la aproximen al mundo de d'Amicis: muchas de la vivencias relatadas no pueden ser sino posteriores a la cosmovisión del autor de *Cuore*; otras se afilian a su modo melancólico, valeroso y desesperanzado de entender la vida, por debajo de tantas invocaciones dinámicas (al patriotismo, al bien, al esfuerzo). Y esa misma impresión y en un caso más extremo, con una temática de homosexualidad que d'Amicis encontraría inconcebible, me suscita esa novela corta de Bassani, esa pequeña obra maestra de la narrativa italiana contemporánea que se llama *Gli occhiali d'oro*.

Pero todo esto puede parecer mera erudición y, en el mejor de los casos, hacer simplemente historia: conjeturales aproximaciones literarias, filiaciones espirituales, recuento de nuestro propio pasado y todo lo que cupo en él. Estamos en 1978 y *De los*

Apeninos a los Andes se exhuma para niños de hoy. ¿Qué otro sentido puede tener que el de hacerles sufrir por el sufrimiento mismo (puro resorte sado-masoquista) prolongando y excavando una angustia infantil al pausado ritmo de las necesidades de venta de una serial de la industria japonesa?

El niño español vive hoy en un mundo en el cual ni Marco ni su madre ni el prestigio mítico de la emigración a América existen ya; esa Tucumán donde Marco encuentra por fin a su madre ha sido, hace menos años, un duro teatro de operaciones de la guerrilla y de la represión. ¿Qué sentido tiene desgastar la piedad del niño, consumir sus lágrimas sobre la patética de cosas irremisiblemente muertas, más muertas para la imaginación del hombre actual que *La cenicienta* o *Caperucita roja*? Pienso que no tiene ningún sentido, salvo la propensión morbosa a estrujar un corazón tierno. Un corazón que no es, por supuesto, el de Edmondo d'Amicis.

España, 30 de diciembre de 1977.

Para mi querido
padrino Carlitos Martínez
(hijo), este libro ejemplar.
Su padrino Alfredo

Montevideo, Junio 27 de 1925

DIARIO DE UN NIÑO

Libro de la infancia

La primera lectura con formato de libro que hice en mi vida fue la del *Corazón*, de Amicis. Hasta el momento en que llegó a mis manos, dedicado por mi padrino y recomendado, desde la dedicatoria, como "libro ejemplar", yo -que tenía siete años- sólo había leído revistitas infantiles, de alguna de las cuales tengo todavía un neblinoso recuerdo.

Corazón tendió a darme algo que no me habían dado hasta entonces las historietas de las revistas ni los cuentos orales: el espesor de un mundo.

Ese mundo, más que ejemplar, me pareció cruel y -por consecuencia- triste. Allí los niños (niños de una misma edad de la que por aquellos tiempos yo tenía) mueren baleados por el enemigo, apuñaleados por ladrones, ahogados en naufragios. Y cuando no mueren, la historia de lo que les ocurre no es menos dolorosa: la miseria y la injusticia que flotan sobre el pequeño escribiente florentino, la angustia desolada y andariega de Marcos en su tránsito de los Apeninos a los Andes.

La moraleja que predicán no tan implícitamente los cuentos mensuales del libro -*Corazón* es, ya se sabe, el diario de un escolar- es la de que los niños se realizan sacrificándose por sus mayores o por la ausencia de ellos. Escriben como copistas, por las noches, para contribuir al salario de sus padres; atraviesan bosques y mares tras la huella de una madre que los ha abandonado; mueren o son baldados por esa otra madre que es la patria; son acuchillados por interponerse para preservar la vida de una abuela; se inmolan (cediendo su puesto en botes de salvata-

je y autoeligiéndose para sucumbir en el mar) en función de la circunstancia de no tener padres a quienes aflija su muerte. A estar a sus páginas, la principal virtud infantil sería la abnegación o la heroicidad, hasta el punto del sacrificio de la vida (*Sangre romana*, *El pequeño vigía lombardo*, *Naufragio*) de la humillación como parte del mismo mérito (*El pequeño escribiente florentino*) del más duro denuedo físico y espiritual (*De los Apeninos a los Andes*) y, cuando el precio parece más venial, del renunciamiento (*El pequeño patriota paduano*).

Tengo todavía muy viva la impresión que me causaban esos cuentos, incluso aquellos que, como decíamos convencionalmente, acababan bien, me resultaban deprimentes: el tamborcillo sardo amputado, el pequeño patriota paduano arrojando desde lo alto sus monedas a los detractores de Italia, Marcos durmiendo perdido en la floresta. Y, por supuesto, las grandes frases: "Ese ángel desde hace tres meses no duerme y trabaja por mí, y yo he contristado su corazón mientras él nos ganaba el pan"; "No acepto limosna de quienes insultan a mi patria"; "Yo no soy más que un capitán, tú eres un héroe"; "¿Volveré a verte alguna vez, madre querida?"; "¡Tú, Julia! ¡Tú tienes padre y madre, yo soy solo!".

Las grandes frases, un irritante patriotismo de escarapela (*Corazón* es un libelo exaltatorio de la flamante unidad italiana, el mismo reparto regional de sus héroes lo está demostrando) y la violencia entre niños, en las relaciones de niños con adultos y hasta en los mismos sueños infantiles ("En sus sueños, interrumpidos y penosos, veía siempre la faz de un desconocido que lo miraba con aire de compasión y después le decía al oído: 'Tu madre ha muerto'"): todo eso vive y se resuelve en el espíritu agitado del temprano lector.

Puedo evocar nítidamente mi confuso sentimiento al volver a ver a mi abuela después de haber leído *Sangre romana*: mi abuela era corpulenta y no pequeña, como la de aquella desgarradora ilustración del cuento. La miraba, no podía entristecerme con mi propia muerte, que presentía posterior a la de ella, pero sí con la de ella, que había empezado a atisbar detrás de sus gestos, desde que leí *Corazón*.

En un hermoso volumen de miscelánea literaria -*Mai devi domandarmi*- Natalia Ginzburg incluye un artículo sobre *Cuore*,

donde lo rechaza como libro falso. ¡Haberlo sabido! Y en otro ensayo vecino, sobre *La infancia y la muerte*, escribe que negar la existencia de Dios es situar a los niños frente a la muerte sin defensas.

En *Corazón* se invoca a veces a Dios, jamás se le siente; en mi infancia, salvo como un temor, tampoco. Pero la impregnación de muerte que tiene el libro no es peor que su impregnación de crueldad y desgracia; hasta los oscuros grabados de la edición española de los Sucesores de Hernando -guardas, medallones de cada mes, ilustraciones a toda página- contribuyen a hacer más lóbrega la memoria que tengo de aquel mundo y de sus criaturas. En la dedicatoria que el autor ha escrito para los lectores de España, suerte de portada de la edición, d'Amicis anuncia que sería feliz si su "pobre libro pudiese de algún modo proporcionar solaz y deleite a los niños españoles". Solaz y deleite, dos estados de ánimo que el libro jamás provoca. Se equivoca exactamente, diría Valéry; si hubiera puesto tristeza y congoja estaría en lo justo.

Muchas veces he sentido en mi vida una indescriptible vergüenza íntima por conductas de los demás; no me explico cómo falta, en los idiomas que conozco, la palabra sola y única que defina ese sentimiento de ignominia gratuita. Y he escrito, en un híbrido de cuento y memoria que llamé *Los días escolares*, el bochorno que me causaba la imagen de mi hermano (menor que yo) errando por los patios abiertos de la escuela y visible desde mi clase, porque en la suya estuvieran leyendo *Corazón* y la maestra, en gracia a la emoción conturbatoria que el libro suscitaba en mi hermano y a la convalecencia de pulmonía que estaba viviendo, lo hubiera eximido de aquellas ordalías de patetismo escolar. "Desalmados libros de desventuras", llamó Cervantes a las novelas de caballería. Es lo que podría decirse de éste. La figura de un niño errante por los patios de la escuela ilustraría ese cargo.

Años después, y ahora ya como padre, discutí con mi hijo de siete años si la simple lectura de una historia de ficción, por triste que fuera, podría hacer llorar. El -con un estilo de niño que quería ser duro, a tenor de su tiempo- lo negaba. Le propuse una apuesta. Tomaríamos una de las historias de *Corazón*, una que terminara bien (se la conté). Si soportaba la lectura sin lagrimear, ganaría la apuesta; si él lagrimeaba, ganaría yo. C

meñcé a leerle *El pequeño escribiente florentino*, tras haber puesto cada uno su moneda en la mesa, al pie de la lámpara. Me di a recitar con el mayor de los énfasis. De tanto en tanto, de soslayo, veía crecer su emoción. Al llegar al trance aristotélico de la anagnórisis -¡así se dice!- me detuve en la frase culminante, le mostré la conmovedora ilustración del niño sorprendido en plena escritura, echado hacia atrás en la silla porque las manos paternas le tomaban la cabeza, aquella escena cuya leyenda al pie decía "Perdóname tú a mí -respondió el padre". Vi otra vez sus ojos, que ya brillaban. Carraspée, retomé intencionadamente el texto dos líneas atrás: "Oh, padre mío, perdóname, gritó reconociendo a su padre llorando". Rápidamente, en el borde de mi campo visual, la mano infantil se deslizó y recuperó su moneda. "No, viejo -dijo juiciosamente-. Si lees dos veces no va la apuesta".

Cuando, años más tarde, un nieto de d'Amicis pasó por Montevideo, en busca de anécdotas sobre *Cuore*, alguien que no fui yo le contó ésta. El nieto, con toda prolijidad, la apuntó. Es una de las mejores que me han referido -dijo-. ¿Presentía desde antes que el libro de su abuelo hubiera estado utilizándose como instrumento de tortura sobre almas infantiles?

Apología y enigmas de un Borges chabacano

Aparte de la gran importancia que el escritor tiene, está de moda hablar de Borges y escribir sobre Borges. Es una moda que cubre nuestro universo latinoamericano y el mundo más recoleto y más cándido de los *scholars* norteamericanos.

En los últimos tiempos, le ha tocado el turno al abominable pensamiento político de Borges. Pedro de Orgambide le ha dedicado un libro acá, en México, y el mendocino Rodolfo Braceli ha editado otro en Galerna, de Buenos Aires, bajo el título cuchillero y vendedor de *Don Borges, saque su cuchillo porque he venido a matarlo*. Se aplica allí a dilucidar las claves del que llama El tercer Borges. Los otros dos han sido dados por el mismo autor, en su famosa página Borges y yo. El tercero, definido por Braceli, es un señor que no pierde un solo reportaje, que habla de lo que ha declarado antes ignorar, que agrede a los negros, a los pobres, a los vietnamitas. Braceli se pregunta por qué y a lo largo de casi doscientas páginas se lo responde, no sin intercalar algunas historias inéditas de duelos criollos, destinados a lograr que Borges soporte y escuche su monserga.

De quien nunca se habla es de la criatura paródica que Borges inventó -y multiplicó- junto con Bioy Casares. Algún día, quizás no lejano, los estudiosos se darán a estudiar las correspondencias entre ese Tercer Borges y los heterónimos de *Bior-ges*, como alguien llamó a este demiurgo dual y plebeyo.

En un ensayo relativo a los del poeta portugués Fernando de Pessoa, Octavio Paz explicó que el heterónimo existe fuera de la persona de su autor, en tanto el seudónimo se confunde con ella.



Mario Real de Azúa, Pablo Zavaleta Reyles, Carlos Martínez Moreno. Mayo de 1985

Originariamente, el heterónimo de Borges y Bioy fue uno solo y se llamó Honorio Bustos Domecq. Luego ocurrió como si este primer engendro hubiese suscitado a su vez otro, B. Suárez Lynch. Y finalmente, más tarde, los autores han vuelto por su autoría y sólo el primero de ambos heterónimos ha quedado como un seudónimo. El proceso de estos nombres y estos contenidos es muy divertido y -extraño mérito, en el caso de algo que se refiera a Borges- virtualmente inédito.

Aparece Bustos Domecq

En 1942, la editorial SUR edita *Seis problemas para Don Isidro Parodi*. En la celda 273 de la cárcel bonaerense de Villa Devoto vegeta un antiguo peluquero del barrio de Avellaneda, víctima del error judicial, purgando una larga condena por un crimen que no ha cometido. A ese prodigio de cazurrería, parsimonia y sentenciosidad, a ese dechado de sabiduría criolla que no ha servido a su autor para librarlo de una pena aberrante, acuden -en los seis cuentos o enigmas del libro- los personajes de las respectivas historias, en busca de soluciones o consejos. Don Isidro los escucha, habla muy poco y termina siempre por ofrecer la solución de los acertijos. En un reporte que le hizo Napoleón Murat para *l'Herne*, en otro de James Irby, Borges refiere el origen del personaje y el detalle de su invención. Cuando en su N° 1000, *La Opinión* de Buenos Aires edita, con el título *Las Memorias de Borges*, la versión castellana de una cinta grabada originariamente en inglés, el autor vuelve sobre el tema. Max Carrados había discurrido la existencia de un detective ciego, recuerda. Bioy y él ingeniarón la variante del detective preso.

Lo crearon por íntimo hedonismo intelectual. Lo vieron crecer en una primera tarde de lluvia en que se dieron a componerlo. Fueron, así, los primeros y regocijados consumidores de ese increíble santafesino de Pujato (B. Suárez Lynch también será de ese rincón de provincia) cuyas ocurrencias idiomáticas disparatadas y portentosas creaban la parodia plebeya e insolente, los fueros descarriados de un Joyce que escribiese en Buenos Aires o en su provincia de litoral y a quien sus hacedores no pudieron respetar. Que Bustos Domecq era hechura de Borges y de Bioy, todo el mundo literario de Buenos Aires lo supo desde que la

revista *Sur*, como adelanto del libro, publicó *Las doce figuras del mundo*. Borges se ha quejado ante Murat de que sus lectores y compatriotas, al saber que Bustos Domecq paladinamente no existía, se hayan negado a tomarlo en serio. Los estudiosos norteamericanos, a menudo con cómicas desazones y perplejidades, originadas por el para ellos indescifrable idioma de Bustos Domecq, han tratado -en cambio- de hacerlo. La fama de Bustos Domecq es más pintoresca, en la medida en que se ocupan de él quienes no pueden entenderlo y lo desdeñan quienes podrían explicarlo.

Prologado por una maestra ("educadora" suena a más cursi y Borges y Bioy no se lo pierden) orgullosa de haber enseñado las primeras letras a Bustos Domecq en su niñez escolar de Pujato, el libro contiene algo más que sus seis historias detectivescas. Los mismos personajes que lo habitan lo llenan de notas al pie, para denostarse, para corregirse unos a otros, para transmitir chismes que los afecten, para difamar al mismo Bustos Domecq. Las alusiones son constantes y crean un todo trivial pero criptológico, conventillero y laberíntico.

Los apellidos Bustos Domecq aluden a un abuelo de Borges y a otro de Bioy; con Suárez Lynch pasará otro tanto y su misteriosa abreviatura B, tal vez se deba, ha conjeturado el mismo Borges, a la coincidente inicial de los apellidos de él mismo y de Bioy.

En secuela de esas bromas privadas, está la broma de los estilos, el "pasticcio" de las casticidades que en el Río de la Plata suenan a pedante afectación; y en tercer término, inaveriguables alusiones a las pequeñas circunstancias de la élite literaria dentro de los otros y mayores comadreo que vetean la vida de una gran ciudad.

Del idioma inventado a la broma privada

Pero Borges y Bioy, al tiempo que se divierten, se van encerrando. Sólo ellos y el círculo de sus más allegados están en condiciones de entender hasta el fin la gótica broma Bustos Domecq. No es posible imaginarse lectores distantes ni -menos todavía- traducciones (aunque las haya habido). Los mismos estudiosos norteamericanos se equivocan al suponer que el idioma de Bustos Domecq y el todavía más espeso de Suárez Lynch

tengan algo que ver con el lunfardo. Ni Borges y Bioy lo saben ni jamás han pretendido escribirlo. Los *lunfardólogos*, por su parte, ignoran olímpicamente a Bustos Domecq y a Suárez Lynch. El mismo Tercer Borges, como le llama Braceli, que detesta al tango e injuria a Gardel, llama al lunfardo "jerga carcelaria", lo que es hoy el más cegatón enfoque de erudito.

El idioma de Bustos Domecq y de Suárez Lynch es, en cambio, un idioma de pura y distorsiva, deliberada creación cultural; un idioma de laboratorio o de taller, según un entendimiento veraz por el cual una cultura no se nutre tan sólo de la parte convencionalmente elevada del espíritu sino también de groserías, irreverencias y zafiedades.

La broma se fue haciendo cada vez más densa y Borges confiesa que Bioy y él llegaban a perderse en la maraña. Todavía en *Seis problemas...* las estructuras literarias son lineales y la cargazón de la frase es comparativamente menor. La complejidad formal irá volviéndose monstruosa en libros posteriores.

Cuando lenguaje, personajes y ambiente congenian sin demasiado capricho, se obtiene la pequeña obra maestra. Es el caso de *La víctima de Tadeo Limardo*, la mejor de las seis historias del libro; dedicado a Kafka, este relato debió haber sido consagrado al recuerdo de Fray Mocho (Eduardo Alvarez) a quien tanto debe Bustos Domecq.

Todo lo dicho hasta aquí parece estar sugiriendo, en cuanto esta cripto-escritura se acentúe, las ventajas del libro privado a circular entre amigos y en edición no comercial. Y, efectivamente, éste es el punto al cual llegan Borges y Bioy en 1946, en pleno auge de Perón. Del heterónimo liso y llano se pasa a más: a la editorial ad hoc y al editor apócrifo. El inexistente Don Pablo Oportet, calcó de aquellos bondadosos españoles republicanos que fundaron casas editoriales en Buenos Aires, imprime en Oportet & Haereses -sello imaginario- *Dos fantasías memorables* de Honorio Bustos Domecq y *Un modelo para la muerte*, de B. Suárez Lynch. Las ediciones son refinadas, sin llegar a suntuosas; las tiradas extracomerciales se sitúan alrededor de los trescientos ejemplares numerados. Las *Dos fantasías memorables* parecen de una serenidad clásica al lado del furioso relato de Suárez Lynch. Son ellas *El testigo* y *El signo*. En la primera se relata la visión supraterrrenal que tiene una niña descendida

a un sótano. Se le aparece allí La Santísima Trinidad, tema de notorios parentescos con *El Aleph* de Borges; la niña muere de lo exorbitante de esa visión sobrehumana y el autor lo dice con las palabras utilizadas por Cervantes para referir la muerte del Quijote. En la segunda historia, un corrector de pruebas de la misma editorial, que ha estado preso por imputaciones de pornografía y estafa, sufre una alucinación donde se le representan manjares, en una hipérbole gustativa que constituye un fragmento absolutamente impar en la picaresca -habitualmente poco imaginativa y casi frugal- de la gula rioplatense.

Borges ha dicho que, en la escritura de los heterónimos, los fragmentos dotados de mayor linealidad neoclásica son de Bioy y lo más dislocado, caótico y bajamente romántico le pertenece. Si fuera verdaderamente así, las *Dos fantasías memorables* serían de Bioy y *Un modelo para la muerte* estaría en la zona Borges. Pero no existe ninguna certidumbre de que sea realmente así.

Nace y muere Suárez Lynch

Con *Un modelo para la muerte* nace B. Suárez Lynch, quien hasta hoy no ha vuelto a aparecer. Como su antecesor, es de Pujato, provincia de Santa Fe. Figura como su discípulo y surge protegido por un prólogo-perdonavidas del otro. Acaso la broma insinuada sea la de que Suárez Lynch sea, a su vez, el heterónimo de Bustos Domecq; porque, si no, sería su plaguario.

Los mismos personajes de *Seis problemas...*, hasta el propio Don Isidro Parodi, regresan aquí, en su versión más delirante. La historia transcurre en una quinta de San Isidro, en el paraje de las viejas mansiones de veraneo de la oligarquía porteña. Y cuanto sucede allí (hasta un crimen) importa mucho menos que la torrencial escritura con que se dice. El alambicamiento de la broma llega a lo indecible, el ensañamiento verbal al paroxismo; como ejemplo, al judío antisemita Frogman se le endilgan dieciséis epítetos referidos, todos ellos, a su hedor y suciedad. Van desde una frase del himno argentino hasta la marca comercial de un aparato sanitario. Al doctor Kuno Fingerman se le acompaña de casi tantos otros, que aluden a su similitud con el cerdo e incluyen desde un hemistiquio de *Martín Fierro* hasta citas truncas de disparates anónimos del folclor rioplatense. Imposible penetrar en toda esa jungla si no se tiene una larga memoria

de lo culto y de lo anónimo en el Río de la Plata. Una edición cabalmente inteligible de esta broma pesada reclamaría las prolijidades de un Rodríguez Marín o de un Padre Cejador de la *guaranguería* argentina y uruguaya. Por suerte, no conozco a tan cargoso erudito.

Lleno de frases, atiborrado de los personajes y de sus propias notas al pie, caótico de delirios verbales, explosivo hasta la carcajada, cruel y xenófobo hasta suscitar irritación, *Un modelo para la muerte* marca un punto culminante de gratuidad y exceso en el estilo de los heterónimos. Más justo sería decir que precisamente allí, y de su propia exorbitancia, las dos criaturas (y no sólo el jamás repetido Suárez Lynch) estallan y mueren.

Perón enardece a Bustos Domecq

Porque, además, aquí sobreviene la intromisión de la circunstancia política. El primer libro de Bustos Domecq (1942) es anterior en un año al advenimiento de Perón. Los de Oportet & Haereses (1946) pertenecen al comienzo de la segunda fase del primer peronismo; los períodos netamente diferenciables son 1943-45 y 1945-55, dentro del primer ciclo grande.

El peronismo tuvo, entre otros, un carácter populista, penso a degenerar en la algarada ominosa. Borges y Bioy sólo tuvieron ojos y sensibilidad para sufrirlo en ese aspecto estulto. Borges fue trasladado desde una biblioteca municipal de los suburbios a una oficina avícola y finalmente exonerado del presupuesto; Bioy pertenece familiarmente a la oligarquía que fraguó la "Revolución Libertadora" de 1955. Desde las ediciones de Oportet & Haereses hasta la caída de Perón (1946 a 1955) se extiende el silencio de los heterónimos. Ese silencio es algo así como el vaciado de una persecución.

En 1955, a la caída de Perón, aparecen en Montevideo dos relatos que firman Borges y Bioy; son de la evidente factura de Bustos Domecq, pero esa circunstancia se restablecerá en 1977. *El hijo de su amigo* se publica en la revista *Número*; *La fiesta del monstruo* en el semanario *Marcha*.

El primero narra las vilezas de una extorsión hecha por el protagonista (Farfarello, los apellidos italianos no dejan que el lector olvide que está en Buenos Aires) al hijo de su amigo y

antiguo protector (Cárdenas). Farfarello pretende, con tales manejos, ingresar con un guión a una venalizada y corrompida pero no tan inventada entidad de la cinematografía peronista y porteña, a la cual se bautiza -en broma alimenticia- como la SOPA (siglas de un supuesto sindicato de operarios y productores argentinos); en páginas violentamente jocundas y caricaturales, Farfarello engulle cenas opíparas de veinte inconciliables platos o es ensangrentado en feroces palizas por la víctima de su extorsión, Cárdenas; la cual víctima acaba en definitiva, poco verosímilmente, por suicidarse. El estilo, más que a la glotonería o a la violencia, apunta a una infamia, a una ladinería o a una truhanería, así como a una sumisión incondicional a los estímulos carnales, rasgos que para Borges y para Bioy rezu- man seguramente en el peronista-tipo.

Pero el personaje que aún de modo más memorable esa abyección y esa trivialidad confluyentes y de algún extraño modo armónicas, es el narrador en primera persona de *La fiesta del monstruo*. El monstruo es obviamente Perón y la fiesta es el acarreo en camión -entre los incentivos de la gula y los escarmientos del castigo- de una turba de descamisados, desde los arrabales hasta Plaza de Mayo, donde hablará el monstruo. El narrador se lo cuenta con grotesca y pueril fanfarronería a su novia; y la vicisitud incluye -con detalles atroces- el asesinato por lapidación de un estudiante judío-argentino, por haberse atrevido a disentir con dignidad y haberse negado a participar en la apoteosis; las junciones a puntapiés que el comité del comité peronista hace de los manifestantes; y, en suma, las bajas connaturales a todo hecho de multitud en la visión de Borges (con motivo de la liberación de París y del arrebató de entusiasmo que ese gran hecho provocó en los porteños afrancesados del Barrio Norte, Borges llegó a descubrir -y lo consignó alborozadamente en su crónica de *Sur*- que "no toda multitud es necesariamente innoble").

La versión de un peronista de barrio que *La fiesta del monstruo* describe es horriblemente enteriza, tendenciosa y difamatoria; la fuerza y la crueldad con que lo hace son literariamente ejemplares, sin que una afirmación contradiga a la otra. Son Borges y Bioy quienes dan -y presumo que por razones políticas- un decidido paso al frente y postergan a Bustos Domecq. Ya desde antes de su edición en *Marcha*, el texto de *La fiesta del monstruo* circulaba, al modo de un *samizdat* antisoviético, en los

ambientes intelectuales de Montevideo. Borges y Bioy dieron su firma a textos que la fama ya les atribuía (*La fiesta del monstruo* y también, en *Número*, *El hijo de su amigo*); el heterónimo rescatará a medias su autoría en 1977, cuando Borges y Bioy editen, debajo de sus propios nombres, los llamados *Nuevos cuentos de Bustos Domecq* e incluyen entre otros, a estos dos escritos. Pero los tiempos irán cambiando y Bustos Domecq sufrirá el detrimento de ese cambio.

De autor a lápida

Año tras año Borges y Bioy habían ido publicando, en revistas argentinas, fragmentos de crítica, reseñas de libros imaginarios, comentarios de exposiciones no ocurridos, glosas culturales que firmaba Bustos Domecq. El resorte era el de proyectar los tópicos, los lugares comunes, las chabacanerías de significado y de gusto que un escritor omnisciente y estúpido, que un grafómano incoercible pudiera estampar sobre cualquier tema. En sus *Memorias*, Borges ha celebrado estas páginas con un entusiasmo que resulta difícil de compartir. Ha dicho que son mejores que cualquier obra suya y casi tan buenas como las obras de Bioy. Su inspiración, ha agregado, puede hallarse en el *Sartor Resartus* de Carlyle. El tic cultural de la broma es aquí demasiado insistido, la parodia demasiado evidente y a ratos baldía. La diversión acaba por fundirse en el tedio.

En 1967 la editorial argentina Losada publica las *Crónicas de Bustos Domecq*, bajo la autoría declarada de Borges y Bioy. Como un homenaje en estilo (estilo de la necedad que el libro satiriza) las *Crónicas* están dedicadas a Picasso, Joyce y Le Corbusier, "esos tres grandes olvidados". Borges y Bioy han disfrutado seguramente mucho parafraseando, remedando y azotando a sus congéneres domésticos más mediocres y presumidos, que son legión; pero el lector fogueado de Bustos Domecq ya acaso no se divierta tanto.

En 1977 los mismos autores, en una editorial ignota -Librería La Ciudad- y en una edición muy cuidada, con viñetas de un intencionado estilo anacrónico, firmadas por Fernández Chelo e inspiradas tanto en la vieja revista finisecular bonaerense *Caras y Caretas* como en el famoso barroco de los años 30, Alejandro Sirio, publican los *Nuevos cuentos de Bustos Domecq*. La tirada de 4018 es ínfima para la nombradía de Borges y Bioy,

que aparecen suscribiendo el ejemplar; un vestigio de la clandestinidad pasada continúa, a pesar de todas las especificaciones de la nueva publicidad.

Son nueve cuentos y los lugares centrales en la ordenación (4 y 5) corresponden a *El hijo de su amigo* y *La fiesta del monstruo*, los *hits* de 1955. Vuelven algunos personajes de antes -aparece Don Isidro Parodi, suele actuar en primera persona Bustos Domecq- pero las bromas estrictamente de coyuntura literaria parecen más acorraladas y crepusculares (*Las formas de la gloria*, *Deslindando responsabilidades*, *El enemigo número 1 de la censura*) y a pesar de algún cuento regocijante (*Más allá del bien y del mal*, sátira de la ramplonería, la incultura y la engreída suficiencia del funcionario medio de la diplomacia porteña) los procedimientos de la elaboración tienden a fatigarse, el recurso al interlocutor-lector que cada relato supone acaba por dar la imagen de cierta monotonía. Ninguna página de este libro añade nada a los títulos de quienes escribieron *La víctima de Tadeo Limardo* y *La fiesta del monstruo*. La comprobación principal se torna irreversible: Borges y Bioy han decretado -ellos también- la muerte del heterónimo, reduciéndolo a las lápidas de los títulos. La hora de la larga broma ha terminado; pero aún no se ha extraído de ella una reflexión ilustrativa: ¿un tercer Borges, con un segundo Bioy? ¿Los placeres lúdicos de una implantación reaccionaria?

Sábado (Suplemento de *Unomásuno*),
México, 5 de abril de 1980

Reportaje de Jorge Guzmán a Carlos Martínez Moreno, para la revista "Imagen" de Venezuela

Tú respaldaste, con tu asistencia a Cuba, el régimen de Castro. ¿Qué opinas de lo que allí se hace en literatura, en su relación con la política?

1.- Lo primero es aclararte que yo, invitado como periodista a la Operación Verdad, estrictamente no respaldaba nada; iba a ver, simplemente. Dicho esto, enseguida te aclaro que -pequeñas disidencias aparte- soy y he sido siempre pro Cuba. Y entre esas disidencias, que no hacen verano, puede estar precisamente cierto entendimiento pragmático de la Literatura, subordinándola a la Revolución, que suele asomar en algunos episodios (el increíble prólogo de UNEAC al libro de Heberto Padilla es un ejemplo) y que ha tenido como tribuna al periódico "Verde olivo". Rechazo la literatura *edificante* y creo que ya nadie puede sostener honradamente la retórica del llamado "realismo socialista" en el arte. Alguna vez dijimos que no queríamos Vaticanos de la Izquierda, y en eso estamos muchos. Cortázar lo ha esclarecido en uno, dos o tres textos: en la carta a Roberto Fernández Retamar que reedita en "*Último round*", en las contestaciones a Oscar Collazos y en un excelente artículo titulado, creo, *Viaje alrededor de una mesa*, a propósito de una interpelación que él y Vargas Llosa afrontaron, ante un auditorio de jóvenes, en París. Son más necesarios -dijo una de esas veces- los revolucionarios de la literatura que los literatos de la Revolución. *Somme toute* -y aunque sea una pretensión gratuita la de suscribir razones dadas y abonadas por el talento de otros- esa es mi posición.

Me parece que tú, Benedetti y aun escritores más jóvenes practican en Uruguay una novela más lineal que la del boom. ¿Significa eso una reacción contra la anti-novela?

2.- No me gusta la expresión "anti-novela", en la medida en que se ha usado para desconfiar de la más importante novela del famoso "boom", que es *Rayuela*. Y no debo contestar por Benedetti ni por los jóvenes, sino apenas por mí mismo: creo que estamos sintiendo cierta fatiga de lo experimental innecesario, de la dificultad argüida para probarse el talento de vencerla... y vencerla. De todos modos, la experimentación en la actual novela latinoamericana ha sido ejercitada (a diferencia de lo que ha hecho el *nouveau roman* en Francia) a partir de los grandes temas y de la necesidad de decir algo importante sobre esos grandes temas. El ejemplo inmejorable es el de Mario Vargas Llosa, con *La casa verde* y *Conversación en la Catedral*, para no mencionar sino al más arduo de los grandes novelistas de esta hora de América. Lo experimental, por lo menos así lo entiendo, corre como una categoría de lo funcional. *Coca*, mi última novela editada, es muy fácil y, como tú dices, casi lineal. Pero estoy ahora escribiendo otra novela, más larga y compleja, que no lo será tanto. A cada día su dificultad, como dice un proverbio árabe (y siempre los proverbios que se citan en estos casos son árabes).

¿Cuáles son los problemas más graves que se le plantean a la cultura en nuestro continente?

3.- Todos los que derivan del subdesarrollo, incluidos los de la incomunicación, que en estos días de Caracas he visto -por mi escarmentado caso- que no perdonan ni a quienes vivimos en estas cosas y para ellas. La cultura es imposible donde la capacidad de consumo se detiene ante una botella de leche que no se puede comprar para el alimento de un hijo. Y no es demagogia. El año pasado, un grupo de escritores que había concurrido a un encuentro de Chile, fue a visitar las minas carboníferas de Lota. Y nuestra condición de escritores debía sonar a fantástica inutilidad cuando los mineros nos contaban que en sus casas (¿sus casas?) se hacía un ensopado de harina y agua para los chicos, porque el salario no daba para comprarles leche. Sartre dijo una vez algo extremo sobre la inutilidad de la Literatura, cuando hay gente que se muere de hambre. De todos modos, la tremenda marginación de todo posible consumo cultural que supone la extrema pobreza de millones de seres en nuestra América explo-

tada y prerrevolucionaria, es el primer problema a plantear, frente a una pregunta como la tuya.

¿Qué conocimiento tienen de la actual narrativa venezolana?

4.- Me llevo libros que no conocía (de Trujillo, de Brito). *Imagen* me ha hecho saber buena parte de lo que hoy sé sobre literatura venezolana, y *Papeles* también.

Por lo que sé (pero la ignorancia puede no servirme de excusa) los dos narradores actuales más importantes de Venezuela me parecen Salvador Garmendia y Adriano González León.

La actual narrativa del continente ¿supone la continuidad de una tradición o una ruptura con ella?

5.- Por supuesto que existe una tradición, que por lo menos viene desde el Modernismo. Y aunque la explosión pujante de una narrativa pueda dar el espejismo de una ruptura no veo ninguna razón valedera para romper con gente como la que -en sus tiempos- se llamó Quiroga o Euclides da Cunha o Gallegos o Rivera.

En sus notas, los críticos Rodríguez Monegal y Angel Rama y en sus actividades el dinámico editor Benito Milla, ¿no han contribuido a inventar una literatura uruguaya más rica que la que se hace realmente en tu país?

6.- Yo no sé si no hay una literatura escondida, que esos críticos hayan inquerida o intencionalmente soslayado (puede haber sido, por años, el caso de las opiniones de Rodríguez Monegal sobre Felisberto Hernández... y en el caso de Rama hay seguramente otros). Y si la pregunta alude al brío competitivo que instauró *Alfa* en mi país, se trata de un fenómeno que ya busca naturalmente su cauce. Lo que ocurre es que, como colectividad humana preocupada dramáticamente por lo incierto de su destino, la uruguaya quiere indagarse. Es un hecho notorio que cierto tipo de ensayo histórico-sociológico que antes no tenía mercado es hoy disputado por los uruguayos con más ansiedad que una novela o un poema. Signos de una crisis de la que tiene que salir algo nuevo.

Cuando íbamos a la escuela se nos enseñaba que Uruguay era la Suiza de América. Después hemos sabido que no era cierto

y que lo único que había existido era una quietud, hoy también rota. ¿Qué literatura ha producido esa quietud?

7.- El Uruguay del 900 fue un enorme ateneo del liberalismo, con irradiación indudable sobre todo el resto de América. Y por esos años el país tuvo un conductor político y social inigualado en su tiempo por nadie del continente: Batlle y Ordóñez. En 1929 murió Batlle y lo que los economistas llamarían el modelo de crecimiento batllista se agotó casi enseguida: el golpe de Estado de 1933 lo confirmó sin ninguna duda. El Uruguay liberal, Suiza de América, existió; se hizo mito cuando quedó sólo la cáscara de las formas... y hace treinta y tantos años que estamos tratando de librarnos de la asfixia de esa cáscara. La generación del 900 se centró en ese optimismo, en ese conformismo espiritualista. Y hay nombres como los de Rodó y Vaz Ferreira que no son inventados (como tampoco los de Delmira Agustini y Herrera y Reissig, aunque tengan una relación menos explícita con el país de su tiempo, como es lógico tratándose de poetas, en un cuadro en que no se pensaba en la poesía social). El 900 tiene nueve o diez auténticamente grandes nombres (agreguemos a Quiroga, a Javier de Viana, a Sánchez, a María Eugenia Vaz Ferreira y más discutiblemente a Reyles). Pero la quietud no impidió que escribieran después narradores como Espínola, Amorim, Morosoli y Felisberto Hernández. Y cuando eso que tú llamas la quietud se convirtió en un producto lóbrego, en una especie de miasma, Onetti escribió *El pozo* e Idea Vilariño poemas desgarradores. El asco también puede ser un motor de la creación literaria. Y como a los demás, hay que juzgarlos simplemente por sus frutos. En los casos que menciono, me parecen excelentes.

¿Qué relación existe entre los Tupamaros y la literatura?

8.- Los Tupamaros son una expresión de ese agotamiento de la imaginación, el deseo y las buenas intenciones del país oficial; y del asco que genera sus formas de hipocresía. Todavía no han llegado troncalmente a la Literatura, ni es ése su papel. Pero nada impide que empecemos a escribir sobre ellos. Mi cuento de la mención de *Imagen* es un testimonio de esa índole y el libro de María Esther Gilio que ganó el primer premio de Casa de las Américas es seguramente otro, mucho más importante. Aquí en Caracas descubrí una novela, de alguien que firma Raúl Rodríguez Lelés: no lo conozco; versa sobre los Tupamaros. Lo esen-

cial no es que sirvan paladinamente de tópico literario, sino de revulsivo político, social y moral. Y esto último creo que lo están logrando (en pro y en contra y más allá del pro y el contra).

Vargas Llosa dijo en Caracas que las épocas de caos propician el surgimiento de grandes novelistas. Si eso es así, ¿qué grandes novelistas están surgiendo de la actual situación de tu país?

9.- Los grandes novelistas suelen no acudir a las citas con puntualidad, como los ejecutivos. Pero en la actual conmoción de mi país se está jugando el destino de muchos valores y entre ellos pueden estar, naturalmente, los de una nueva literatura.

¿Qué es lo que te propones lograr, en tus novelas y en tus cuentos?

10.- Comunicarme con mis semejantes, a un nivel decoroso que enaltezca o al menos cumpla, en el campo de la creación, formas del intercambio con la gente (y del enriquecimiento que para mí supone siempre el intercambio con la gente) que practico de la mañana a la noche, como abogado defensor de pobres. No me propongo nutrir mi literatura de mi vida, pero sí cumplir en ambas una misma honrada intención. Que los demás (los presos y los críticos) digan si puedo...

La hembra inmortal

Luna caliente. Mempo Giardinelli, Editorial Oasis, México, 1983, 112 pp.

Mempo Giardinelli es argentino y vive desde hace años en México. El año pasado ganó aquí el Premio Nacional de Novela, que le fue discernido por Luisa Josefina Hernández, Carlos Montemayor y Noé Jitrik, y recayó sobre *Luna caliente*, editada hacia fines de ese mismo año por Editorial Oasis.

Giardinelli es un cultor y un erudito de la llamada *novela negra* dentro del género más vasto de la novela criminal o novela policíaca. Hace poco le escuchamos la lectura de un excelente ensayo propio sobre ese tema, en el coloquio de escritores celebrado en Zacatecas, en homenaje a Edmundo Valadés.

Pero es seguro que, a pesar de las apariencias fáciles en contrario, Giardinelli no puede haber creído -en el fondo último de las cosas- haber escrito esta vez una novela negra de índole criminal. El protagonista de la novela, narrada en tercera persona, es un joven abogado argentino, quien regresa al Chaco natal tras haber completado sus estudios en Francia. Allí se encuentra con una *mymphette* aborigen, de trece años de edad, prácticamente la viola y supone haberla asesinado. Para encubrir ese asesinato putativo, consuma luego efectivamente el del padre de la muchacha, un médico otrora prometedor y hoy alcohólico y fracasado, hundido en el fondo de la provincia. De la averiguación de este crimen real se zafa en parte gracias a la coartada decisiva que le agencia su amante, hija de la víctima. Pero el abogado vuelve a encontrarse con ella y ahora sí tiene la certi-

dumbre de haberla estrangulado: Fuga, en busca de las zonas de evasión de la frontera, árido de toda posibilidad de morir y de amar, en medio de aquel paisaje nocturno, tórrido y calcinado, que Giardinelli conoce tan bien. Y a ese remoto refugio de hotel llega a buscarlo, de nuevo resurrecta, "una señorita, señor, casi una niña". La última página del libro se cierra sobre esa abrupta aparición capital.

Luna caliente ilustra, más que sobre hechos criminales -no porque llegado el caso su protagonista, émulo de la indiferencia de Meursault, el extranjero de Camus, se halle dispuesto a maquinarlos, toda vez que el calor y su instinto lo acosen- sobre el canibalismo de la pareja humana, sobre la tensa trampa del amor físico. *Luna caliente* puede ser leída (también con el más negro de los alcances) como una historia de amor, del amor en su fatalidad destructora, en su acecho brutal. Más escuetamente dibujada que el hombre de la historia y más certeramente convicta y persuasora de existencia que él, Araceli, esa Lolita escapada por el paso de los tiempos y por la degradación de los ambientes de su estetizante modelo Nabokov, es la hembra inmortal, a quien ningún varón podrá victimar irreversiblemente nunca.

***La Jornada*, 23 de setiembre de 1984**

Quién era Mayta y quién es Vargas Llosa

Mario Vargas Llosa, *La historia de Mayta*, Seix Barral, México, 440 pp.

Mario Vargas Llosa ha referido que en 1962 -viviendo en París- leyó con estupor la noticia de un levantamiento ocurrido en la sierra peruana, en Jauja (departamento de Junín). Veintitantos años después, concede espacio en su carrera de novelista a la conmoción recibida en aquella circunstancia. El resultado es *Historia de Mayta*, una novela que en estos mismos días es lanzada en México.

I

En un primer plano visible, el de la elaboración novelesca y el de la exposición actual del asunto, *Historia de Mayta* es, pues, una indagación en busca del tiempo perdido. Quién fue realmente el presunto Mayta (que en la realidad se llamó Jacinto Rentería) y cuál era el Perú de aquel tiempo: expuesto a cuáles tensiones, a cuáles miserias sociales, a cuáles lacras y a qué formas de la ilusión revolucionaria. El novelista no llegó a conocer nunca personalmente a su Alejandro Mayta. Regresado al Perú lustros después de los hechos, interroga a quienes lo conocieron y trataron para dar cauce a una obsesión gnoseológica largamente pendiente: quién era Mayta a fines de la década de los 50 y comienzos de los 60 y cuál era el marco (nacional, ideológico, personal) en que se movió.

Esos veintitantos años no han estado vacíos para Vargas Llosa: antes de haber podido acercarse al objeto de esa inquisición

novelesca, ha escrito varias grandes novelas (desde *La ciudad y los perros*, *La casa verde*, *Conversación en la catedral*, *La guerra del fin del mundo*) y obras comparativamente menores de la narrativa y la dramaturgia (*Pantaleón y las visitadoras*, *La Tía Julia y el escribidor*, *La señorita de Tacna*) al par que excelentes ensayos de investigación literaria (*La orgía perpetua*, *Historia de un deicidio*) que lo acreditan singularmente en la evidencia de un talento y una capacidad de empresa absolutamente relevantes en América Latina.

Este trabajador incesante, por lo demás, se ha dado tiempo para atender a los problemas del continente y para cambiar, en forma dinámica y con el avance de la madurez de su edad, en los juicios que comporta o implica su apreciación acerca de los mismos. Los hitos de esa evolución han sido largamente debatidos y cuestionados y podría decirse que traban hoy una más abierta y limpia receptividad de sus puntos de vista por lo que ellos estrictamente son y por lo que ellos importan. Todo esto se pone a flotar ahora en torno a la *Historia de Mayta* y entorpece indeseablemente una visión justa del tema, del asunto y de su tratamiento.

Las primeras etapas visibles de esa crisis son, a grandes rasgos, las que genera en él el tránsito desde su adhesión inicial a su desafección presente con respecto a la revolución cubana. Ese proceso va desde las pautas de un entusiasmo en el comienzo, casi una identificación sin reticencias, hasta las fases supervenientes de una disidencia, un extrañamiento y una hostilidad, hoy inqueridamente memorables; y decimos "inqueridamente" porque la mera interacción de esos cambios enturbia y enjuicia, en el caso de un escritor -que es, no se olvide, un hombre público, así lo sea a pesar de sí mismo- la indudable legitimidad de la evolución de un proceso personal de sus ideas para desplazarlo hacia un juicio de valor referido a las obras. Es lo que se siente ahora al leer, en medio a las encontradas pasiones que ha suscitado en el ambiente literario, el texto de esta última y controvertida novela, por más que ella proclame no ser una novela-testimonio ni aspirar a la reconstrucción de la verdad histórica. Antes de llegar a *Historia de Mayta*, ese curso está jalonado por hechos tan publicitados como su polémica con Haydée Santamaría a propósito del destino que el autor diera o rehusara dar al premio Rómulo Gallegos, obtenido por *La casa verde*; como su visión crítica -en la cual lo acompañaron muchos escritores lati-

noamericanos y europeos- del llamado Caso Padilla; y como su disenso frente a la invasión de Checoslovaquia por los tanques soviéticos en 1968. Y, a partir de allí, ahondaron su distanciamiento y encarnizaron su enjuiciamiento acerca de los logros de la revolución cubana y, en reflejo de ella, de toda la marcha del proceso revolucionario en distintos países de América Latina. Todo esto se ha sustanciado profusa y espectacularmente e incide hoy, como perspectiva indesprendible aunque no necesariamente ajustada cuando el lector se adentra en el contenido de *Historia de Mayta* y no puede sustraerse, a pesar de las prevenciones del autor, a tomarla como el testimonio que no es ni quiere ser. Vargas Llosa no ha intentado elaborar un *roman-vérité* ni, menos aún, un *Roman à clef*. Reclama constantemente los fueros del creador novelesco como inventor en su materia, las discrecionalidades de la ficción novelesca. En favor o en contra -a estos efectos, tanto da- los antecedentes ya referidos predisponen a considerar la confiabilidad de su producto en otras dimensiones que la literaria, por honesta y razonada que haya sido la transformación espiritual e ideológica operada en el autor al cabo de estos años.

Lo cierto es que se ha suscitado un espejismo aberrante, como si Vargas Llosa necesitara ser creído y acompañado (es decir, compartido) como precisan serlo los caudillos, los ideólogos y los políticos pero no los narradores. El no es un ensayista ni discierne un veredicto histórico tras un estudio de los hechos, sino que está escribiendo una novela, con todos los márgenes de libertad que eso supone. No le interesa la verdad de lo ocurrido: "lo que uso no es la veracidad de los testimonios sino su poder de sugestión y de invención", dice en la página 114, "mi obligación es escuchar, observar, cotejar las versiones y fantasear", agrega en la página 140; lo apunta porque la controversia política "parece un campo minado", página 115.

Pero hay una inevitable diacronía; no diré que ella vicia la razón de sus dichos, pero somete a la persona misma del creador a un proceso propio, como el de Mayta aunque con otras proyecciones; visiblemente, el Vargas Llosa de hoy está, en sentimientos y en ideas, muy lejos del que recibió en París la noticia del levantamiento de Jauja; en el espacio que antecedió a su escritura ha expuesto, no la historia de Mayta-Rentería sino un distanciamiento propio, a partir de sus afinidades con la idea y el sentimiento de una revolución en América Latina y, en definiti-

va, de su adhesión hacia ella y de la convicción acerca de su deseabilidad. Medir los términos de ese proceso y de esa distancia era necesario en él, como dimensión íntima y acaso como dimensión intelectual públicamente elucidada. Por eso, quizá, ha rendido un homenaje a Jean Paul Sartre, años después de haber resuelto en su disfavor el juicio sobre la razón que asistió a las partes en el *affaire* Sartre-Camus, abierto por la crítica escrita por Henri Jeanson en *Temps modernes* sobre *L'homme révolté* de Camus y por la ulterior respuesta de Sartre a las declaraciones de Camus señalando a Sartre como el inductor de Jeanson. Fue un distanciamiento que se complicó, sin letra visible, cuando Camus ganó el Nobel y se cerró con la muerte accidental de Camus y el obituario dolorido que escribió Sartre (todo lo cual apareció en T.M. y fue luego recogido en *Situations IV*) aunque el epílogo subliminal de la disidencia acaso haya informado el contenido del rechazo de Sartre a otro Nobel, años más tarde, no apoyado en tal motivo (los escritores tienen su pudor) pero tal vez operante en la motivación personal de aquel gesto público. Cuando Vargas Llosa declara, sin exactitud, que "*Historia de Mayta* es la obra más comprometida que yo he escrito... a pesar de haber tomado todas las distancias posibles con la noción de literatura comprometida" está aludiendo a ese trasfondo, sensible en su último libro. Digámosle, para contradecirlo y tranquilizarlo al mismo tiempo, que su obra más comprometida sigue siendo, para nosotros, *Conversación en la catedral*.

II

Me gusta imaginarme, sin tener detalles de uno y otro casos, que un criterio semejante a este de Vargas Llosa puede haber estado en la raíz de la actitud de Conrad cuando escribió *Under western eyes*, libro en el cual pensé muchas veces en tanto leía las tribulaciones reales o imaginarias de Mayta. Razumov es más profundo y más patético que Mayta, asistimos a su introspección con mayor desnudez y detalle de cuanto nos es concedido ver en el fondo del alma del trozkista peruano.

El libro, pues, era necesario en Vargas Llosa. Y, a mayor abundamiento, es excelente. Una pregunta más escabrosa puede ser la de si -además- era necesario y/o esclarecedor en el currículum literario del escritor y, sobre todo, en la presente coyuntura política de la historia contemporánea de América Latina. Pero ¿quién sabe, con tan angosta perspectiva de tiempo, qué

será visto en definitiva como lo justificable y oportuno y qué como lo perjudicial? Una obra literaria tiene derecho a ser juzgada por sus méritos intrínsecos y no por un cálculo tan aleatorio y frágil como el de la estrategia de lo literario puesto al servicio de lo político.

Digamos que era un libro necesario en la historia personal de Vargas Llosa y dudosamente necesario en la actualidad del Perú. Complementariamente, Vargas Llosa puede haber querido darlo ahora sin afrontar la mayor desventaja del tiempo transcurrido, antes de que la proporción de los hechos se desvaneciera por el reflejo posterior de otros mayores: a la luz de lo que ocurre estos años en Ayacucho, con las andanzas de *Sendero Luminoso* y de quienes lo reprimen, el levantamiento de Jauja puede llegar a parecernos comparativamente ínfimo, como en su hora acaso no lo haya sido. En este sentido, el paso del tiempo puede ser cruel; y la nitidez misma del retrospecto podría haberse ido perdiendo para Vargas Llosa. Este, por lo demás, no es solamente el gran escritor que sus lectores celebramos, sino un actor en los hechos políticos de su país: recuérdese su tan debatida ejecutoria como uno de los sumariantes oficiales de la matanza de ocho periodistas peruanos, más cerca y con mayor calado que el episodio de Jauja. A ese Vargas Llosa cada vez más cargado de historia personal y de títulos literarios de una autenticidad indisputable, saber y decir -para usar sus propias palabras al comienzo de *Conversación en la catedral*, atribuidas a su personaje Zavalita- cuando se jodió el Perú, era seguramente imprescindible. Y vuelvo a sentir el parentesco entre ese libro mayor y este de ahora. Ambos se afilian a una misma preocupación nacional y si Vargas Llosa juzga hoy a *Mayta* como su obra más comprometida sólo cabe reprocharle que disminuya, en el recuerdo, la imagen de la que es, hasta hoy, su mejor hechura.

III

El tema y la preocupación dominantes del libro versan sobre los efectos de la violencia política revolucionaria, que Vargas Llosa juzga como contraproducentes y desgraciados.

Tiene razón el autor al declarar -en un reportaje- que las novelas con moraleja son innecesarias. El realismo socialista agotó ya su vigencia y la historia de la literatura no le debe mayor cosa. Sin embargo, esta novela tiene una moraleja, que el

autor no ha querido confiar en que sea entendible por sí sola y reiteradamente explícita. Su lección es la de que "no hay límites para el deterioro" de las sociedades (*Mayta*, pág. 125). Y hay, en cambio, "un ingrediente esencial, invariable, de la historia de este país, desde sus tiempos más remotos: la violencia" (pág. 124).

Vargas Llosa piensa que la violencia revolucionaria, esgrimida sin aptitud de discernimiento suficiente acerca de sus alcances y de sus efectos, es una de las causas que ha contribuido en mayor medida al malestar y a la crisis que hoy padecemos en América Latina. Quiere referirse a eso y no a un sentido menu-do de la veracidad del acontecer histórico en sus detalles.

En esa tesitura, disentimos de la procedencia literaria de haber inventado la homosexualidad de Mayta, para luego desvanecer esa suposición. Dígase lo que se diga, es inevitable que el lector sienta allí el peso de una predisposición adversa del creador hacia su personaje; y esa impresión no sirve a la credibilidad de la criatura ni a la limpidez de la mirada con que su demiurgo la observa. El prejuicio contra los homosexuales es, en este caso, un prejuicio (¿solamente burgués?) con el cual su fabricante debió haber contado. No es el punto de vista de un personaje tendencioso (el senador Campos) lo que más perturba, sino el espacio que la propia suposición del autor le concede. Nada se perdía con suprimirla.

George Orwell habló una vez del "rostro tras la página", refiriéndose al autor. En *Historia de Mayta* es fundamental esa visión del rostro tras la página, referida no ya al autor sino al asunto. Y tan desolada visión es uno de los logros mayores y mejores del libro. Hay capítulos como el de la visita al museo de la Inquisición o el del viaje del trencito a Jauja, que agencian esa suerte de una relampagueante vislumbre desgraciada: son momentos que delatan la presencia del gran escritor y, con economía muy regateada, de un gran tema posible y entrevisto: el de la desgracia de una sociedad, tocada aquí y allá con un austero sentimiento de piedad y simpatía por el desgraciado, al modo de lo que ocurría en *Lima la horrible*, de Salazar Bondy.

En *Historia de Mayta* se utiliza un mecanismo de factura ya usada en *Conversación en la catedral*: por la vía de enlazar, por encima del tiempo, dos respuestas idénticas (a menudo coloquia-

les y banales) se insinúan dobles fondos del transcurrir, recurrencias, interpenetraciones circulares. Vargas Llosa maneja con habilidad consumada el recurso, pero aquí su efecto paradójal es, a veces, sembrar puntos de equivocidad en la encuesta que, de todos modos, intenta el autor, en su empresa por recrear lo ocurrido. Entendemos que esa pista de ambigüedad, al igual que la especie de una gratuita tacha de homosexualidad, empuña y confunde algunos elementos cuya precisión parecía más coincidente con el propósito que mueve al novelista en su diseño de la historia. En ese sentido, y con la salvedad de que el avezado oficio del narrador nos era ya de antes muy conocido, habríamos preferido que una mayor linealidad rindiera una mayor cuota de precisión al caso que se sustancia. Tanto más cuanto él nos hace asistir a una evidencia apabullante y sorpresiva: el divisionismo, el fraccionamiento, el recelo mutuo y la purga política permanente han sido males de la izquierda en todas las latitudes de esta infortunada y baldada parte del mundo. Las causas de esa esquizofrenia sólo en parte pueden ser atribuidas a factores locales; sus efectos, entre tanto, nunca podrán ser estimados.

La Jornada (Libros), N° 1, 19 de enero de 1985

JUAN RULFO

EL LLANO EN LLAMAS

*Para el gran admirado
amigo y excelente escritor
Carlos Martínez Moreno
con el sincero reconocimiento
de*

J. Rulfo.

Montevideo, 1966

COLECCION



POPULAR

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA
MÉXICO-BUENOS AIRES

COLECCIÓN
MÍNIMA

65

Al gran talento de
Carlos, mi compadre,
a su amistad.

México V. 74.

2 Carlos

De René Zavaleta Mercado

René Zavaleta Mercado

Quiero empezar por evocar las circunstancias en que conocí a René Zavaleta en 1955. Fue en Montevideo, adonde él había llegado en una condición de exilio encubierta, prácticamente ignorada. Tenía entonces tan sólo 18 años, era un joven precozmente serio y responsable y, a esa edad, ya con un pasado político. Había participado en los sucesos de la insurrección de abril de 1952, al cabo de la cual el MNR había llegado al poder; había tenido luego divergencias personales con quienes -seguramente por razones de edad, ya que no de capacidad- estaban por encima de él, y se había expatriado voluntariamente. Era aún un adolescente y parecía como taciturno, más que como tímido, y dotado de una energía intelectual sorprendente, que solía brotar de modo abrupto en cuanto el tema de Bolivia se lo suscitaba. Tenía una forma de pasión rebelde por su país (diríamos por su patria), esa forma de pasión hirsuta y cruda que sólo en los bolivianos, entre todos los latinoamericanos, yo he encontrado.

Cuando recuerdo esos primeros días de nuestra amistad y los coloquios que entonces tuvimos, lo que no deja retrospectivamente de asombrarme es la suposición de plenitud y madurez con que siempre hablamos. Yo tenía ya razones biológicas para tenerla, ya que le aventajaba en veinte años, pero él era aún casi un niño y más aun lo había sido cuando aludíamos a los hechos ocurridos tres años antes, en la fecha de la revolución y de las mismas experiencias que yo había cursado en Bolivia, el año mismo en que los hechos ocurrieran. Nunca, sin embargo, lo tuve en cuenta. Hoy sé que la prodigiosa inteligencia de René Zavaleta obraba a modo de sustitutivo de la edad que no tenía; y que nunca, en mi vida, tuve por interlocutor a un adolescente a

quien hubiese tratado, de modo tan inconsulto pero fructífero, como a un ser ya cabalmente integrado, reflexivo, experiente y maduro. No he conocido, casi, seres intelectualmente tan bien dotados como René Zavaleta; y a ninguno, lo digo con total certidumbre, más talentoso que él, aun a sabiendas de lo falibles y expuestas a error que pueden ser nuestras mediciones sobre la inteligencia de los demás, en las cuales actúa de modo obvio, como limitante, la dimensión de nuestra propia inteligencia. Aun así digo: nunca la vida me ha dado a conocer, como gratificación, a un ser más inteligente que René Zavaleta. Por eso, acaso, el recorrido tan breve de su existencia (murió a los 47 años, hizo muchas cosas en ellos) no me parece el término de una fugacidad sino el de un itinerario colmado. Ha dejado una obra dispersa que, cuando se reúna y organice, aparecerá en su magnitud de obra mayor y original y profunda, como muy pocas de las que se hayan intentado en este siglo en América Latina.

Nuestra amistad, desde el comienzo, fue siempre -incesantemente- a más. Fui el padrino de su primer hijo, me enorgullezco de haber sido, después de su mujer, uno de los afectos cardinales a los cuales él haya referido su presencia en el Uruguay y su amor por mi país; juntamente con Carlos Real de Azúa, hoy muerto, con la poeta Idea Vilariño -que lo vio por última vez hace un par de años aquí en México- con Carlos María Gutiérrez, con Eduardo Galeano, con Carlos Quijano, con unos muy pocos más. Los suficientes, sin embargo para que él pudiera pensar en Montevideo como en algo suyo, en el más legítimo de los posibles títulos de una pertenencia.

También la vida, por imposiciones de traslados, peregrinajes, viajes y estudios nos mantuvo durante años alejados el uno del otro, ya que nunca consumó el efecto de separarnos. René Zavaleta fue diplomático de la Revolución Boliviana en Chile, en los años anteriores al advenimiento de Salvador Allende; había sido ministro de Minas y Petróleo de Paz Estenssoro, a una altura en que otros disfrutaban todavía de las holguras de la vida estudiantil; profundizó y completó estudios académicos en Inglaterra, en tanto volvía siempre sobre el tema de sus preocupaciones y obsesiones: Bolivia. Hay hermosos ensayos y hasta un libro entero, todavía inédito, escrito en esos años de su interregno británico. Su periplo no tuvo nunca treguas, como si un hacedor del destino de los hombres supiera que tenía que consumir, en él, una obra mayor en el espacio de un prieto puñado de pocos años. A

México llegó ya convertido en lo que se llama -aunque a él seguramente esos términos lo harían sonreír- un científico social, un politólogo eminente. Ocupó por unos años la dirección de FLACSO, la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, donde su paso no podrá fácilmente olvidarse. Pero su urgencia por estar de una buena vez en la fase de su auténtica madurez en Bolivia, fuera de cuyo suelo no concebía una forma carnal del empeño intransigente de la existencia, lo hizo dejar todo para volver a La Paz. Fue como un retorno simbólico del Hijo Pródigo, porque volvió a su patria ya enfermo, aunque sin saber del todo la gravedad e incurabilidad del mal que lo aquejaba; y de allí regresó ya tan sólo para ser asistido, para atravesar la increíble duración del coma de un semestre sin esperanzas y para morir el 21 de diciembre último. No llegó a pisar de nuevo su tierra natal de Oruro ni el solar cochabambino de su infancia; tan sólo alcanzó a debatirse ya mortalmente herido y resistente como el cóndor que era, en ese nido de cóndores a más de tres mil metros de altura que es La Paz. Casi como un honor excesivo de despedida, las circunstancias me eligieron para conferirme el tristísimo honor de ser el destinatario de la última carta que René Zavaleta escribiera, una esquila de unas pocas, incidentales pero memorables líneas que me enviara para acompañar a un libro de Augusto Céspedes, que ha sido su amigo por encima de disidencias y que ha sido también mi amigo. Esa carta no me llegó por el Correo sino traída por manos de bolivianos. René expresaba allí su frustración por no haber podido despedirse de mí al emprender su viaje, porque yo estaba fuera de México en esos días. Nunca más volveríamos a vernos.

He vuelto a leer, en estas semanas, varios de sus libros: *El poder dual*, *Las formaciones aparentes en Marx*, *Cuatro conceptos de la democracia*, que es un ensayo relativamente breve, su espléndida meditación *Las masas en noviembre*, cuyo protagonista es la Bolivia posterior a 1952 y el libro inédito sobre Bolivia, y entiendo que aún sin título definitivo, que escribí y prologó en Oxford. No es esa toda su obra, ni siquiera la parte más considerable de ella; renuncio, de propósito, a intentar una enumeración, porque me concretaré a formular algunas generalizaciones y, cuando lo precise, a mencionar algún ejemplo circunstancial y aislado.

Debo comenzar por una aserción literaria que seguramente sorprenderá a algunos: la de que René Zavaleta era, seguramen-

te antes que nada, un gran escritor. Por lo menos al mismo nivel en que era un gran ensayista político, un sociólogo de enjundia original y raigal, personalísima, cuyos mejores momentos no cifraban en sus hallazgos de gabinete sino en sus intransferibles encuentros con una perspicacia para indagar el sentido de la vida social y política de su país y del mundo y para apresar la mejor fórmula que los dijera, el más sorpresivo troquel de esas agudezas iluminadoras y definitorias. En materias muy diversas a las de Walter Benjamín, esa gracia para encontrar la palabra justa más allá de todo lo convencional y esperado que me ha suscitado muchas veces los títulos más preciados de la escritura de Benjamín, a la cual estimo entre las más importantes de este siglo. Pero hay toda una tradición de la cultura boliviana que alentaba asimismo en otro René Zavaleta absolutamente de primera línea y absolutamente intransferible: el del talento agudo y a veces sarcástico, implacable, de libelista. René Zavaleta no sigue los trillos de nadie, no vuelve -en busca de una originalidad que personalmente le sobraba- sobre las pistas o los aciertos de otros: pero existe el aura de una tradición que lo sostiene y alimenta, que le da la memoria y la clarividencia de los cuños más inesperados y originales, más indeleblemente fortuitos e incanjeables, más insustituibles. Hay una tradición de la prosa política en Bolivia, una tradición informada por nombres como los de Gabriel René Moreno, Franz Tamayo, Carlos Montenegro, Augusto Céspedes, Sergio Almaraz y Marcelo Quiroga Santa Cruz (y no pongo junto a estos nombres los de Gustavo Navarro-Tristán Maroff- y de Alcides Arguedas, porque no simpatizo con ellos y porque sostenían causas antitéticas a las que siempre sostuvo, con su vida y su obra, René Zavaleta). Esa suerte de libelismo boliviano, escueto, descarnado, lapidario, tuvo en René Zavaleta a un cultor eximio, que no copiaba ni imitaba a nadie pero seguramente recogía y heredaba, sobre todo en la medida en que sentía una suerte de devoción, de reverente memoria sentimental por la obra de sus mayores o de sus coetáneos, cuando se identificaba viviéndose emocionalmente en los hallazgos de sus mayores en edad o de sus contemporáneos. Ejemplos de esa custodia de sus mayores en su palabra, sus citas de Gabriel René Moreno o de Franz Tamayo; ejemplo de la resonancia en él de sus contemporáneos, la memoria enriquecida de las frases mejores de Augusto Céspedes, sobre todo el de sus dos libros políticos, o del Sergio Almaraz de su *Réquiem para una república*, que llegó a pujar decisivamente porque editara *Marcha* en Montevideo.

En su estupendo ensayo *Las formaciones aparentes en Marx* -que bastaría a acreditarlo como el marxólogo eminente que fue, si no hubiera además otras pruebas de que lo fue- René Zavaleta escribe estas consideraciones iniciales:

“Es cierto que gran parte del poderío de la prosa de Carlos Marx provenía de una extraña capacidad para resumir las cosas. Era aquello, sin duda, parte de una lucha fatigada y a la vez infatigable por la expresión, sabiendo Marx, como sabía tanto, que ésta, la expresión, tiene su propia misión hacia la ciencia pero también una misión política. ¿No es verdad, por eso, que leyendo a Marx se tiene a veces la sensación de una suerte de fuerza como encarcelada entre los flancos de un párrafo, de conceptos casi violentos amenazando con romper su espacio y estallar por en medio del mínimo hueco que se pone entre una palabra y otra sólo porque no pueden convertirse en una sola palabra capaz de contener aquella abundancia a la que se adivina siempre capaz de ser más grande aun que sí misma? Aquella genialidad dotada del don de apropiarse de las médulas de la época entera en tan pocas frases, aquella fuerza sintética que era también un fervor por la síntesis, ¿acaso no llevaba también la desdicha de ser la síntesis de algo al fin y al cabo no sintetizable?”

Pienso que al expresar su admiración por Marx, gran escritor, este otro gran escritor, René Zavaleta, estaba definiendo -mejor de lo que pudiera hacerlo nadie- las más intransferibles excelencias de su estilo, las gemas más poderosas que se hallaban no sólo en su escritura sino en su propio discurso verbal, dicho siempre con una dicción muy boliviana, entre prieta, torrencial, apeñuscada y abreviatoria. Me han contado que Gabriel García Márquez se declaraba asombrado de que metáforas tan buenas como aquellas que a él le demandaban tantos márgenes de correcciones y meditación fluyeran en René Zavaleta de una manera tan pródiga, incontenible, caudalosa y como repentina. Es que el proceso de la elaboración intelectual y el proceso de la creación metafórica eran en René Zavaleta igualmente incoercibles y relampagueantes; se asistía a ellos con estupor y apresaban su materia de un modo que se diría instintivo, infalible y para siempre. Los politólogos y los científicos sociales son gentes que generalmente escriben mal (a veces muy mal), que confunden y enmarañan lo que deberían buscar esclarecer, que no saben descender de las brumas de la abstracción a las iluminaciones res-

plandecientes de lo concreto. Zavaleta, rara avis, escribía muy bien (seguramente porque antes había pensado con mucha exigencia y muy bien) estaba siempre asistido por un auténtico don literario, dando así cauce, con esa feliz escritura, a un pensamiento revelador y poderoso. Exactamente lo que, con tan bellas palabras, elogiaba él tanto en la escritura de Marx.

Por haber poseído tales atributos, algunos de sus ensayos -a pesar de su brevedad- van a convertirse en clásicos, si es que ya no lo son, en su cifra de necesidad, de brevedad suficiente y de esclarecimiento irreversible e irretocable. Pienso, por ejemplo, en sus páginas tituladas *El Che en el Churo*, seguramente lo mejor que se haya escrito sobre la infortunada aventura guerrillera del Che en Bolivia. Tengo guardada en Montevideo, en su forma originaria de carta personal dirigida por Zavaleta a sus amigos, una misiva que contiene ya las reflexiones capitales de ese ensayo y que ilustra, más que libros enteros, acerca de las causas fatales de ese fracaso. Por esas mismas razones de un pensamiento certero y una forma, a veces aforística y casi siempre insustituible, es frecuente que los textos de Zavaleta propongan explicaciones transparentes y terminales para tantos hechos e incidentes, especialmente de la vida boliviana, de apariencia a primera vista tan indescifrable y espejeante, tan misteriosa, esos mismos hechos que llevaban a Osvaldo Soriano a decir a Zavaleta, según él mismo lo relata en *Las masas en noviembre*, que Bolivia se le aparecía, a él argentino, como una región inexplicable, en tanto no hallaba, tal, añade René, a su Argentina de la guerra de las Malvinas.

Este no quiere ser un ensayo sobre René Zavaleta sino apenas, en el más trémulo y emocional de los sentidos, una transida evocación de su figura. Una figura plena, eminente y poderosa -cuya muerte significa una de las pérdidas más graves que haya podido sufrir la causa de América Latina en estos últimos años-, una figura cuyo perfil tenemos la impostergable obligación cívica de conducir hacia la posteridad sus amigos, para el juicio próximo y futuro de quienes no hayan llegado a conocerla.

México D.F., 30 de enero de 1985.

Heinrich Böll: la escritura y la conciencia

Murió anteayer en Alemania Occidental el novelista Heinrich Böll, premio Nobel de Literatura 1972. Había nacido en 1917, por lo cual tenía al presente 67 años de edad. Era un católico militante y las circunstancias llegaron a erigirlo en una conciencia de primera línea en la Alemania de hoy. Cuando en 1972 se le otorgó el Nobel, por su obra literaria, no fueron pocos los que pensaron que la distinción debió haber recaído en la persona de su compatriota y contemporáneo Gunter Grass, autor de *El tambor de hojalata*, que es seguramente la más importante novela germánica de esta posguerra. Grass ha sido notorio como el redactor de algunos de los más resonantes discursos del canciller socialdemócrata Willy Brandt (premio Nobel de la Paz, a poco andar, él mismo), y sin duda la colindancia de autorías entre los dos perjudicó a Grass. Y fuera de Grass, Heinrich Böll era el más famoso de los escritores de ficción de su país. Novelas como *Casa sin amo*, *Billar a las nueve y media*, *Retrato de grupo con dama*, *Opiniones de un payaso* y otras eran suficientemente notables como para que el Nobel no pareciese, en su caso, un regalo, aunque la estatura del escritor de Danzig estorbaba a la justicia de la preferencia.

Pero, como sucede a menudo en la historia, lo que pudo cuestionarse antes llegó a validarse plenamente después, en el terreno cívico y en la dimensión intelectual. El novelista de *Casa sin amo* habría de convertirse en un centro sensible del honor y de la lucidez de Alemania, en los días bochornosos y trágicos que hubieron de vivirse en torno del famoso núcleo de acción directa encabezado por Andreas Baader y Ulrike Meinhoff. Había mediado el secuestro de un avión por piratas aéreos, el asesinato

de su piloto y el espectacular rescate del pasaje del avión. La banda tenía asimismo en su haber algún "ajusticiamiento" al estilo de los que se arrojan y reivindican a veces las guerrillas. Los titulares de la Baader-Meinhoff estaban, como consecuencia de toda esa trama de hechos, presos en una cárcel de máxima seguridad. Y fracasado el chantaje de los terroristas aéreos, fue evidente que la guardia penetró en las celdas de los prisioneros y los ejecutó, haciéndolos aparecer luego como suicidas. El episodio, en una Alemania donde estaba todavía muy fresco el recuerdo de la barbarie nazi, fue muy impactante. El fantasma de un regreso a formas del nacionalsocialismo aparecía, así, objetivamente proijado por las torpezas del terrorismo. Fueron los días en que el gobierno de Bonn solicitó y obtuvo la extradición del abogado francés Croissant, aportando algunos elementos de juicio que permitían inferir que el letrado había sido algo más que un asesor forense de la banda. El allanamiento de los tribunales de París a la solicitud del gobierno de Alemania Federal no dejó de provocar conmoción y tumultos en la capital gala, disturbios en los que ocasionalmente los *flics* parisinos llegaron a agredir a figuras tan cimeras de la inteligencia francesa como Michel Foucault, quien entonces vivía.

En ese clima de escándalo de élite, saturado por el recuerdo urticante de un pasado tan doloroso y reciente, Heinrich Böll -con la expectabilidad que le daba su premio Nobel y la nombradía que de él se derivaba- no vaciló en abandonar las comodidades de su fama, atendiendo a los deberes que su conciencia ciudadana le creaba. Y salió a la cruda luz de los debates de la televisión alemana, desde su ciudad de Colonia. Su situación no era, por cierto, espiritualmente la más confortable, porque las repercusiones del escándalo involucraban a un propio hijo suyo, a quien se sindicaba de ser simpatizante de la banda Baader-Meinhoff. Pero, sobreponiéndose a toda aureola de intimidación y de irresistibles simplismos, Heinrich Böll surgió a decir su palabra justa, en defensa de los fueros de la libertad de conciencia, en la ilustre tradición del pensamiento alemán, al estilo de Thomas Mann.

Su figura creció entonces notablemente. Ya no era tan sólo el Nobel de 1972, ya no era el novelista celebrado ni el católico de profunda tradición humanista. Se proyectó como la conciencia cívica de la Alemania de los mejores días, previniendo contra las tentaciones del autoritarismo y la tendencia a querer sumergirlo

todo en la invocación todopoderosa del orden público. Si su ejecutoria intelectual había sido la más digna, su temple cívico, su valentía para expresarse contra zonas que de antemano sabía como de resistencia y que acaso pudieran enfrentarlo al coraje y al denuedo de su propia soledad, no le permitieron vacilar en momento alguno. Los días de Hitler estaban todavía demasiado cercanos en la nostalgia vergonzante de muchos para que él, Heinrich Böll, pudiera disimularlo o tolerarlo en silencio. Ese es el bello recuerdo que nos queda de su figura en la hora, demasiado temprana, de su muerte de hoy. No queríamos sustraernos a la emoción de este homenaje. Al escritor lo hemos admirado durante muchos años; a la lúcida conciencia del hombre escrupuloso y valiente hemos querido dedicar estas palabras de despedida.

La Jornada, 18 de julio de 1985

Un huésped a lo grande

Famoso desde hace años en el campo de la semiótica, el italiano Umberto Eco había adquirido en ese dominio la reputación elitesca que deparan las disciplinas difíciles, aun en los tiempos en que se hayan puesto de moda. Libros como *Obra abierta* y *Apocalípticos e integrados* habían sido traducidos a muchos idiomas y le habían deparado una nombradía universal, aunque verificable por pocos; al estilo, por ejemplo, de la de Roland Barthes. Pero desde allí Umberto Eco irrumpe, al comienzo de esta década de los ochenta, al terreno más fácilmente secularizable de la ficción. Y lo hace con un libro estupendo, *El nombre de la rosa*. El intelectual que hoy es un huésped a lo grande en México, es para mucho mayor número de gente más el autor de esa novela que el hacedor de sus hermosas obras anteriores. Para quienes creen que la actual ficción europea está en crisis, nombres como los de Eco, Sciascia y Calvino en Italia (los tres, curiosamente, vinculados por una explícita admiración a Borges, orgullo de la lengua española y seguramente el más grande escritor vivo), como el de Marguerite Yourcenar en la literatura escrita en francés y como los de Elías Canetti y Günter Grass en la escrita en alemán -entre otros varios posibles, mencionables a título semejante- demuestran que la especie de la decadencia de Europa en cuanto creadora de ficción es tan trivial e inexacta como lo son casi siempre afirmaciones tan genéricas en materias como ésta.

No vamos a incurrir en la ligereza de intentar, en los límites de esta nota, una caracterización de *El nombre de la rosa*. La riqueza de estructuras, erudición, alusiones culturales e incluso intenciones paródicas que acotan la acción de este libro, cuyo

escenario es un monasterio benedictino del siglo XIV (Baja Edad Media), lo tornarían imposible, además de presuntuoso. Baste decir que se han mencionado, a propósito de *El nombre de la rosa*, a Guillermo de Occam, a Marsilio de Padua y a Roger Bacon como los probables genios que hayan inspirado la creación del personaje central de Guillermo de Baskerville (cuyo mismo nombre envuelve la referencia paródica al famoso sabueso y, por ahí, a la estirpe del género policíaco a través de su nombre más famoso, el de Sir Arthur Conan Doyle); a Dante y a Bocaccio como los genios literarios ya aparecidos o por aparecer en tal época; a Borges y a Canetti como a sendos pirómanos ilustres de bibliotecas de nuestros tiempos contemporáneos. Se han escrito ensayos excelentes como el de Annunziata Rossi (*Un libro prohibido*, en el número 45 de la actual serie de la revista de la UNAM) al cual mencionamos, entre otras razones, por la facilidad con que el lector mexicano puede acceder a sus páginas. Es curioso que no se haya mencionado, a propósito de *El nombre de la rosa*, otro libro igualmente talentoso y memorable, *L'Oeuvre au Noir* -referido a las artes de la alquimia y a los días de la Reforma (como el de Eco a las controversias teológicas y al mundo religioso de la Baja Edad Media)- uno de los dos títulos (el otro es *Memorias de Adriano*) que han hecho de la belga Marguerite Yourcenar la más alta cima del francés literario contemporáneo.

Como no vamos a caer en la trivialidad de ensayar un análisis de *El nombre de la rosa* en el espacio de esta columna, ella sólo debe limitarse a celebrar la presencia de un intelectual y un escritor tan formidable entre nosotros; y a rehabilitar, a propósito de un ejemplo tan eminente, la condición -habitualmente tan escarnecida- del libro que recorre su camino llevado en manos de las multitudes: lo que se llama, en la jerga anglosajona, el *best-seller*, especie a cuyas expensas alguien editó el fácil retruécano de "bestia selecta". Porque ese espécimen que se vende en los supermercados y agota vertiginosamente sucesivas ediciones, generalmente es un modelo de consumismo adocenado y de falsificación, simulación o, en todo caso, hábil fabricación de fórmulas de captar el interés del lector y suspender provisionalmente su incredulidad (Coleridge) con artilugios espurios de índole industrial, de los que el cine tanto abusa. Pero cuando el interés y el suspenso y la fascinación del lector quedan prisioneros en las páginas de un libro como *Cien años de soledad* o *El nombre de la rosa* o las *Memorias de Adriano* el éxito, la acepta-

ción masiva (seguramente a niveles diversos, según la cultura de los receptores) y como resultado la popularidad son valores vivificantes, estimulantes y, con la perspectiva del tiempo, pueden llegar a ser clásicos: "Ese hombre que ríe solo o está loco o lee *El Quijote*", decía Azorín. Uno puede leer dos, tres, cinco veces *El nombre de la rosa* o *Memorias de Adriano* extrayendo de cada una de esas sucesivas lecturas nuevos modos de diversión o nuevos ángulos y nuevas vislumbres de información. No creo que pueda hacerse mayor elogio de una obra de creación literaria. Divierte y es buena, luego existe, podría decirse de ella.

Si en cuanto literatura una época puede ofrecer como su legado, una vez transcurrida, libros de la estirpe de *El nombre de la rosa* es porque tenía algo que decir respecto de ella misma, aunque estuviese refiriéndose aparente o visiblemente al pasado (al pasado de toda una era, con la ambiciosa y afortunada pretensión de encerrarlo, como en este caso); para bien y para mal, la condición humana será siempre una y la misma, y Guillermo de Baskerville es Sherlock Holmes y es Guillermo de Occam y los tres son uno mismo y perdurablemente son ilustraciones igualmente legítimas de la especie del hombre. ¡Bienvenido a América Latina, Umberto Eco!

La Jornada, 1º de agosto de 1985, p. 26

Una meditación a la luz de Hiroshima

Marguerite Yourcenar, *Mishima o la visión del vacío*. Seix Barral, 142 pp.

En enero de 1981, la gran escritora belga Marguerite Yourcenar -cuyo turno francés al Nobel acaba de serle estafado en beneficio de Claude Simon y parece ya demasiado vieja para esperar la rotación- ingresó a la Académie Française. En esos mismos días (exactamente el 22 de enero de 1981, según surge del colofón de la NRF) apareció en Francia su libro sobre Mishima, *Mishima ou la vision du vide*, cuya traducción al español acaba de ser editada por Seix Barral en México.

Cuando un año antes de la versión francesa de *Mishima* apareció también en Francia ese hermoso libro de reportajes del periodista de *L'Express* Matthieu Galey, que es un hecho de la cultura y se llama *Les yeux ouverts* (1980), el proyecto de elaborar una obra sobre Mishima aparecía situado, en las intenciones de la autora, en cierta zona de la vaguedad. "Si me decido a escribir el estudio sobre Mishima que he proyectado -se lee en la mala traducción argentina de Emecé, de 1982- necesitaré también mucho tiempo, sin contar, por supuesto, un viaje a Japón" (página 168). En ese mismo largo reportaje de Galey, Marguerite Yourcenar opina (página 137) que "para un escritor es muy grave morir a los cuarenta años". En una forma ritual, casi ceremonial, Mishima se abrió el vientre y se hizo decapitar cuando tenía 45 años, el 24 de noviembre de 1970, tras la escasa resonancia obtenida por un manifiesto en el cual convocaba al alzamiento, en reivindicación de la prestancia divina del título y del nombre imperiales. Había pasado un cuarto de siglo desde el día atroz de Hiroshima.

Una grosera curiosidad por la anécdota

¿Qué era lo que más atraía a Marguerite Yourcenar, en la fascinación que indudablemente ejercía sobre ella el caso Mishima? El escritor no era en aquellos días tan conocido como lo es ahora. Al abrir su meditación sobre él, la escritora dice: "Se ha acabado el tiempo en que se podía gustar *Hamlet* sin preocuparse demasiado por Shakespeare: la grosera curiosidad por la anécdota biográfica es un rasgo de nuestra época, decuplicado por los métodos de una prensa y por los *media* que se dirigen a un público que cada vez sabe menos leer. Todos tendemos a tomar en cuenta no solamente al escritor que, por definición, se expresa en sus libros sino incluso al individuo, forzosamente disperso, contradictorio y cambiante, oculto aquí y visible allá y finalmente y en especial, tal vez, al *personaje*, esa sombra o ese reflejo que, a veces, el individuo mismo (es el caso de Mishima) contribuye a proyectar por defensa o por jactancia, pero más aquí y más allá de los cuales el hombre real ha vivido y ha muerto en ese secreto impenetrable que es el de toda su vida".

"Lo que nos importa -va a agregar más adelante (página 83 de la versión original)- es ver por qué caminos el Mishima brillante, adulado o (lo que viene a ser lo mismo) detestado por sus provocaciones y sus éxitos, se ha convertido poco a poco en el hombre determinado a morir. De hecho, esta investigación es en parte vana: el gusto de la muerte es frecuente en los seres dotados de avidez por la vida; se encuentra la huella de la muerte en él desde sus primeras obras. Lo importante es sobre todo discernir el momento en que ha encarado cierto género de muerte y ha hecho de ella, o poco ha faltado para que lo hiciera, su obra maestra".

De los 36 volúmenes que abarca la tarea profusa de Mishima (Yukio Mishima era su nombre literario, el real era Kimitake Hitaoka), una gran parte se hallaba sin traducir a la fecha en que Marguerite Yourcenar se ocupó de ella y lo está aun ahora; su teatro, especialmente, es todavía en buena medida inaccesible para quienes no lean japonés. En el inventario parcial que efectúa en su ensayo no vamos a seguir a Marguerite Yourcenar: es preferible remitirse a la textualidad deslumbrante de los desarrollos de la autora. Por lo demás, entendemos que al lector contemporáneo, tanto al que la siga en francés como en las traducciones, quien interesa en profundidad como escritora es

Marguerite Yourcenar. Y Yukio Mishima, a través de la palabra de ella, interesa como *caso*, en una forma de atracción a la cual a menudo no son ajenos los juicios de extrañeza, rechazo, admiración y hasta repugnancia. Desde un principio y en una nota al pie la ensayista previene que se abstendrá de considerar su tema a la luz de las interpretaciones psiquiátricas o psicoanalíticas porque ellas asumen casi inevitablemente, bajo una pluma no especializada, un aire de "psicología de *drugstore*".

Sangre samurai o destino burocrático

Las obras aparecían, en los días y en el medio en que Mishima actuaba, bajo la forma de las entregas folletinescas. Mishima no era, por lo demás y como a menudo alardeaba de serlo, el nuevo brote de una estirpe de samurais. Podía tener, por parte de su aristocrática abuela paterna, aislados orígenes de linaje principesco. Pero también habían ocurrido, entre sus ancestros más cercanos, lamentables historias de fechorías, ruinas y defraudaciones. Más allá de la retórica, las suntuarias ideas y la escenografía del Japón de antes, no se trataba más que de un descendiente de funcionarios con un destino de funcionario.

Con señalado talento y prolífica fecundidad, a pesar de una naturaleza juvenil físicamente no muy generosa, adiestrada después en los rigores del ejercicio y la gimnasia, Mishima armó un personaje espectacular y patético, hasta la culminación final en los extremos de una muerte ardua, aparatosa y operática. La Yourcenar previene contra la tentación de considerarlo un fascista -como ideológicamente sin duda lo era- a pretexto de los fueros legendarios de la retórica de un Japón imperial, que él invocaba en los manifiestos de su logia de escuderos, la cual compuso y sostuvo, al costo de su mismo martirio, para mayor gloria del Emperador del Sol Naciente.

La Yourcenar anota y comenta sus obras más famosas -*Confesiones de una máscara* (su obra maestra negra, dice), *El pabellón de oro* (su obra maestra roja), *Tumulto de las olas* (su obra maestra clara) y la más extensa y dominante de sus novelas, *El mar de la fertilidad*- pero, desde esas producciones hasta el repertorio de sus creaciones finales, de corte netamente político, lo que en realidad la apasiona es pesquisar y detallar el proceso de crecimiento de la idea y la semilla de la muerte en una extraña criatura rígida y casi demente de tan autoritaria, a

quien acompañó (desde los días de la infancia y en las relaciones con una abuela despótica) una visión del vacío a la cual acabó por sucumbir. La Yourcenar compara a Mishima con cantidades de personajes y hechuras de la literatura occidental, que ofician como notorios puntos de referencia, desde el Marcel de Proust, a quien ella tan justamente admira, hasta el Meursault de *L'Etranger* de Camus, pasando por D'Annunzio, Cocteau, Sade, Lautréamont, Radiguet, Dickens y Virginia Woolf, amén de los relatos orientales de Lafcadio Hearn.

Tal derroche de erudición, aunque siempre discreta y bien traída a cuento, en contextos invariable y formalmente hermosos, por último aturde. Cuánto más nos habría gustado que empleara su prodigioso don de estilo y su insuperable perspicacia literaria para hablarnos, por ejemplo, del Arthur Rimbaud de quien tomó, para uno de los títulos de sus memorias, el verso de *Quoi? L'éternité*. Porque esa suerte de ensangrentado héroe oriental a lo Macbeth no dedica más que la mención de un solo párrafo incidental, dice la Yourcenar, a la bomba de Hiroshima. Y, en definitiva, en lo más ritual e insoportablemente estoico de su horrible pero banal martirologio, no llega siquiera a inspirarnos compadecimiento o adhesión y simpatía. Los grandes héroes funcionan dentro de un contexto, se subliman en él y entonces se llaman Che Guevara o Emiliano Zapata o Cristo. Pero no pueden llamarse Hitler por más que se hagan quemar con su amante en un bunker berlinés ni Joseph Goebbels por más que se suiciden civilizadamente en plena rueda de familia.

Mishima ou la vision du vide es sin duda un libro magnífico y memorable, una obra maestra de la literatura ensayística contemporánea. Pero el personaje a cuya contribución aparece dedicado, en una suerte de canonización rumbosa y ambigua, no llega a entrarnos en el alma. Incluso cuando se trata de la gloria literaria, tener talento -como al parecer lo tenía en cuota tan copiosa Mishima- puede no ser una causa suficiente.

La Jornada (Libros), N° 50, México, 28 de diciembre de 1985.

Índice

Encuentro de Escritores en Santiago de Chile, en 1969. Palabras de Carlos Martínez Moreno en el Acto Inaugu- ral, en nombre de los escritores visitantes.	15
Cuatro Piezas Negras.	22
Graham Greene y sus Norteamericanos.	28
Donde el Milagro se Convierte en Charada.	41
En el Centenario de "Madame Bovary".	50
Los Ojos que Uno Puede Cerrar.	66
La Lección del Maestro.	75
Escritores de América en Concepción.	83
El Gatopardo, un Libro Diferente.	92
Notas Desde París.	97
Despedida a Latcham	104
Silencio Antes de Tiempo	112
Vargas Llosa Confirma su Talento.	121
Una Conciencia Americana	127
	253

Paritorio de un Exceso Vital.	132
Prólogo a "Lunar Caustic", de Malcolm Lowry.	149
Prólogo a "La Leyenda de Lautréamont", de Gervasio y Álvaro Guillot Muñoz	154
Pablo Neruda: el Narrador Oral.	162
Federico García Lorca.	169
Los Heterónimos de Borges y Bioy	172
Un Proselitismo de la Angustia.	192
Libro de la Infancia.	206
Apología y Enigmas de un Borges Chabacano.	210
Reportaje de Jorge Guzmán a Carlos Martínez Moreno, para la Revista <i>Imagen</i> de Venezuela.	220
La Hembra Inmortal	225
Quién era Mayta y quién es Vargas Llosa.	227
René Zavaleta Mercado.	236
Heinrich Böll: la Escritura y la Conciencia.	242
Un Huésped a lo Grande.	245
Una Meditación a la Luz de Hiroshima.	248

Corrección y Control de la Impresión
División Publicaciones del Senado

Introducción	135
Prólogo	145
El Poder Judicial de la Federación	155
El Poder Judicial de la Federación	165
El Poder Judicial de la Federación	175
El Poder Judicial de la Federación	185
El Poder Judicial de la Federación	195
El Poder Judicial de la Federación	205
El Poder Judicial de la Federación	215
El Poder Judicial de la Federación	225
El Poder Judicial de la Federación	235
El Poder Judicial de la Federación	245
El Poder Judicial de la Federación	255
El Poder Judicial de la Federación	265
El Poder Judicial de la Federación	275
El Poder Judicial de la Federación	285
El Poder Judicial de la Federación	295
El Poder Judicial de la Federación	305
El Poder Judicial de la Federación	315
El Poder Judicial de la Federación	325
El Poder Judicial de la Federación	335
El Poder Judicial de la Federación	345
El Poder Judicial de la Federación	355
El Poder Judicial de la Federación	365
El Poder Judicial de la Federación	375
El Poder Judicial de la Federación	385
El Poder Judicial de la Federación	395
El Poder Judicial de la Federación	405
El Poder Judicial de la Federación	415
El Poder Judicial de la Federación	425
El Poder Judicial de la Federación	435
El Poder Judicial de la Federación	445
El Poder Judicial de la Federación	455
El Poder Judicial de la Federación	465
El Poder Judicial de la Federación	475
El Poder Judicial de la Federación	485
El Poder Judicial de la Federación	495
El Poder Judicial de la Federación	505
El Poder Judicial de la Federación	515
El Poder Judicial de la Federación	525
El Poder Judicial de la Federación	535
El Poder Judicial de la Federación	545
El Poder Judicial de la Federación	555
El Poder Judicial de la Federación	565
El Poder Judicial de la Federación	575
El Poder Judicial de la Federación	585
El Poder Judicial de la Federación	595
El Poder Judicial de la Federación	605
El Poder Judicial de la Federación	615
El Poder Judicial de la Federación	625
El Poder Judicial de la Federación	635
El Poder Judicial de la Federación	645
El Poder Judicial de la Federación	655
El Poder Judicial de la Federación	665
El Poder Judicial de la Federación	675
El Poder Judicial de la Federación	685
El Poder Judicial de la Federación	695
El Poder Judicial de la Federación	705
El Poder Judicial de la Federación	715
El Poder Judicial de la Federación	725
El Poder Judicial de la Federación	735
El Poder Judicial de la Federación	745
El Poder Judicial de la Federación	755
El Poder Judicial de la Federación	765
El Poder Judicial de la Federación	775
El Poder Judicial de la Federación	785
El Poder Judicial de la Federación	795
El Poder Judicial de la Federación	805
El Poder Judicial de la Federación	815
El Poder Judicial de la Federación	825
El Poder Judicial de la Federación	835
El Poder Judicial de la Federación	845
El Poder Judicial de la Federación	855
El Poder Judicial de la Federación	865
El Poder Judicial de la Federación	875
El Poder Judicial de la Federación	885
El Poder Judicial de la Federación	895
El Poder Judicial de la Federación	905
El Poder Judicial de la Federación	915
El Poder Judicial de la Federación	925
El Poder Judicial de la Federación	935
El Poder Judicial de la Federación	945
El Poder Judicial de la Federación	955
El Poder Judicial de la Federación	965
El Poder Judicial de la Federación	975
El Poder Judicial de la Federación	985
El Poder Judicial de la Federación	995

Se terminó de imprimir en
el mes de Abril de 1994
en Imprenta Rosgal S.A.
Mariano Moreno 2708
Telefax 47 25 07 47 29 37

Edición impresa al amparo
del Art. 79 de la Ley 13.349

Depósito Legal N° 288270/94





REPÚBLICA ORIENTAL DEL URUGUAY

CÁMARA DE SENADORES
Secretaría