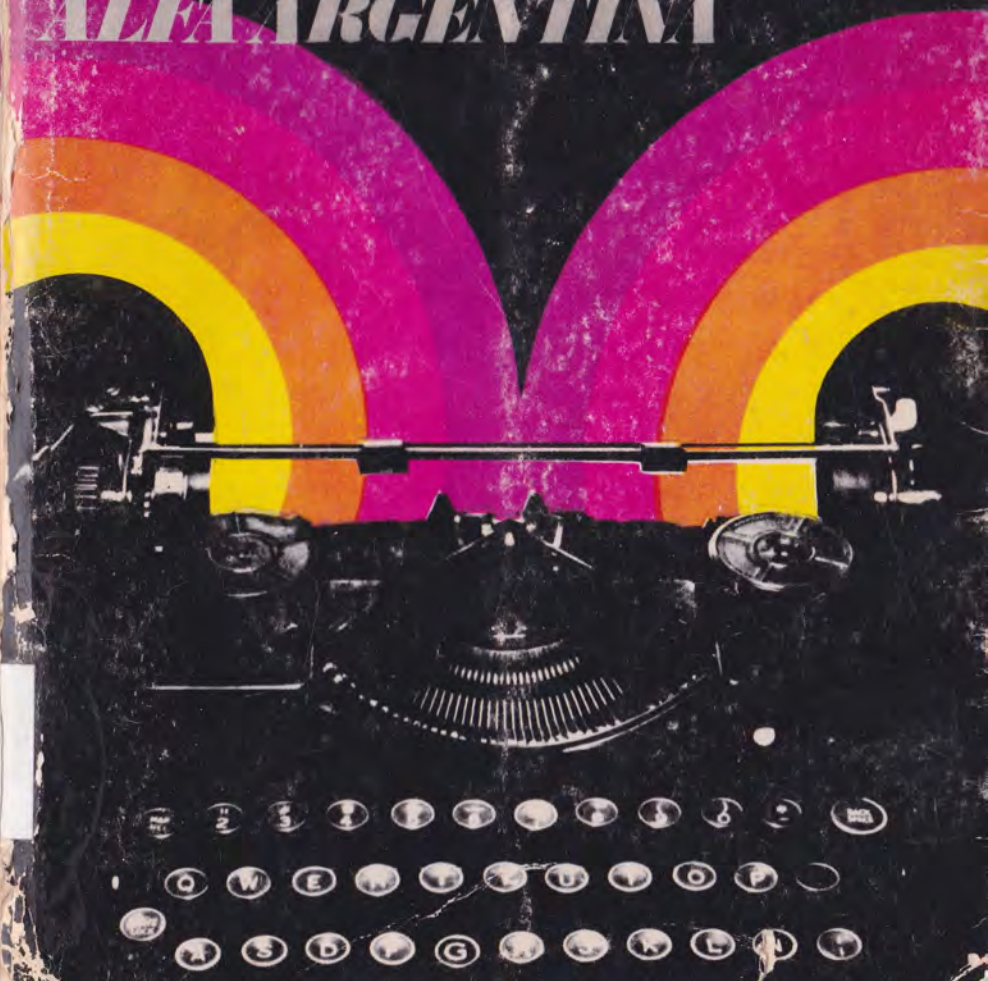
EMIR RODRIGUEZ MONEGAL

NARRADORES DE ESTA AMERICA (a.I)

EDITORIAL ALFA ARGENTINA



emi: rodríguez monegal



Emir Rodríguez Monegal, miembro principalísimo de una sólida generación de críticos aparecida en Uruguay hacia 1945, ha realizado una vasta labor como estudioso, profesor y ensayista. Desde sus sucesivas residencias en Latinoamérica, Europa y Estados Unidos, impulsó el advenimiento de lo que pronto se llamaría "el fenómeno de la Nueva Novela", así como la creación de influyentes revistas que habrían de nuclear a los nombres más destacados de la actual narrativa latinoamericana. Entre sus libros figuran **El viajero inmóvil** (Introducción a Pablo Neruda); **El desterrado** (Vida y obra de Horacio Quiroga); **El arte de narrar** (diálogos con narradores latinoamericanos); **El otro Andrés Bello,** y los dos volúmenes fundamentales de **Narradores de esta América.** Desde hace varios años enseña literatura latinoamericana contemporánea en la Universidad de Yale, EE.UU. Actualmente prepara una biografía literaria de Jorge Luis Borges.

085/7

EMIR RODRIGUEZ MONEGAL

NARRADORES DE ESTA AMÉRICA

I

LOS MAESTROS DE LA NOVELA

EDITORIAL ALFA ARGENTINA
BUENOS AIRES

© 1976 *by* Editorial Alfa Argentina
Buenos Aires

Tapa de
Necro Díaz

Queda hecho el depósito
que marca la ley 11.723

IMPRESO EN ARGENTINA

Este libro está
respetuosamente
dedicado a Mario
de Andrade y
su dulce Angelina

PRIMERA PARTE

LA NUEVA NOVELA LATINOAMERICANA

Uno de los fenómenos más singulares de este tiempo es el auge de la literatura latinoamericana. Certificado a la vez por lectores y editores, transformado en slogan publicitario en varios continentes, consagrado hasta por publicaciones periódicas de gran tiraje, este auge se apoya en una producción variada y numerosa que, si bien tiene centros de mayor concentración y calidad tales como México, Cuba, Brasil y Argentina para la novela, Chile y Venezuela para la poesía, Uruguay para la crítica, se manifiesta con similar empuje en casi todo el ámbito latinoamericano. Detras del escándalo publicitario (que ha molestado a los puristas) hay una realidad. Hoy, América Latina puede ofrecer la obra de por lo menos tres o cuatro generaciones de escritores que constituyen no sólo ejemplares únicos sino que integran una literatura.

Porque lo que más llama la atención en el momento actual de las letras latinoamericanas es la existencia de *una* literatura por encima de la división de países y esferas de influencias, de ideologías contrarias y regímenes incompatibles, de acentuadas idiosincrasias nacionales y tradiciones culturales que apuntan, en su origen, a centros tan opuestos como la América indígena, la Europa renacentista, el África colonial y la Europa de los inmigrantes del siglo XIX y de este siglo. Una América mestiza, en el sentido cultural; una América dividida por toda clase de antagonismos y servidumbres; una América cuya posición entre el mundo desarrollado y el subdesarrollado es aún incierta; resulta ser, sin embargo, la misma América que ha sabido producir una literatura nueva y poderosa.

Para que exista una literatura, ha observado Octavio Paz con su acostumbrada lucidez, es necesario que se den ciertos canales de comunicación y diálogo que sólo puede estable-

cer la crítica. En América Latina esos canales son precarios y están expuestos siempre a los terremotos culturales que suelen asolar estas tierras. Pero cada día es más evidente que en algunos momentos privilegiados (el movimiento de la independencia cultural que preside Bello, la polémica del Romanticismo que centraliza en su torno Sarmiento, la gran ola del Modernismo que recorre de extremo a extremo América Latina al paso inquietante de Rubén Darío), América Latina tiene entonces la crítica que necesita. Una crítica que sea algo más que una dispensadora de premios y castigos, una crítica que ayude a situar todo el movimiento de una cultura y trace sus rumbos profundos, marcando con imaginación y lucidez el desarrollo de las nuevas corrientes. Esa crítica existe hoy en América Latina y es la que, desde México como desde Montevideo, desde Caracas como desde París, va indicando los caminos que abren, exploran y desarrollan los nuevos creadores.

Tres generaciones de lectores

La audacia de muchos de los nuevos escritores latinoamericanos, el carácter rabiosamente experimental de algunas de sus producciones. la evidente juventud de los más recientes maestros, no deben hacer olvidar que este movimiento tiene sus raíces en el pasado inmediato de la cultura latinoamericana, y que, lejos de ser resultado del azar, es por el contrario el resultado de un desarrollo en que aparecen factores que ya han sido estudiados concienzudamente por sociólogos, economistas, historiadores de la cultura, críticos literarios. Hay una tradición viva de las letras latinoamericanas de este siglo.

Para precisarla, se debe remontar ligeramente la corriente del tiempo y examinar qué ocurría en América Latina hacia 1940. La fecha no es casual. Entonces ha terminado la guerra civil española con el triunfo del general Franco y ha comenzado la segunda guerra mundial con el triunfo del canciller Hitler. Si la guerra civil española habrá de orientar hacia América

Latina, y en particular hacia México y Argentina, algunos de los más notables intelectuales de la península, estimulando así la producción latinoamericana, la segunda guerra mundial habrá de producir un efecto similar pero por otros motivos. Al interrumpirse, o por lo menos, dificultarse la corriente de revistas y libros europeos que servía para alimentar en estas tierras de América la nostalgia de una civilización más refinada, se obliga al intelectual latinoamericano a producir por sí mismo lo que le falta. Tanto el aporte español como la ausencia europea coinciden en estimular en el Nuevo Mundo la fundación de editoriales y de revistas, de institutos de alta cultura, de bibliotecas y museos, o vitalizan y renuevan profundamente los que ya existían. Pero sobre todo contribuyen (desde el punto de vista que ahora nos interesa) a la profesionalización del escritor latinoamericano.

Ese año de 1940 habrá de marcar el comienzo de un desarrollo que en un par de décadas transforma radicalmente la cultura latinoamericana en cada uno de los países del vasto continente hispánico. Poco a poco se va formando un público lector que si bien al comienzo es sólo una élite (ya sabemos los millones de analfabetos que carga como un cadáver la cultura latinoamericana sobre su espalda, según ha dicho Pablo Neruda), con el correr de los años esa élite engendra su propia sucesión. Puede hablarse, por eso mismo, de una segunda y hasta una tercera generación de lectores en los años que corren desde 1940 hasta hoy. Los de la primera generación están todavía más atentos a la obra extranjera que a la nacional, prolongan viejas servidumbres que no son sólo españolas sino también, y a veces principalmente, francesas. Son los años en que se lee más un Prix Goncourt (cualquiera) que un Borges, una novela de Graham Greene o Alberto Moravia que una de Asturias o Carpentier, la poesía de Eliot o Valéry que la de Neruda. Pero ya la segunda generación de lectores empieza a indagar por lo nacional y no se conforma con evasivas. Es la hora de los grandes ensayistas que se preguntan por la mexicanidad o la argentinidad, que buscan definir una expresión americana, que se

cer la crítica. En América Latina esos canales son precarios y están expuestos siempre a los terremotos culturales que suelen asolar estas tierras. Pero cada día es más evidente que en algunos momentos privilegiados (el movimiento de la independencia cultural que preside Bello, la polémica del Romanticismo que centraliza en su torno Sarmiento, la gran ola del Modernismo que recorre de extremo a extremo América Latina al paso inquietante de Rubén Darío), América Latina tiene entonces la crítica que necesita. Una crítica que sea algo más que una dispensadora de premios y castigos, una crítica que ayude a situar todo el movimiento de una cultura y trace sus rumbos profundos, marcando con imaginación y lucidez el desarrollo de las nuevas corrientes. Esa crítica existe hoy en América Latina y es la que, desde México como desde Montevideo, desde Caracas como desde París, va indicando los caminos que abren, exploran y desarrollan los nuevos creadores.

Tres generaciones de lectores

La audacia de muchos de los nuevos escritores latinoamericanos, el carácter rabiosamente experimental de algunas de sus producciones. la evidente juventud de los más recientes maestros, no deben hacer olvidar que este movimiento tiene sus raíces en el pasado inmediato de la cultura latinoamericana, y que, lejos de ser resultado del azar, es por el contrario el resultado de un desarrollo en que aparecen factores que ya han sido estudiados concienzudamente por sociólogos, economistas, historiadores de la cultura, críticos literarios. Hay una tradición viva de las letras latinoamericanas de este siglo.

Para precisarla. se debe remontar ligeramente la corriente del tiempo y examinar qué ocurría en América Latina hacia 1940. La fecha no es casual. Entonces ha terminado la guerra civil española con el triunfo del general Franco y ha comenzado la segunda guerra mundial con el triunfo del canciller Hitler. Si la guerra civil española habrá de orientar hacia América

Latina, y en particular hacia México y Argentina, algunos de los más notables intelectuales de la península, estimulando así la producción latinoamericana, la segunda guerra mundial habrá de producir un efecto similar pero por otros motivos. Al interrumpirse, o por lo menos, dificultarse la corriente de revistas y libros europeos que servía para alimentar en estas tierras de América la nostalgia de una civilización más refinada, se obliga al intelectual latinoamericano a producir por sí mismo lo que le falta. Tanto el aporte español como la ausencia europea coinciden en estimular en el Nuevo Mundo la fundación de editoriales y de revistas, de institutos de alta cultura, de bibliotecas y museos, o vitalizan y renuevan profundamente los que ya existían. Pero sobre todo contribuyen (desde el punto de vista que ahora nos interesa) a la profesionalización del escritor latinoamericano.

Ese año de 1940 habrá de marcar el comienzo de un desarrollo que en un par de décadas transforma radicalmente la cultura latinoamericana en cada uno de los países del vasto continente hispánico. Poco a poco se va formando un público lector que si bien al comienzo es sólo una élite (ya sabemos los millones de analfabetos que carga como un cadáver la cultura latinoamericana sobre su espalda, según ha dicho Pablo Neruda), con el correr de los años esa élite engendra su propia sucesión. Puede hablarse, por eso mismo, de una segunda y hasta una tercera generación de lectores en los años que corren desde 1940 hasta hoy. Los de la primera generación están todavía más atentos a la obra extranjera que a la nacional, prolongan viejas servidumbres que no son sólo españolas sino también, y a veces principalmente, francesas. Son los años en que se lee más un Prix Goncourt (cualquiera) que un Borges, una novela de Graham Greene o Alberto Moravia que una de Asturias o Carpentier, la poesía de Eliot o Valéry que la de Neruda. Pero ya la segunda generación de lectores empieza a indagar por lo nacional y no se conforma con evasivas. Es la hora de los grandes ensayistas que se preguntan por la mexicanidad o la argentinidad, que buscan definir una expresión americana, que se

duelen por el continente entero como Unamuno se dolía por su España. La tercera generación, la de hoy, ya casi no tiene tiempo o paciencia o curiosidad siquiera para lo que no sea latinoamericano. Sólo cierta minoría es hoy lectora de Greene o el último Goncourt.

La inquisición de América

Pero no conviene soslayar algunas observaciones de otro tipo. Si el aporte de los emigrados españoles, unido al cierre de las fuentes europeas, modifica profundamente la situación cultural forzando al escritor latinoamericano a ser más productor que consumidor de cultura, esa modificación no habría sido posible sin la explosión demográfica que en un par de décadas aumenta notablemente la población de las capitales por afluencia de gente que viene de todas partes de cada país y que engrosa (también relativamente) el número de quienes ahora pueden acceder a la educación secundaria. La segunda y aun la tercera generación de lectores son sobre todo producto de esa explosión y la representan en su nivel de mayor exigencia latinoamericana. Es un grupo que casi no tiene tradiciones europeas, que se maneja principalmente con el idioma básico (español o portugués) y que tiene una gran incuriosidad por todo lo que no sea su mundo, Tercero o Cuarto, no importa, pero el suyo. Para esa nueva promoción de lectores el autor nacional encierra las claves de problemas que lo inquietan. Por eso tienen ante él la actitud de cómplices y le reclaman un compromiso total.

Curiosamente, no es sólo en la novela (como se suele creer) donde se fue preparando esta estrecha comunión entre autores y lectores latinoamericanos. La novela contribuyó mucho a la difusión popular de ciertos problemas y temas de gran urgencia nacional o latinoamericana. Pero la gran labor preparatoria fue realizada en otros dos géneros, de menor difusión pero no menor impacto profundo. Un crecimiento de la conciencia nacional latinoamericana —que había tenido manifestaciones muy notables en México después de la revolución, para poner un ejem-

plo ya clásico— estimula sobre todo la obra de ensayistas que se vuelcan cada vez con más ahínco en una doble indagación: del ser de cada país y del ser latinoamericano. Precedido por Bello y por Sarmiento, por Martí y por Hostos, es sobre todo José Enrique Rodó el que funda hacia 1900 con su *Ariel* ese ensayismo literario de gran estilo y visión continental. La indagación que él inicia va a ir emergiendo poco a poco del purgatorio de las buenas intenciones internacionales para convertirse en materia viva, polémica, desgarrada, a través de la obra de un Pedro Henríquez Ureña, un Alfonso Reyes, un José Carlos Mariátegui, un Ezequiel Martínez Estrada. Ellos son los maestros que van a fundar, en la exploración de las tradiciones permanentes y en el implacable análisis de la realidad en todas sus dimensiones (incluidas las simbólicas), la inquisición de América. Su obra de construcción y destrucción abarca no sólo el país en que les tocó nacer sino el continente entero, en sus contradicciones y esperanzas.

La obra de estos creadores, y de tantos otros que los acompañan, prolongan o niegan, habrá de servir a los lectores de la segunda generación para descubrirse una identidad supernacional que las grandes potencias coloniales les habían negado y les continuaban negando, o que sólo habían aceptado si asumía las formas y las modas impuestas por la metrópoli. Para imponerse en Europa o en los Estados Unidos como escritor latinoamericano había que ser folklórico. Lo que no se pedía a un checo (Kafka, por ejemplo) se pedía a un mexicano (Reyes, por ejemplo). Hasta hoy sobreviven beneméritas instituciones (la Academia sueca, bendita sea) que piensan que Asturias es más latinoamericano que Borges. Como si para ser aceptada en las letras europeas, Katherine Mansfield tuviera que haber escrito sobre los maoríes. Que Borges sea poligloto y cosmopolita no hace más que reflejar la realidad verdadera de la ciudad en que nació y ha escrito su obra más valedera: ciudad tan totalmente poliglota y cosmopolita como Nueva York. Precisamente, a través de las contradicciones de Borges la literatura del Río de la Plata (y no sólo de Buenos Aires) aprendió a descubrir su mezclada identidad.

Para la tercera generación de lectores la búsqueda de la identidad ya no es un problema sino una necesidad aceptada, una costumbre. A ellos no se les puede preguntar más, como a los persas de Montesquieu en la Francia del siglo XVIII: *Mais, comment peut-on être persan?* El latinoamericano ha descubierto que la respuesta sobre la identidad nacional o continental no puede ser planteada desde fuera, y como una justificación, sino desde dentro y como una búsqueda. En la obra de sus ensayistas esa búsqueda ha dado ya los más altos frutos. Pero no sólo en la obra de los ensayistas. La obra de los poetas ha contribuido también notablemente a esa búsqueda y ese hallazgo.

Una última lucidez del ser

El caso más notable es, sin duda alguna, el de Pablo Neruda, autor de ese extenso *Canto general* dedicado a América Latina y de miles de poemas en que el ser americano es explorado en todas sus dimensiones. Pero si la obra de Neruda es la más justamente conocida, por su vigor y por la belleza que súbitamente estalla en sus largas enumeraciones, en sus relatos políticos, hay todo un conjunto de poetas que a su lado o incluso en contra suyo han desarrollado aspectos importantes del canto americano: se llaman Pablo de Rokha y Jorge Zalamea, Carrera Andrade y Ernesto Cardenal, Nicolás Guillén y Juan Cunha. Pero no sólo éstos, capaces de abarcar zonas de América en su canto, sino aquellos otros que han buscado un ámbito menos cósmico, más regional, más privado, han contribuido a crear una conciencia de América, de su verdadera voz, de sus tonos.

La poesía posnerudiana ha buscado una dimensión más introspectiva, una voz más privada, para su canto. En esa línea, otros contemporáneos de Neruda (como Gabriela Mistral, Vicente Huidobro, César Vallejo) han contribuido notablemente, y también ha contribuido, aunque parezca paradójico, el Neruda de *Residencia en la tierra* y *Estravagario*, el enlutado poeta de la voz privada. Por eso, el gran rumbo de la poesía actual en la

América Latina es el canto con voz natural, el tono hablado, el coloquio que sólo de repente se encrespa para la imprecación o se afina para el temblor lírico. En esta dimensión los grandes maestros siguen siendo Borges (una poesía que es casi la voz de un hombre que razona su más desgarrado patetismo) y, sobre todo, Octavio Paz que asume la poesía lírica entera, la exploración humana del cosmos, pero desde una dimensión acentuadamente individual, como una voz propia.

Otros grandes poetas —Nicanor Parra, José Lezama Lima, Sara de Ibáñez, Jorge Gaitán Durán, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto, Idea Vilariño, Enrique Lihn, Álvaro Mutis, Carlos Germán Belli, Guillermo Sucre, José Emilio Pacheco, Homero Aridjis, Jorge Teillier, César Fernández Moreno, Fernando Arbeláez, Fayad Jamis— cubren vastos espacios interiores a través de obras tan singulares que la simple mención de sus nombres ya crea opuestos campos magnéticos. Pero lo que es común a todos ellos es una última lucidez de la identidad del ser americano; lucidez que no deriva de ninguna consigna o ideología sino de un estar hondamente situados en todas las dimensiones de esta realidad.

La escuela de Kafka y de Faulkner

Todo esto —el aporte de la diáspora española, la incomunicación con Europa y, en menor medida, con unos Estados Unidos cada vez más concentrados en el esfuerzo bélico, la explosión demográfica y el crecimiento algo delirante de las grandes ciudades, la fundación de editoriales y la existencia de dos y hasta tres generaciones de lectores— alienta indiscutiblemente al ensayismo y a la poesía lírica pero trae sobre todo agua para el molino de la nueva novela latinoamericana. Porque la novela (como el teatro) es un género que necesita la concentración urbana, las grandes minorías de lectores, una buena circulación del libro. El auge de la novela en Europa coincide naturalmente con el ascenso de la burguesía. En nuestra América, aunque

hay novelas desde la colonia y algunos grandes novelistas asoman en pleno siglo XIX, no se puede decir que haya realmente novela (es decir: un género completo, con autores de muchos niveles y una producción sostenida) hasta este siglo. Pero sólo hay novela, en el sentido más profesional de la palabra, a partir de ese año 1940 que se ha elegido como fecha simbólica y que no debe tomarse demasiado al pie de la cifra.

Cuando el novelista de 1940 y tantos se pone a escribir ya tiene en las manos, no sólo la inmediata tradición de una novela latinoamericana de la tierra y algunos ejemplos aislados de novela urbana (para utilizar esas clasificaciones exteriores); tiene algo mucho más importante. En traducción y a veces en recreación por obra de escritores de la talla de Reyes y de Borges, tiene algunos de los textos capitales de la novela europea y norteamericana de este siglo. Si hay que evitar el robinsonismo de creer que los nuevos novelistas no tienen antecedentes latinoamericanos, tampoco hay que caer en el robinsonismo de olvidar que la nueva novela ha ido a la escuela de Joyce, de Kafka, de Faulkner y de Sartre, para no citar sino unos pocos maestros. Todo lo que estos narradores extranjeros de las cuatro primeras décadas del siglo habían creado, será aprovechado por quienes empiezan a escribir y publicar después de 1940. Hay allí una riquísima cantera para la novela latinoamericana y al alcance de todos. Casi sin premeditación, de un extremo a otro de América Latina, esos autores son leídos y releídos, traducidos y anotados, imitados y hasta plagiados. De ahí arrancará un impulso literario perdurable.

Pero los creadores de la nueva novela no sólo leerán a Kafka y a Faulkner. Imperfectamente, con enorme trabajo, a duras penas en muchos casos, habrán de conseguir los libros de todo un continente y empezarán, poco a poco, a conocerse de un extremo a otro de América Latina. Ese proceso, muy lento al comienzo, se ha ido acelerando hasta un punto que hoy se puede hablar de un lenguaje internacional de la novela latinoamericana. Profundos vínculos (y no sólo las asociaciones más o menos mafiosas) acercan hoy en día a los más conocidos narradores

Se completa así, en el contacto de los libros y las creaciones, un proceso que había tenido comienzo y primer origen hacia 1940: un proceso que se alimenta por igual del estímulo (negativo y positivo) del extranjero y de un enraizarse en la realidad, en la conciencia, en la misión, de América Latina. El resultado es la nueva novela y su lenguaje de fuego que hoy corre de extremo a extremo de nuestro mundo hispánico, y no sólo de este lado del Atlántico. En la pujanza de su novela se puede captar mejor que en ningún otro género la pujanza literaria de la América Latina.

Un lenguaje para cuatro promociones

Como la idea de un lenguaje de la nueva novela me parece de primera importancia, voy a insistir un poco más en este aspecto. Cuando hablo de un lenguaje no me refiero exclusivamente al uso de ciertas formas del lenguaje. En literatura, lenguaje no es sinónimo de sistema general de la lengua, sino (más bien) de habla de un determinado escritor o escritura de un determinado género. El lenguaje de la novela latinoamericana refleja sobre todo una visión muy honda de la realidad circundante, visión que debe aportes fundamentales a la obra de los ensayistas y los poetas. Para poner algunos ejemplos: ¿cómo no reconocer la huella ardiente de Ezequiel Martínez Estrada en toda esa generación parricida que irrumpe en la Argentina hacia 1950 y tantos? ¿Cómo no advertir el estilo y hasta las palabras de Octavio Paz en tantos pasajes clave de las novelas de Carlos Fuentes? ¿Cómo no reconocer a Neruda y a Borges en las novelas de quienes han aprendido a leer con las *Residencias* o a descifrar realidades en *Ficciones*? En ese aprovechamiento de la obra de ensayistas y poetas para la creación de un lenguaje narrativo, la novela latinoamericana ha demostrado su madurez. Porque si bien la retórica quiere que los géneros se mantengan puros e incontaminados, la creación misma no tiene esos escrúpulos y toma su bien donde lo halla. Gra-

cias a ese fondo común que es la obra de los grandes escritores latinoamericanos, la nueva novela se convierte no sólo en el instrumento más completo para la exploración de la realidad sino en el medio más rico para trasmitir esa otra realidad paralela: la del lenguaje.

Al mirar un poco, panorámicamente, la fábrica de la nueva novela latinoamericana, lo que primero llama la atención es la coexistencia en un mismo espacio literario de por lo menos cuatro generaciones de narradores: cuatro generaciones que sería fácil separar y aislar en compartimentos estancos pero que en el proceso real de la creación literaria aparecen repartiéndose un mismo mundo, disputándose fragmentos suculentos de la misma realidad, explorando avenidas inéditas del lenguaje, o trasvasándose experiencias, técnicas, secretos del oficio, misterios.

No es difícil agrupar esas cuatro promociones según el método generacional que ha tenido en lengua castellana expositores tan ilustres como Ortega y Gasset y su discípulo Julián Marías. Pero aquí me interesa subrayar menos la categoría retórica de "generación" que la realidad pragmática de esos cuatro grupos en servicio activo. Las series generacionales son un lecho de Procusto y siempre se corre el peligro, si no son manipuladas con gran sutileza, de establecer la apariencia de un proceso muy ordenado y hasta rígido que separa la literatura en armoniosos períodos y provoca sinópticos cuadros sinópticos. Esas varias generaciones que se suelen enfrentar en los manuales desde los extremos de un vacío, comparten en la mera realidad un mismo espacio y un mismo tiempo, se intercomunican más de lo que se piensa, influyen muchas veces unas sobre otras, remontando la corriente del tiempo.

Por otra parte, pertenecer a la misma generación no es garantía de unidad de visión o de lenguaje. ¿Cómo no advertir, por ejemplo, que si bien el peruano Ciro Alegría y el uruguayo Juan Carlos Onetti han nacido alrededor del año 1909, el primero es un epígono de los grandes novelistas de la tierra (epígono pronto superado por un narrador de la generación inme-

diata como es José María Arguedas) en tanto que el segundo es un adelantado de los novelistas de la experimentación narrativa que concentran la mirada sobre todo en la alienación del hombre ciudadano? Esto ahora parece obvio y lo ve hasta un niño. Pero en 1941, Alegría y Onetti compitieron por un mismo premio en un concurso internacional y nadie ignora quien ganó.

Me parece mejor, por eso mismo, hablar de grupos más que de generaciones. O si hablo de generaciones, que se entienda que no ocupan compartimientos estancos y que muchos de los más originales creadores de la nueva novela latinoamericana escapan más que pertenecen a su generación respectiva. Y basta de advertencias.

Ruptura con la tradición

Hacia 1940, la novela latinoamericana estaba representada por escritores que constituyen, sin duda alguna, una gran constelación: Horacio Quiroga, Benito Lynch y Ricardo Güiraldes en el Río de la Plata, tenían sus equivalentes en Mariano Azuela y Martín Luiz Guzmán en México, José Eustasio Rivera en Colombia, Rómulo Gallegos en Venezuela, Graciliano Ramos en el Brasil. Hay allí una tradición válida de la novela de la tierra o del hombre campesino, una crónica de su rebeldía o sumisiones, una exploración profunda de los vínculos de ese hombre con la naturaleza avasalladora, la elaboración de mitos centrales de un continente que ellos aun veían en su desmesura romántica. Aún los más sobrios (pienso en los mexicanos, en Graciliano Ramos, en el mismo Quiroga) no escapaban a una categorización heroica, a una visión arquetípica que convertía algunas de sus novelas o libros de cuentos, y sobre todo a *La vorágine*, *Doña Bárbara*, *Don Segundo Sombra*, más en *romances* que en novelas; es decir: en libros cuyo realismo está de tal modo deformado por la concepción mitológica que escapan a la categoría de testimonio o documento que querían poseer.

Es precisamente contra estos maestros que se levantarán las

generaciones que empiezan a publicar sus obras más importantes a partir de 1940. Una primera promoción estaría representada, entre otros, por escritores como Miguel Ángel Asturias, Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier, Agustín Yáñez y Leopoldo Marechal. Ellos, y sus pares que no puedo mencionar aquí para no caer en el catálogo, son los grandes renovadores del género narrativo en este siglo. Conviene aclarar que incluyo a Borges ahora aunque no se me escapa que no ha escrito ninguna novela (salvo una, policial, con Adolfo Bioy Casares y bajo la doble garantía de secreto que implica el seudónimo B. Suárez Lynch y una edición no venal de sólo 300 ejemplares); pero me parece imposible toda consideración seria del género novelesco en América Latina sin el estudio de su obra de cuentista verdaderamente revolucionario. Dentro de la ruptura con una tradición de la novela, Borges ocupa un lugar semejante con sus cuentos al que ocupaba Quiroga una generación antes.

En los libros de estos escritores de la ruptura se realiza una operación crítica de la mayor importancia. Volcando su mirada sobre esa literatura mítica y de apasionado testimonio que constituye lo mejor de la obra de Gallegos, Rivera y compañía, tanto Borges como Marechal como Carpentier, Asturias y Yáñez, intentan señalar lo que esa realidad novelesca tenía de retórica obsoleta. Al mismo tiempo que la critican, y hasta la niegan en muchos casos, buscan otras salidas. No es casual que la obra de ellos esté fuertemente influida por las corrientes de vanguardia que en Europa permitieron la liquidación de la herencia del naturalismo. Si en los años de su formación, Borges pasa en Ginebra por la experiencia formativa del expresionismo alemán y por la lectura de Joyce y de Kafka, para desembocar poco después en España en el ultraísmo y la lectura de Ramón Gómez de la Serna (ese gran escritor olvidado), tanto Carpentier, como Yáñez, Asturias y Marechal recorren a distintos niveles pero con igual apetencia el deslumbrante superrealismo francés.

La narración latinoamericana sale de manos de estos fundadores hondamente transformada en sus apariencias, pero también en sus esencias. Porque ellos son, sobre todo, renovadores

de una visión de América y de un concepto del lenguaje americano. Esto que no se suele advertir en la obra de Borges (al que todavía se le cuelga el sanbenito de cosmopolita) resulta, es claro, evidente, si se considera la obra de Asturias, toda ella empapada del lenguaje y la imaginería del pueblo maya, a la vez que ardiente de rebelión anti-imperialista; resulta también clarísimo en el caso de Agustín Yáñez que enseña a México a ver sus propias caras debajo de sus seculares máscaras; y resulta indiscutidísimo en el caso de Leopoldo Marechal, creador voluntario de una novela "argentina"; y resulta en fin archiobvio en el caso de Alejo Carpentier en quien el Caribe entero, y no sólo Cuba, aparece metamorfoseado por la visión poética de su pasado, su presente y hasta su tiempo al margen del tiempo.

Con los primeros libros de estos escritores se produce, lo quieran o no ellos, una ruptura tan profunda y completa con la tradición lingüística y con la visión de Rivera y Gallegos que a partir de esos libros ya no se puede novelar más como aquéllos hacían en América. Es cierto que cuando salen a la calle esos nuevos libros, son pocos los que los leen en toda su incandescencia. Pero los pocos de los años cuarenta son la gran minoría de hoy. Baste decir que Borges publica la *Historia universal de la infamia* en 1935 y *El jardín de senderos que se bifurcan* en 1941 y *Ficciones* en 1944; que *El señor presidente* es de 1946; que *Al filo del agua*, la decisiva novela de Yáñez es de 1947; que Leopoldo Marechal publica su ambicioso, su desmesurado, *Adán Buenosayres* en 1948; que Alejo Carpentier deslumbra a todos con *El reino de este mundo* en 1949.

Las obras que estos narradores publicarán más tarde —desde *El Aleph*, de Borges, hasta *El banquete de Severo Arcángel*, de Marechal, pasando por *Hombres de maíz*, *Tierras flacas*, *El siglo de las luces*— podrán ser, y seguramente son, más maduras, más importantes, pero aquí no me interesa encarar el tema desde este ángulo sino apuntar lo que significan como ruptura definitiva con una tradición lingüística y con una visión, estos libros que salen a rodar por las tierras de América en esos años de transición.

La obra fecunda y renovadora de esta primera constelación habrá de realizarse casi simultáneamente con la de la generación que la sigue y que, para ilustrar con algunos ejemplos, podríamos llamar la generación de Joâo Guimarâes Rosa y Miguel Otero Silva, de Juan Carlos Onetti y Ernesto Sábato, José Lezama Lima y Julio Cortázar, José Miguel Arguedas y Juan Rulfo. Una vez más podría indicarse que no son estos los únicos pero que se mencionan sólo ellos para ahorrarse el catálogo. Una vez más habría que indicar que si están unidos por algunas cosas, la obra de cada uno es personal e intransferible hasta un grado máximo. Pero lo que me interesa subrayar ahora es lo que los une. En primer lugar, diría, es la huella dejada en su obra por los maestros de la promoción anterior. Para citar un solo ejemplo: ¿Qué sería de *Rayuela,* de esa novela archiargentina que es *Rayuela* debajo de su pátina francesa, sin Borges, sin Roberto Arlt, sin Marechal, sin Onetti, sin (incluso) Macedonio Fernández? Aclaro que Cortázar es el primero en reconocer esta filiación múltiple, y a veces lo hace en las páginas de la novela misma cuando transcribe apuntes de su alter ego narrativo, el ubicuo Morelli, o en ciertos homenajes indirectos que constituyen episodios de raíz indiscutiblemente onettiana o marechaliana.

Otra cosa que une a los narradores de esta segunda promoción es la influencia visible de maestros extranjeros como Faulkner, Proust, Joyce y hasta Robert Musil. En eso de las influencias hay matices curiosos. Citaré el caso de Guimarâes Rosa que ha negado siempre que le interesase Faulkner. Incluso llegó a decirme un día que lo poco que había leído de él, lo había predispuesto en contra. que Faulkner le parecía malsano en su actitud sexual, que era sádico, etc., etc. Y sin embargo, en su grande y única novela, la huella de Faulkner, de un cierto monólogo intenso, la visión de un mundo rural apasionado y mítico, es muy visible. La explicación es sin embargo fácil. Ya no es necesario haber leído directamente a Faulkner para

estar sometido a su influencia, para respirar su atmósfera, para heredar sus manías. A Guimarães Rosa la obra de Faulkner le pudo llegar, muy invisiblemente, a través de escritores como Sartrè que él había practicado y que sí fue a la escuela del maestro norteamericano.

No son dichas influencias, casi siempre reconocidas y admitidas las que definen mejor a este grupo, sino una concepción de la novela que, por más diferencias que sea posible marcar en cada uno, ofrece por lo menos un rasgo común, un mínimo denominador compartido por todos. Si la promoción anterior habría de innovar poco en la estructura externa de la novela y se conformaría con seguir casi siempre los moldes más tradicionales (tal vez sólo *Adán Buenosayres* haya ambicionado, con evidente exceso, crear una estructura espacial más compleja), las obras de esta segunda promoción se han caracterizado sobre todo por atacar la *forma* novelesca como objeto del mayor desvelo narrativo.

Así, Guimarães Rosa ha ido a buscar en los interminables monólogos épico-líricos de los narradores orales del interior del Brasil, el molde para su fabuloso *Grande Sertão: Veredas*. En tanto que Onetti ha creado, en una serie de novelas que podrían recogerse con el título general de "La Saga de Santa María", un universo rioplatense onírico y real a la vez, de una trama y una textura muy personales, a pesar de las reconocidas deudas con Faulkner y con Céline. En algunas novelas de esa Saga, sobre todo en *El astillero* y en *Juntacadáveres*, Onetti ha llevado la construcción narrativa hasta los más sutiles refinamientos, interpolando en la realidad del Río de la Plata un facsimil literario de aterradora ironía. Un parentesco de esencia (no de accidente), tiene este mundo narrativo con el del venezolano Miguel Otero Silva en *Casas muertas*, o con el del argentino Sábato en *Sobre héroes y tumbas*. En cuanto a Rulfo, su *Pedro Páramo* es el paradigma de la nueva novela latinoamericana: una obra que aprovecha la gran tradición mexicana de la tierra pero que la metamorfosea, la destruye y la recrea por medio de una hondísima asimilación de las técnicas de Faulkner. Oní-

rica también como la obra de Onetti, oscilando peligrosamente entre el realismo más escueto y la desenfrenada pesadilla, esta por ahora única novela de Rulfo, marca una fecha capital. Menos innovador exteriormente es José Miguel Arguedas, pero su visión del indio, hecha desde la propia lengua quechua, liquida definitivamente el bienintencionado folklorismo de los intelectuales, peruanos o no, que sólo hablan español.

De un orden más revolucionario, porque ataca no sólo las estructuras de la narración sino las del lenguaje mismo, son las dos novelas centrales de Julio Cortázar y José Lezama Lima. Aquí se llega, en más de un sentido, a la culminación del proceso iniciado por Borges y Asturias, y al mismo tiempo se abre una perspectiva totalmente nueva: una perspectiva que permite situar con lucidez y precisión la obra de los más recientes narradores. En *Paradiso*, Lezama Lima logra mágicamente lo que se había propuesto racionalmente Marechal con su primera novela: crear una *summa*, un libro cuya forma misma está dictada por la naturaleza de la visión poética que lo inspira; completar un relato en apariencia costumbrista que es al mismo tiempo un tratado sobre el cielo de la infancia y el infierno de las perversiones sexuales; trazar la crónica de la educación sentimental y poética de un joven habanero de hace treinta años que se convierte, por obra y gracia de la dislocación metafórica del lenguaje, en un espejo del universo visible y sobre todo del invisible. La hazaña de Lezama Lima es de las que no tienen par. Ahí está ese monumento que sólo ahora, con mucha pausa y ninguna prisa, es posible empezar a leer en su totalidad.

Más aparentemente fácil es *Rayuela*, de Cortázar, obra que se beneficia no sólo de una rica tradición rioplatense (como ya se ha indicado) sino de ese caldo monstruoso de cultivo que es la literatura francesa y en particular el superrealismo. Pero si Cortázar parte con todas esas ventajas en tanto que Lezama Lima en su isla de hace treinta años estaba como perdido en una vasta biblioteca de libros desparejos y semicarcomidos por la polilla; si Cortázar parece haber escrito *Rayuela* desde el centro del mundo intelectual, en tanto que Lezama Lima empezó

a escribir su *Paradiso* en lo que era una de las periferias mas periféricas de América Latina, la verdad es que Cortázar arranca de esa apoteosis de la cultura afrancesada para negarla y que su libro quiere ser, sobre todo, una *resta*, no una summa; una anti-novela, no una novela; y ataca lo novelístico, aunque preserva aquí y allá, lo novelesco. La forma narrativa es puesta en cuestión por el libro mismo que empieza por indicarle al lector cómo es posible leerlo; que sigue proponiendo una clasificación de lectores en lector-hembra y lector-cómplice; y que termina encerrando su víctima en una lectura circular e infinita: el capítulo 58 remite al 131 que remite al 58 que remite al 131, y así hasta el fin de los tiempos. Aquí, la *forma* misma del libro —un laberinto sin centro, una trampa que se cierra cíclicamente sobre el lector, una serpiente que se muerde la cola— no es sino un recurso más para enfatizar el tema profundo y secreto de esta exploración de un puente entre dos experiencias (París, Buenos Aires), un puente entre dos existencias (Oliveira, Traveler), un puente entre dos musas (la Maga, Talita). Obra que se desdobla para cuestionarse mejor, es una obra sobre el desdoblamiento de ser argentino (o latinoamericano), y, más profunda y vertiginosamente aún, sobre el doble que acecha en otras dimensiones de nuestras vidas. La *forma* del libro se confunde con lo que antes se llamaba su *contenido*.

Las grandes máquinas de novelar

Lo que esta promoción transmite a la siguiente e inmediata es, sobre todo, una conciencia de la estructura novelesca externa y una sensibilidad agudizada para el lenguaje como materia prima de lo narrativo. Pero el desarrollo de ambas es casi simultáneo y hasta paralelo. La relativa demora con que publican Guimarães Rosa, Lezama Lima y Julio Cortázar sus obras maestras, hace que estas novelas sean incluso posteriores a muchas de las más importantes de la promoción que ahora estudio. Aquí las generaciones se solapan, y la influencia es más de

coexistencia y trasvasamiento directo que de herencia. Bastará decir, creo, que integran esta tercera promoción narrativa escritores como Martínez Moreno, Clarice Lispector, Roa Bastos, Donoso, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Salvador Garmendia, Guillermo Cabrera Infante, David Viñas y Mario Vargas Llosa para reconocer precisamente en ellos esa doble atención a las estructuras externas y al papel creador y hasta revolucionario del lenguaje. No todos son novelistas visiblemente innovadores, aunque algunos lo son hasta los límites mismos de la experimentación. Un Donoso, por ejemplo, se ha limitado a seguir los cauces de la narración tradicional pero ha concentrado su invención en explorar una realidad subterránea: la que está debajo de las capas de estuco de la novela costumbrista chilena. Lo mismo podría decirse de Carlos Martínez Moreno en el Uruguay, de Salvador Garmendia en Venezuela y de David Viñas en Argentina: la exploración de la realidad los lleva hasta el expresionismo a veces e incluso a la gran caricatura. Vecino a ellos, pero en cierto sentido más experimental, es el Roa Bastos de *Hijo de hombre*, que enriquece el naturalismo con técnicas de la narración fantástica para producir una obra de violenta denuncia humanitaria.

Pero la gran mayoría de los narradores de esta tercera promoción son eficaces fabricantes de máquinas de novelar. Mientras Clarice Lispector en *A maça no oscuro* y *A paixâo segundo G. H.*, encuentra en el Nouveau Roman un estímulo para describir esos mundos áridos, tensos, metafísicamente pesadillescos y sin salida que son los de sus acosados personajes, Carlos Fuentes utiliza toda la experimentación de la novela contemporánea para componer obras complejas y duras que son a la vez denuncias de una realidad que le duele salvajemente y alegorías expresionistas de un país suyo, un México mitopoético de máscaras superpuestas, que tiene que ver muy poco con la superficie del México actual. Mario Vargas Llosa aprovecha por su parte las nuevas técnicas (discontinuidad cronológica, monólogos interiores, pluralidad de los puntos de vista y de los hablantes) para orquestar magistralmente en *La ciudad y los*

perros y en *La casa verde*, unas visiones a la vez muy modernas y tradicionales de su Perú natal. Inspirado simultánea y armoniosamente en Faulkner y en la novela de caballerías, en Flaubert, Arguedas y Musil, Vargas Llosa es un narrador de gran aliento épico para el que los sucesos y los personajes siguen importando terriblemente. Su renovación es, en definitiva, una nueva forma del realismo: un realismo que abandona el maniqueísmo de la novela de protesta y que sabe que el tiempo tiene más de una dimensión pero que no se decide a levantar los pies de la sólida, atormentada tierra.

No son estos grandes novelistas jóvenes, ya reconocidos como maestros por la crítica de esta década, los que han aprovechado los aspectos más fermentales de la obra de las dos promociones anteriores, sino autores como García Márquez y Cabrera Infante, que se han manifestado más tardíamente, pero ya han producido obras de singular importancia. Tanto en *Cien años de soledad* como en *Tres tristes tigres* es posible reconocer, sin duda alguna, el parentesco con el mundo lingüístico de Borges o de Carpentier, con las visiones fantásticas de Rulfo o de Cortázar, con el estilo internacional de Fuentes o de Vargas Llosa. Aunque no es ese parecido (al fin y al cabo superficial) lo que verdaderamente cuenta en ellas.

Ambas novelas se apoyan en una visión estrictamente lúcida del carácter ficticio de toda narración. Son ante todo formidables construcciones verbales y lo proclaman de una manera sutil, implícita, como es el caso de *Cien años de soledad*, en que el tradicional realismo de la novela de la tierra aparece contaminado de fábula y de mito, servido en el tono más brillante posible, impregnado de humor y fantasía. Pero también lo proclaman de la manera más militantemente pedagógica como en *Tres tristes tigres* que, a la zaga de *Rayuela* y tal vez incluso con más constante invención novelesca, instala en su centro mismo la negación de su "verdad", crea y destruye, termina por demoler la fábrica tan cuidadosamente inventada de su ficción.

Si García Márquez parece adaptar las enseñanzas recogidas en Faulkner y en la Virginia Woolf de *Orlando* (libro que tra-

dujo Borges al español), a la creación de ese Macondo imaginario en que vive y muere el coronel Aureliano Buendía, conviene advertir desde ya que no hay que dejarse engañar por las apariencias. El ya ilustre narrador colombiano está haciendo algo más que contar una fábula de infinito encanto, humor inagotable, fantasía envolvente: está borrando con la práctica más insidiosamente suasoria la enojosa distinción entre realidad y fantasía en el cuerpo mismo de la novela, para presentar —en una sola frase y en un mismo nivel metafórico— la "verdad" narrativa de lo que viven y lo que sueñan sus entes de ficción. Enraizado simultáneamente en el mito y en la historia, traficando con episodios de las *Mil y una noches* o de la parte más arcaica de la Biblia, con Rabelais y la novela picaresca, *Cien años de soledad* sólo alcanza plena coherencia en esa realidad hondísima del lenguaje. Lo que no advierten necesariamente la mayor parte de sus lectores, seducidos por el embeleco de un estilo que no tiene igual en su fantasía, en su rapidez, en su precisión.

La operación que practica Cabrera Infante es más escandalosamente llamativa porque toda su novela tiene sentido sólo si se la examina como una estructura lingüística narrativa. A diferencia de *Cien años de soledad* que está contada por un ubicuo y omnisapiente narrador, *Tres tristes tigres* está contada por sus personajes mismos, o tal vez habría que decir por sus hablantes, ya que se trata de un collage de voces. Discípulo evidente de Joyce, Cabrera Infante no lo es menos de Lewis Carroll, otro gran manipulador del lenguaje, y de Mark Twain que descubrió (antes que tantos) un tono de voz hablado para el diálogo de sus personajes. La estructura lingüística de *Tres tristes tigres* está hecha, desde el título, de todos los significados posibles de una palabra, y a veces de un fonema, de los ritmos de la frase, de los retruécanos verbales más inauditos. Discípulo de aquellos maestros pero sobre todo discípulo de su propio oído, Cabrera Infante ha aportado al cuerpo de su novela cosas que no vienen de la literatura sino del cine o del jazz, integrando en los ritmos del habla cubana los de la música más

creadora de este tiempo o del arte cuya persuasión visual nos ha colonizado a todos.

Cuando digo que en García Márquez o en Cabrera Infante predomina la concepción de una novela como estructura lingüística, no olvido (naturalmente) que tanto en *Cien años de soledad* como en *Tres tristes tigres*, los "contenidos" son de perdurable importancia. ¿Cómo no advertir que el proceso demente de la violencia en Colombia queda perfectamente trazado, en su superficie y en sus vertiginosas entrañas, por la mano mágica de García Márquez? ¿Cómo no reconocer en La Habana del crepúsculo del batistato en que se agitan estos tristes tigres, una sociedad que está en las últimas, una vela a punto de apagarse o ya apagada cuando Cabrera Infante la evoca en su libro? De acuerdo. Es obvio. Pero lo que hace de *Cien años de soledad* y *Tres tristes tigres* las creaciones singularísimas que son no es su testimonio que el lector podrá encontrar también en otros libros menos logrados y extraliterarios. Lo que singulariza a estas dos obras es su devoción a la causa de la novela como ficción total.

El vehículo es el viaje

Con García Márquez y Cabrera Infante, así como con el Fuentes que habrá de revelarse en su última complejísima novela, *Cambio de piel*, ya se entra en el dominio de la cuarta y por ahora novísima promoción de narradores. No se puede hablar con mucho detalle de ellos porque casi todos han publicado libros de cuentos o sólo una primera novela, aunque ya trabajan en otra u otras. Pero me prevalezco del carácter de novedad que lleva etimológicamente implícita la palabra *novela* para adelantar algunos nombres que me parecen de indiscutible importancia. Sobre todo en México, en Cuba y en la Argentina, hay actualmente una cantidad de narradores jóvenes que acometen el acto de novelar con la máxima latitud posible y sin respetar ninguna ley o tradición visible, salvo la del experimento. Se

llaman Gustavo Sáinz, Fernando del Paso, Salvador Elizondo, José Agustín, José Emilio Pacheco, en México; en Cuba, dentro y fuera de la isla, pero en la Cuba unida por su literatura, son Severo Sarduy, Jesús Díaz, Reinaldo Arenas, Calvert Casey, Eugenio Desnoes; en la Argentina son Néstor Sánchez y Daniel Moyano, Juan José Hernández y Manuel Puig, Germán Leopoldo García; en Brasil, se llaman Nélida Piñón y Dalton Trevisan. Es imposible hablar de todos, y ya esta enumeración se parece sospechosamente a un catálogo. Prefiero correr el riesgo de equivocarme y elegir cuatro dentro de esa pléyade.

Los más visibles, o por lo menos, los que ya han producido una novela que los distingue y singulariza del todo, son Manuel Puig, Néstor Sánchez, Gustavo Sáinz y Severo Sarduy. A los cuatro los une una conciencia agravada de que la textura más íntima de la narración no está ni en el tema (como fingían creer, o tal vez creían, los románticos narradores de la tierra) ni en la construcción externa, ni siquiera en los mitos. Está, muy naturalmente para ellos, en el lenguaje. O para adaptar una fórmula que ha sido popularizada por Marshall Mc Luhan: "El medio es el mensaje". La novela usa la palabra no para decir algo en particular sobre el mundo extra-literario, sino para transformar la realidad lingüística misma de la narración. Esa transformación es lo que la novela "dice", y no lo que suele discutirse in extenso cuando se habla de una novela: trama, personajes, anécdota, mensaje, denuncia, como si la novela fuera *la* realidad y no una creación verbal paralela.

Esto no quiere decir, aclaro, que a través de su lenguaje la novela no aluda naturalmente a realidades extra-literarias. Lo hace, y por eso es tan popular. Pero su verdadero mensaje no está a ese nivel, que puede ser sustituido por el discurso de un presidente o un dictador, por las consignas de un comité político o del párroco más cercano. Su mensaje está en su lenguaje. De ahí que en un libro como *La traición de Rita Hayworth* de Manuel Puig, lo importante no es la historia de ese niño que vive en una ciudad argentina de provincias y va todas las tardes al cine con su mamá, ni tampoco es excesivamente importante

la estructura narrativa externa que se vale del monólogo interior de Joyce, o de los diálogos sin sujeto explícito, a la manera de Ivy Compton-Burnett, o de su discípula, Nathalie Sarraute. No. Lo que realmente importa en el fascinante libro de Puig es ese *continuo* de lenguaje hablado que es a la vez el vehículo de la narración y la narración misma. La enajenación de los personajes por el cine, que indica el título y que se manifiesta en los menores detalles de su conducta —sólo hablan de las películas que vieron, se proyectan imaginariamente dentro de episodios cinematográficos que recortan de viejos films, sus valores y su misma habla derivan del cine, son los nuevos prisioneros de la caverna platónica creada en todo el mundo de hoy por el cinematógrafo—; esa enajenación central que trasladan también a su contacto con los libros que leen o la radio que oyen, no sólo está contada por Puig con un humor avasallador y un sentido finísimo de la parodia. También está recreada en la experiencia personal del lector por el lenguaje enajenado que emplean los personajes, un lenguaje que es casi facsímil de esos folletines radiales, ahora televisivos, o de las fotonovelas. El lenguaje enajenado explicita la enajenación de los personajes: el lenguaje enajenado es la enajenación misma. El medio es el mensaje.

En *Nosotros dos* y en *Siberia Blues*, Néstor Sánchez duplica, aunque desde una dimensión más cortaziana y a la francesa, el intento de Cabrera Infante de crear una estructura sobre todo sonora. También él está influido por la música popular (el tango en su caso) y por el cine de vanguardia. Pero su textura narrativa, su medio, es aún más complejo y confuso que el de Cabrera Infante, en que una atroz lucidez británica gobierna finalmente todo delirio y en el que la ocultación de un segmento importante de la realidad (la pasión de dos personajes de *Tres tristes tigres* por Laura Díaz) es sobre todo señal de pudor. Pero en Sánchez, la tensión y la ambición, desembocan a veces en el exceso. Cuando acierta, logra crear una sola sustancia narrativa en que se mezclan presentes y pasados, todos y cada uno de los personajes, para subrayar que la única realidad cen-

tral en ese mundo de ficción, la única aceptada y asumida en todo su riesgo, es la del lenguaje: vidrio que a veces no deja pasar nada y que otras se vuelve invisible y transparentísimo. En sus novelas no sólo está actuante el autor de *Rayuela* (por quien Sánchez tiene una devoción que llega hasta el mimetismo) sino también está presente el mundo visual y rítmico, uniforme y serial a la vez, de Alain Resnais - Alain Robbe-Grillet, en *L'année dernière à Marienbad*.

Gustavo Sáinz llega a la misma materia por medio de un aparato casi tan trivial en el mundo de hoy como los molinos de viento en el de Cervantes: el magnetófono. Su novela, *Gazapo*, finge haber sido registrada en vivo por dicho aparato. Ya no se trata de componer una novela en la máquina de escribir, utilizando como claves secretas lo que dijo Fulano (aunque atribuido a Mengano para despistar) o trasladando, por una operación en la que Proust se hizo experto, la cabeza de A sobre los hombros de B. No, nada de esto: Sáinz pretende usar la grabadora para que todo quede en el mundo de la palabra hablada. Sus propios personajes parecen estar registrando lo que les pasa (la vida, ya se sabe, es un continuo y tedioso "happening"). Pero ese registro básico es a la vez utilizado para suscitar nuevas grabaciones, o para contradecirlas, o es empleado dentro de una narración que uno de los personajes, tal vez el alter ego del autor, escribe. El registro de la realidad novelesca dentro del libro, así como el registro del libro mismo, participan de idéntica condición verbal y sonora. Todo es palabras, al fin y al cabo. Como en el segundo *Quijote*, en que los personajes discutían el primero y hasta las aventuras apócrifas que les inventó Avellaneda, los personajes de Sáinz pasan y repasan su propia novela grabada. Están presos en la telaraña de sus voces. Si todos esos planos más o menos apócrifos de la "realidad" narrativa de esta novela son válidos es porque la única realidad que "viven" realmente los personajes es la del libro. Es decir la de la palabra. Todo lo demás es cuestionable y está cuestionado por Sáinz.

He dejado deliberadamente para el final al narrador que ha

adelantado más en este tipo de exploraciones. Me refiero a Severo Sarduy, que ya lleva dos libros publicados y trabaja activamente en un tercero. El primero, *Gestos*, paga tributo a cierta forma del Nouveau Roman: los tropismos de Nathalie Sarraute, pero ya revela un ojo y un oído propios; el segundo, *De dónde son los cantantes*, me parece una de las obras capitales en esta empresa colectiva de la creación de un lenguaje para la novela latinoamericana; del tercero, *Cobra*, se puede afirmar ya que adelanta aún más en la misma línea experimental. Pero es por la segunda novela que se puede juzgar entero a Sarduy. Lo que este libro presenta son tres episodios de una Cuba pre-revolucionaria y esencial: uno de los episodios ocurre en el mundo chino de La Habana, mundo limitado, de travestidos y pacotilla, pero a la vez mundo de hondísimos símbolos sexuales inquietantes; el segundo episodio muestra a la Cuba negra y mestiza, la superficie colorida del trópico, en un relato paródico y satírico que es a la vez una cantata; la tercera parte se concentra sobre todo en la Cuba española y católica, en la Cuba central. Pero lo que el libro cuenta es secundario para el propósito de Sarduy: lo que importa es cómo lo cuenta. Porque unificando las tres partes, dispares en extensión e interés, hay un medio que se convierte en un fin, un vehículo que es en sí mismo el viaje. Aquí la lengua habanera del autor (no la de los personajes, como en Cabrera Infante) es el verdadero protagonista. Es el suyo un lenguaje barroco en el sentido de Lezama Lima y no en el de Carpentier; un lenguaje que evoluciona a lo largo de la novela, que vive, padece, se corrompe y muere para resucitar de su propia materia corrompida, como esa imagen de Cristo que en la tercera parte llevan en procesión a La Habana.

Con esta novela de Sarduy, así como con *La traición de Rita Hayworth*, las obras de Sánchez y *Gazapo*, de Sáinz, el tema de la novela latinoamericana que había sido puesto en cuestión por Borges y por Asturias, que habían desarrollado deslumbradoramente desde distintos campos magnéticos Lezama Lima y Cortázar, que es enriquecido, metamorfoseado, fabulizado por García Márquez, por Fuentes, por Cabrera Infante, llega ahora a un

verdadero delirio de invención prosaica y poética a la vez. Es el tema subterráneo de la novela latinoamericana más nueva: el tema del lenguaje como lugar (espacio y tiempo) en que "realmente" ocurre la novela. El lenguaje como la "realidad" única y final de la novela. El medio que es el mensaje.

Con su novela, la literatura latinoamericana hoy recorre el mundo. Las traducciones se multiplican en Europa y en los Estados Unidos, los críticos extranjeros están empezando a tener en cuenta esos libros que llegan de países que antes solo eran conocidos por sus revoluciones o sus pintorescos paisajes. El lector corriente (ese *common reader* para el que escribía Johnson y que trató de encarnar Virginia Woolf), ya no se extraña tanto que la América Latina también tenga una literatura digna de ser considerada. En las Universidades del mundo occidental ya no es escándalo que se considere en pie de igualdad la literatura española y la de sus antiguas colonias. Todo esto, que está ocurriendo hace décadas para la conciencia latinoamericana, es cosa nueva en el Viejo Mundo. Pero ya no tan nueva. Y cada día menos especializada. Borges es citado por Nabokov y por John Barth, por Michel Foucault y por John Updike. Neruda conmueve a los jóvenes auditorios de poesía en Londres y en Nueva York. Asturias es Premio Nobel. La literatura latinoamericana ya está funcionando como literatura no sólo en el continente hispánico sino en el mundo entero. Era hora.

(1969)

Nota de 1975

He desarrollado los puntos de vista de este trabajo en mi libro *El Boom de la novela latinoamericana* (Caracas, Tiempo Nuevo, 1972).

SEGUNDA PARTE

LA CRISIS DEL REALISMO

Una falsa oposición

Ciertos estudiosos de la narrativa hispanoamericana han tendido a establecer una falsa oposición entre la narrativa de corte regionalista —que concede primacía al vasto escenario geográfico, que explota el color local y es costumbrista, que moviliza los principales problemas (morales, sociales, políticos, étnicos) de cada zona americana— y la narrativa universal o cosmopolita (como la llamarían los *modernistas*) es decir la que transcurre en Quito o en São Paulo pero que igual hubiera podido ocurrir en Orán o en Copenhague; es decir, la que prescinde, o posterga, la geografía, que diluye o ignora lo típico, que aspira a plantear cuestiones de vigencia universal humana. Algunos críticos de América han tendido a enfrentar ambos tipos de narrativa. Han creído descubrir una dicotomía típicamente americana: el regionalismo o el arraigo, el cosmopolitismo o la evasión; han procedido así con el propósito —no siempre confesado, no siempre lúcido— de exaltar el regionalismo. Y sin embargo es ésta una falsa dicotomía, una manera de soslayar el verdadero problema. La única actitud posible es reconocer que el artista americano no puede estar obligado a confinarse en lo local, en lo típico. Si lo hace, si prefiere hacerlo así, que sea por la propia tendencia de su visión del mundo o por la naturaleza íntima de su arte; porque se siente capaz de expresar en términos fuertes y originales el paisaje natural y humano en que aparece inscrito. Pero no debe haber (no puede haber) fórmulas ni consignas que fuercen su libertad creadora.

En realidad, el problema de la narrativa hispanoamericana debe ser considerado desde un ángulo más estrictamente literario. Y en vez de inventar esa falsa oposición entre regionalismo y

universalismo, corresponde examinar las formas particulares que asumen en América hispánica las dos grandes tendencias que actualmente ocupan el terreno de la narración: la realista y la fantástica. Aquí se plantea una verdadera disyuntiva como se verá.

Realismo regionalista

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

No es casual que la producción realista sea tan numerosa y calificada. No es casual porque el hombre americano vive directamente vinculado a la tierra y al paisaje, porque América ofrece las fáciles tentaciones de su enorme y variada naturaleza, de su abundante pintorequismo, a todo el que se acerque a expresarla con curiosidad o con amor. Esto no significa que el narrador hispanoamericano desemboque siempre en paisajista. O dicho de otro modo: el paisaje que el narrador hispanoamericano muestra es un paisaje con hombres, un paisaje en el que el hombre también cuenta. Pocos siguieron el primer planteo elemental de Horacio Quiroga, ese drama de dos desiguales pro-

tagonistas: la naturaleza omnipotente, omnipresente, y el hombre desgarrado o aniquilado por ella. El mismo Quiroga supo enfocar también el problema a escala humana; ahí están *Los desterrados* para certificar su visión penetrante y esencial.

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

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

La tendencia estilística de este realismo regionalista ha sido

sintetizada por Mario Benedetti en un estudio sobre *Los temas del novelista hispanoamericano*. Según él dice: *El novelista no se preocupa exageradamente del estilo. Prefiere que su obra se consolide por su importancia humana antes que por su refinada urdimbre literaria. Tiene demasiado que decir del personaje, del ambiente, de la reacción que prepara, de los hechos en sí, como para abdicar su ritmo ágil, desordenado, imprevisto, o detenerse a depurarlo.* (Cf. *Número*, Año 2, Nº 10-11, Montevideo, septiembre-diciembre 1950). Es claro que, a veces, esa misma prisa, esa despreocupación, esconden una incapacidad creadora, una impotencia para narrar cabalmente.

Superación del realismo

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

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

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

Veinte años después de *Tirano Banderas* publicó el guatemalteco Miguel Asturias *El Señor Presidente*, redactado (según declara el autor) entre 1932 y 1942, pero publicado por vez primera recién en 1946. Con mayor rigor documental y —quizá— menos inventiva de detalle, prolongaba Asturias esa visión caricaturesca y amarga del novelista gallego. Pero, por su propósito crítico, por su voluntad de denuncia o sátira, Asturias apuntaba mucho más lejos, y debajo de su ornamentada estructura era posible advertir la pasión que comprometía su palabra. Asturias no ha continuado esta línea. Después del ambiguo intermedio de *Hombres de maíz* (1949) ha vuelto al realismo regionalista con una trilogía de carácter político-social cuyo primer volumen, *Viento fuerte*, es de 1950.

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

En cualquiera de los intentos apuntados —Güiraldes, Asturias, Andrade— la intención última es estética. Su reacción parece indicar un desacuerdo profundo con las limitaciones del realismo regionalista. Pero esta reacción no necesita expresarse de manera tan radical. Los mismos narradores realistas han sabido trascender la transcripción mecánica o estadística de la realidad, han sabido convertir la crónica en testimonio, dar su versión, íntima o apasionada, del mundo americano. En este sentido nada más pertinente que lo que apuntaba al respecto Enrique Anderson Imbert en un ensayo *Sobre la novela en América: En las novelas de Rivera, Güiraldes, Gallegos, selvas, pampas, ríos, viven, se agitan, quieren y actúan gracias al mismo arte impresionista y expresionista con que otros escritores se proyectan dentro de cosas que no son necesariamente paisajes. Desde el punto de vista de una fenomenología de lo estético el proceso de la fantasía ha sido el mismo en una metáfora de Rivera sobre la selva que en una metáfora de Torres Bodet sobre las sillas* (Cf. *Número*, Año 1, Nº 3, Montevideo, julio-agosto 1949).

Realismo cosmopolita

El realismo no se confinó en las formas regionales. También sirvió para dar una visión cosmopolita de esta América. Mientras que el regionalismo se apoyaba en el campo o en la aldea, la visión novelesca universal tendía a instalarse en la gran

ciudad, especialmente en una de formación cosmopolita como Buenos Aires. Podrían citarse muchos nombres en lo que va del siglo— y quizá sea injusto no empezar por el de Roberto Arlt— pero ya que es forzoso escoger autores hoy significativos (o ejemplares) indicaré dos: el argentino Eduardo Mallea, el uruguayo Juan Carlos Onetti.

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

También Juan Carlos Onetti ha expresado el alma numerosa de la ciudad; también ha sabido leer a Dos Passos y —al mismo tiempo que lo hacía Sartre en Francia— buscar en Louis-Ferdinand Céline un estímulo literario para su enfoque amargo y a ratos cínico de la gran ciudad. Con pasión narrativa más profunda, quizá, que la de Eduardo Mallea, y con duro acento, ha pintado —en *El pozo* (1939), en *Tierra*

de nadie (1941), en *Para esta noche* (1943), en *La vida breve* (1950)— al hombre desorientado, al indiferente moral, que puebla ambas márgenes del Plata. Con su obra intensa y renovada ha señalado un camino; aunque también ha marcado una manera que no es posible imitar, que no conviene imitar.

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

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

protagonista ni ese mundo cosmopolita de la gran capital brasileña.

Literatura fantástica

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

En una conferencia sobre el tema reivindicó Borges para la literatura fantástica los prestigios de la tradición y de la venerable antigüedad. (En efecto, y según él mismo indicó, los primeros relatos del hombre son fantásticos; el realismo es una invención del siglo XIX). Los cuentos de Borges —ensayados equívocamente en *Historia universal de la infamia*, 1935, madurados ya en *El jardín de senderos que se bifurcan*, 1941, en *Ficciones*, 1944, en *El Aleph*, 1949, en *La muerte y la brújula*, 1951— describen un universo imaginado e interpolado en la realidad por una sociedad secreta de eruditos .(*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*), una biblioteca total cuyos infinitos anaqueles contienen todos los libros posibles y aún algunos imposibles (*La Biblioteca de Babel*), una lotería universal que acaba por regir al mundo, que sustituye con ventajas a la divinidad (*La Lotería de Babilonia*), una raza de inmortales que llega a reducirse voluntariamente a la animalidad (*El inmortal*), un punto de la tierra desde el que pueden contemplarse simultáneamente todos los otros puntos (*El Aleph*). ¿A qué seguir? Sus asombrosas ficciones no toleran una reducción tan radical. Más importante parece indicar que todas estas fábulas no son, en última instancia, más que metáforas de la realidad, y que el universo o los sorprendentes casos que inventa Jorge Luis Borges proceden de la misma fuente en que se nutren

los realistas. Su arte consiste en trasponer en clave fantástica o alucinatoria, aunque sin deponer el rigor y la lucidez, su experiencia de un mundo rioplatense con su cosmopolitismo de aluvión. Sus ficciones son máscaras o cifra de una realidad cotidiana que angustiaba al creador con su falta de heroísmo, con su mediocridad, obligándolo a trascenderla en prosa no indigna de un admirador de Quevedo y de Unamuno.

En esta actitud es donde Borges se aparta quizá más radicalmente del grupo de escritores que lo rodea (el de la revista *Sur*) y que para muchos críticos, con error o exceso, son meros discípulos. La chilena María Luisa Bombal (que había publicado *La última niebla* en 1933, antes que cualquier ficción de Borges), los argentinos Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo y José Bianco— para citar sólo a cuatro— están más cerca de Henry James o de Julien Green en su manejo del tema fantástico que del mismo Borges. Les falta esa tensión ajedrecística, ese no depuesto rigor intelectual, esa capacidad de juego metafísico, esa elaboración lúcida de lo poético, que están permanentemente presentes en Borges, y les sobra la inclinación a lo inexplicable, o la explotación de la niebla y de la voluntaria ambigüedad. No es que rechacen la influencia de Borges (y uno de ellos es algo más que un discípulo, es un colaborador en apócrifas historias), sino que, temperamentalmente, estéticamente, reaccionan de otra manera. Al repasar sus mejores producciones —*La amortajada* (1938) de María Luisa Bombal, *La invención de Morel* (1940) de Adolfo Bioy Casares, *Sombras suele vestir* (1944) de José Bianco, *El impostor* (1948) relato de Silvina Ocampo— pronto se advierte el sesgo personal, el enfoque nuevo o renovado.

No faltan, es claro, en este grupo de narradores las indicaciones regionales. Aunque Borges pueble sus relatos de nombres escandinavos u orientales, asoma bajo la elaborada y (casi siempre) apócrifa erudición, el enfoque rioplatense: la insaciable avidez cultural, la nostalgia de un tiempo de violencia y crimen (de un tiempo en que ocurría algo), el color y el paisaje porteño y aún uruguayo que tantos días repetidos de

observación y experiencia han preservado en la retina de este creador memorioso. En Bianco, en María Luisa Bombal, en Silvina Ocampo, no suele manifestarse ese deliberado exotismo borgiano. Ellos se instalan en lo nacional (paisaje, nombres, circunstancias locales) pero de inmediato lo superan al introducir un dato de la fantasía, interpolar un fantasma, una sobreviviente. De cualquier punto de vista que se les considere, expresan simultáneamente la nostalgia de lo viejo (hay toda una sociedad oligárquica que ellos documentan y que cada día se borra más) y la presencia avasallante de lo nuevo, la insaciable curiosidad que los hace moverse entre realidades que son símbolos, entre objetos que significan algo más en una dimensión mágica, con figuras que consiguen evadirse del tiempo y del espacio.

Conclusión

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

(1952)

MARIANO AZUELA: TESTIGO Y CRÍTICO

En 1916 se publicó en El Paso, Texas, una novela que se titulaba *Los de abajo*. Sólo en 1925 —al ser impresa por tercera vez por el diario *El Universo*, de México— la obra empieza a ser conocida, a difundir el nombre de su autor (Mariano Azuela) por el ancho campo de la publicidad. Una sola novela, abriéndose paso trabajosamente a través de casi una década, consiguió imponer ese nombre y generar una pequeña mitología literaria. Lectores apresurados descubrieron que *Los de abajo* era la novela de la Revolución Mexicana: la novela de los caudillos bárbaros, del pueblo en armas, de la lucha ardiente. No faltó crítico que la calificara de "poema épico en prosa". Pocos leyeron entonces —pocos leen aún hoy —la otra novela que también existe en *Los de abajo:* la que denuncia un movimiento, la que testimonia una desilusión. Esa otra novela —casi parece ocioso decirlo— es la que realmente importa a las letras hispanoamericanas.

La muerte de Mariano Azuela, y la perspectiva que facilita sobre su obra (forzosamente concluida), incita a un examen más ajustado y preciso de su tarea como testigo y juez de la Revolución Mexicana, como fundador de la novela (ficción y documento) de esa Revolución.

El 20 de noviembre de 1910 —y como coronación no programada de los festejos del Centenario de la Independencia con que Porfirio Díaz creyó rubricar la solidez de su dictadura— se estrenó la Revolución Mexicana. Treinta y seis años más tarde ha escrito uno de sus más lúcidos comentaristas: "Para nosotros la Revolución Mexicana (...) tuvo su origen en el hambre del pueblo; hambre de justicia, hambre de pan, ham-

bre de tierras y hambre de libertad" [1]. El inspirador del movimiento revolucionario era Francisco I. Madero, terrateniente y político, que habría de merecer el nombre de apóstol, pero a quien entonces los porfiristas llamaban sólo "El loco". Su locura inflamó a los descontentos y levantó al pueblo. Sin fuerzas disciplinadas, Madero triunfó inmediatamente por la persuasión de la justicia. Pero cometió el error —se ha escrito— de confundir las raíces de mal mexicano; no se dio cuenta de que los más serios problemas no eran de carácter político, sino sociales y económicos, principalmente económicos, y dentro de lo económico, preponderantemente agrarios [2]. Pronto fue superado por las fuerzas que había excitado. Dos de sus caudillos (Orozco, Zapata) se alzaron contra él. En 1913, uno de sus generales, Victoriano Huerta, lo destituyó, lo hizo prisionero, lo mandó asesinar. Se cerraba así la primera etapa de la Revolución.

Abatido don Porfirio, asesinado Madero, habría de sucederse una lucha por el poder en que —contra Huerta pero también entre ellos mismos— lucharon Carranza, Obregón, Zapata y Pancho Villa. El asesinato de Zapata y la derrota de las fuerzas de Villa (que se había visto obligado a evolucionar hacia la derecha) permitió inaugurar la pacificación del país. Después de 1917 hubo crímenes y violencias pero la Revolución Mexicana se había impuesto y entraba en una etapa de organización (y también de transformación) en que asentaría muchas conquistas legítimas aunque disimularía tras ellas mucho atropello.

Sin ese cuadro a la vista no es posible comprender la trayectoria política y novelística de Mariano Azuela. Cuando estalla la Revolución, Azuela (nacido en 1873) ya era un hombre formado. En sus tiempos de estudiante había militado en el antiporfirismo y había escrito tres novelas que, en las huellas

[1] Jesús Silva Herzog: *Un ensayo sobre la Revolución Mexicana*, México, *Cuadernos Americanos*, 1946, pág. 21. — Puede consultarse también del mismo autor: *Meditaciones sobre México. Ensayos y notas*, México, *Cuadernos Americanos*, 1948.

[2] Silva Herzog, *Ob. cit.*, pág. 30.

del materialismo de un Zola, denunciaban la corrupción de la burguesía mexicana durante la dictadura. La Revolución lo conquistó con el programa y la figura de Madero. Fue maderista y llegó a jefe político de Lagos de Moreno, su ciudad natal. El asesinato de Madero, la lucha por el poder entre los distintos caudillos militares, lo lanzan nuevamente a la acción. Esta vez, Azuela sigue a Villa como médico militar y con Villa está cuando sus tropas son derrotadas y corren a refugiarse en El Paso. Esta segunda experiencia liquida sus relaciones políticas con la Revolución. Ya entonces Azuela ha recorrido bastante mundo para saber qué es un ideal convertido en sangre, qué es un revolucionario cuando alcanza el poder, qué son las masas cuando se imponen. En *Los de abajo*, su sexta novela, condensa esa experiencia cuidadosamente madurada y apunta una nueva toma de posición. De ahora en adelante, Azuela dividirá su actividad pública entre el ejercicio de la medicina en los barrios pobres y la composición de novelas y biografías noveladas. Como escritor, será el testigo y el crítico de esa Revolución Mexicana que vio formarse, que alentó y que supo juzgar, desde el principio, con independencia. Una larga serie de libros —entre los que se cuenta una poco afortunada incursión en el teatro— va marcando, hasta su muerte, su testimonio y su proceso .

La Revolución habría de despertar otros testigos, otros novelistas. De los que ya han alcanzado fama —Martín Luis Guzmán (nacido en 1887), Gregorio López y Fuentes (del 95), Rafael Felipe Muñoz (del 99) y Mauricio Magdaleno (del 906)— ninguno tuvo la ventaja inicial de Azuela: el estar formado antes de la Revolución. Pertenecientes a una generación inmediata a la de Azuela (que es coetáneo de Reyles y de Rodó, de Lugones y de Payró), estos novelistas fueron envueltos por

[3] Cf. Arturo Torres Rioseco: *La novela de la tierra*, en *Atenea*. Año XVI. Tomo LVI. Nº 167, Universidad de Concepción, mayo de 1939. En las págs. 189-190 hay una breve biografía de Azuela, a quien Torres Rioseco conoció personalmente. Es el estudio más completo que conozco sobre el novelista mexicano.

aquélla. Ninguno pudo tener bastante perspectiva para enjuiciarla en los términos en que —ya en 1916— lo hizo Azuela. El tiempo les ha permitido rectificar algunas impaciencias o deslumbramientos juveniles, y del conjunto de su producción emergen libros que como *El águila y la serpiente* (1928) y *La sombra del caudillo* (1929) de Martín Luis Guzmán o como *El indio* (1935) de Gregorio López y Fuentes, o como *La tierra grande* (1948) de Mauricio Magdaleno, iluminan aspectos profundos de la Revolución y consiguen una madura expresión literaria. Pero lo que ahora interesa destacar en un primer cotejo con Azuela es la nitidez del juicio, la percepción rápida y fuerte, que caracterizan la obra precursora de este último. Los matices podrán (y deberán) ser discutidos luego, pero la objetividad integradora de Azuela ya está plenamente indicada en *Los de abajo*. Ese es su mérito, esa su gran oportunidad. Conviene examinar asimismo algunas de sus más notorias limitaciones.

En un trabajo reciente, Francisco Monterde indica algunos períodos en la obra de Mariano Azuela [4]. Prolongando las indicaciones del crítico mexicano —a quien Azuela dedicó su *Teatro* con vieja deuda de gratitud— se podrían apuntar algunas etapas, no necesariamente ininterrumpidas. La primera corresponde al "Porfirismo" y corre de 1907 (fecha de *María Luisa*) hasta el estallido de la Revolución, en cuyas vísperas publicó Azuela *Mala yerba* (1909). La segunda abarcaría la "crónica revolucionaria" y podría escindirse en dos: maderista (con dos novelas: *Andrés Pérez, maderista*, 1911, y *Sin amor*, 1912) y villista (con dos novelas: *Los de abajo*, 1916, y *Los caciques*, 1917). Una tercera etapa de "enjuiciamiento del nuevo régimen" presenta dos ciclos distintos: el costumbrista (de *Las moscas*, 1918, a *Las tribulaciones de una familia decente*, 1919) y el estridentista, en que lo literario pasa a primer plano (de *La Malhora*, 1923, a *La luciérnaga*, 1925, aunque publicada sólo en 1932).

[4] Francisco Monterde: *La etapa de hermetismo, en la obra del Dr. Mariano Azuela*, en *Cuadernos Americanos*. Año XI, Nº 3, México, mayo-junio 1952, págs. 286-88.

La cuarta y última etapa también presenta subdivisiones: un paréntesis dramático (*Teatro*, 1938) separa dos grupos de factura semejante pero distinta temática: las biografías noveladas (desde *Pedro Moreno, el insurgente*, 1935, hasta *El padre D. Agustín Rivera*, 1942) y las novelas de sátira social y política (desde *El camarada Pantoja*, 1937, hasta *Nueva burguesía*, 1941). Quedan fuera del cuadro algunas novelas últimas (como *La marchanta*, 1944, o *La mujer domada*, 1946), meramente costumbristas.

Más interesante que esta minuciosa distribución cronológica —que parecería aludir a una vida entera entregada a la concepción literaria, cuando en realidad Azuela fue también (y quizá sobre todo) un médico—; más ajustada a la verdadera línea de esta carrera parece ser la ordenación temática. Sus crónicas de la Revolución abarcan los aspectos básicos de la misma. Al proyectarlas sobre la historia mexicana se pueden alinear como una suerte de "Episodios Nacionales", escritos por un testigo, doblado a veces de un historiador; escritos con violencia y con escarnio de panfletista que no busca el efecto poético o la evocación arqueológica sino la conmoción moral, el sobresalto ideológico.

Desde este punto de vista, y olvidando un poco la cronología de la composición, el ciclo de la Revolución Mexicana se abriría con *Pedro Moreno, el insurgente*, biografía novelada de un caudillo de las guerras de la Independencia. En ese caudillo está el germen de la lucha revolucionaria de un siglo más tarde. Azuela lo muestra enmarcado en una sociedad colonial que agoniza; lo muestra proyectándose sobre una masa (el indio) que es siempre arrastrada, que actúa ignorante de su destino. Pedro Moreno es el patriota verdadero. De él dirá Azuela: "*No vino en busca de ganancias a río revuelto, sino que brinda generosamente su vida sin que amengüe su firmeza la lección constante de la historia, de que será la canalla de logreros que hoy esconde la cara, la que se presentará en los momentos de la victoria a reclamarlo todo: gloria, poder y dinero*". Esta frase da

el tono del personaje y el de estas combativas evocaciones históricas con las que Azuela fustiga el presente.

La obra se divide en dos partes de valor desigual. La primera no consigue realizar completamente el cuadro de la sociedad colonial; la caracterización es excesivamente rápida, el estilo nervioso y sin rigor. La segunda parte, con el largo sitio de Santa María de los Lagos, levanta al libro a la categoría de crónica épica, ya que no de poema épico.

Dos biografías y un cuento en forma de monólogo —recogidos los tres en *Precursores,* 1935 —dibujan a grandes rasgos la transición hacia el Porfirismo. El *amito* y Manuel Lozada son dos bandoleros de la mitad del siglo XIX que Azuela extrae de los documentos que acumularon contra ellos sus enemigos. El tratamiento es novelesco y descuida el aspecto puramente histórico. Para Azuela, estos hombres son *precursores.* A través de sus fechorías, a través de sus crímenes, a través de una ideología que se forma borrosamente, trata de descubrir lo mexicano auténtico, lo que iba a fructificar en el gran momento de la Revolución. En este sentido, Lozada es ejemplar. Como los caudillos de 1910, a los que anticipa, supo erigirse en ley y supo encontrar quiénes lo secundaron en sus violencias y en sus geniales arrebatos. Es esa condición de Precursor la que suscita el apóstrofe ardiente de Azuela, la que desata la cólera y la pasión con que mira esas figuritas ya inmovilizadas por la historia en oscuras páginas. De aquí que la biografía objetiva ceda casi siempre ante el panfleto; de aquí que Azuela empiece escribiendo: "*El Sino del Señor de Nayarit se va a cumplir. La tensión de su cerebro alcanzó su máximum: ya no le satisface el haber dado la felicidad a los indios de su territorio; sus anhelos de libertador abarcan a todo el país*", para seguir, en otro tono, con otra tensión: "*Pero ¿quién fue el asesino bandolero que no se creyó siempre con una misión superior, cuando la fortuna lo hizo escalar el poder? ¿Quién fue aquel que no se creyó árbitro de la felicidad para repartirla a los hombres?*". Por estas biografías noveladas circula la misma fuerza de denuncia que el lector habrá encontrado en sus crónicas contemporáneas. Para Azuela la

historia es espacio —otro espacio de su México— y no tiempo.

Sus tres primeras novelas —*María Luisa, Los fracasados, Mala Yerba*— dan el tono y el ambiente del Porfirismo. La vida estudiantil en la Guadalajara del siglo pasado; la corrupción burocrática en un pueblito llamado Alamos (nombre tras el que se adivina Lagos de Moreno); el despotismo de los caciques y la incompetencia de la justicia rural; esos son los temas y los escenarios. Las intrigas son mínimas y derivan de una tradición sentimental no muy depurada. El enfoque es naturalista, la ejecución descuidada. Sirven como testimonio de un período pero muestran un Azuela que no ha encontrado su verdadera vocación de cronista y que se inclina hacia un público popular.

Con *Andrés Pérez, maderista*, se abre el ciclo de novelas de la Revolución. Aunque en algunas de ellas la acción revolucionaria no sea más que un telón de fondo o una circunstancia casi anecdótica de sus personajes, en todas se siente su presencia, la tensión que provoca, la muda de hábitos y de valores que ha promovido. Predomina en estas novelas —con excepción de *Los de abajo*— un enfoque periodístico, una redacción superficial. Cada una de ellas interesa por plantear un aspecto del vasto cuadro de la Revolución y sus primeras consecuencias, pero como creaciones no merecen mayor análisis. Son crónica, son prosa de circunstancias.

En *Los de abajo* la Revolución alcanza, tempranamente, su cifra. La historia que cuenta Azuela es lineal: Demetrio Macías es perseguido por un delito común y se lanza a la rebelión; su genio instintivo de caudillo le hace centro de hombres, lo improvisa en estratega y, pronto, en general. Triunfa y a su lado triunfan los de abajo, los que (como él) no saben de reivindicaciones pero sí de anhelar una existencia menos dura y menos miserable; sí de vender caras sus vidas y de gozar de mujeres, del saqueo y de la bebida. Junto a los caudillos improvisados aparecen los "*curros*", esos que uno de los personajes define: "*son como la humedad, por dondequiera se filtran. Por los curros se ha perdido el fruto de las revoluciones*".

Junto a Demetrio Macías aparece Luis Cervantes. Es el intelectual revolucionario que encuentra lindas frases para convertir en caudillo al bandido, para operar la iniciación mitológica. Pero es también el que oficia de celestina de la mujer que lo ama y viene a entregársele, el que se enriquece con la Revolución. Por eso la novela habrá de concluir con una doble imagen: mientras Cervantes recoge los frutos de sus robos y de su repetida humillación, Demetrio es arrastrado por una política que no entiende, es derrotado, es cazado como un animal. A través de esa simple historia entra en la novela todo el pueblo revolucionario: las mujeres tiernas o bravías, los hombres canallas y honrados. Entra la revolución que para ese pueblo es, sucesivamente, pantano en vez de florida pradera, huracán que arrastra al hombre como miserable hoja seca, y terrible ocasión de ejercer los dos instintos más ciegos de la raza: el robo y la muerte. (Las imágenes, los conceptos, son de Azuela.) Ese vasto y breve fresco revolucionario aparece sintetizado en violentas imágenes. La arquitectura del relato es simple; el lenguaje exacto y sabroso; el estilo (casi siempre) sobrio.

Todo el mérito de la obra radica en su visión desnuda, en su capacidad de síntesis. Azuela no necesita forzar las tintas. No busca el alegato palabrero; busca la imagen que ilumina, la metáfora reveladora. Ya el título mismo alude, pluralmente, a los hombres que iniciaron la Revolución, a los de abajo; pero apunta también a la situación anecdótica que sirve para abrir y cerrar la novela. Del mismo modo, es una imagen sintetizadora la que utiliza Demetrio para contestar a su mujer que quiere retenerlo, que no acaba de comprender:

"—*¿Por qué pelean ya, Demetrio?*

"*Demetrio, las cejas muy juntas, toma distraído una piedrecita y la arroja al fondo del cañón. Se mantiene pensativo viendo el desfiladero y dice:*

"—*Mira esa piedra cómo ya no se para...*"

Esa capacidad de síntesis, esa fuerza visual, dan el tono de la obra. Azuela rehuye lo folletinesco, lo vulgarmente patético. En sus páginas hay violencia y hay melodrama pero no hay

regodeo en las situaciones que lo suscitan. De aquí el limpio impacto que su lectura siempre produce, su buena desnudez, su fuerza intacta.

Los de abajo no es, sin embargo, una gran creación literaria. Su mérito mayor consiste en omitir el discurso engolado, en saltearse lo meramente colorista, en decir la situación y no en vestirla de palabra o retórica: Pero eso no alcanza para convertirla en una gran novela, y menos en una épica de la Revolución. En las fronteras entre novela y documento, entre arte y testimonio, *Los de abajo* sigue siendo una obra importante, un producto típico de esta literatura hispanoamericana que obedece más a las realidades de todos los días que a los preceptos de la buena retórica.

Otras novelas —desde *Los caciques* hasta *El camarada Pantoja*, desde *Domitilo quiere ser diputado* hasta *Nueva burguesía*— completan el cuadro revolucionario con la denuncia enconada de la sociedad que emergió de la Revolución: el caudillo y sus pistoleros convertidos en la nueva ley; la farsa de la reforma agraria que sólo sirve (según Azuela) para sustituir los viejos terratenientes por otros nuevos; la burocracia invasora e incompetente puesta al servicio de la maquinaria electoral; los partidos de izquierda en los que proliferan los seudo intelectuales; la nueva burguesía que va devorando poco a poco las conquistas de la Revolución. En esta etapa se inscriben las obras más amargas y agrias de Azuela, las obras que entre tanto sarcasmo de detalle arrastran una gran incomprensión general. Porque después de apartarse de las fuerzas revolucionarias, Azuela sólo supo registrar los elementos negativos; sólo quiso levantar —nerviosa, implacablemente— el balance de errores y crímenes. Su actitud fue más reaccionaria que revolucionaria. De aquí que sólo consiguiera expresar el momento del combate y no la hora del recuento y de la reconstrucción.

A esta etapa pertenece una de sus mejores novelas, *San Gabriel de Valdivias* en la que se enjuician los resultados inmediatos de la reforma agraria. En una comunidad rural se des-

arrolla una historia de violencias y despojos, de atropellos y crímenes, que culminan con una nueva rebelión. Ahora el enemigo es el líder, el nuevo terrateniente, el ex-revolucionario. A través de una prosa ágil, traza Azuela su proceso con la misma lucidez, con la misma pasión, con que estudió la hora de la Independencia, el momento de los precursores del siglo XIX, el alzamiento de 1910. Pero el enfoque se hace cada vez más pesimista, la escritura parece cada vez más conmovida y asqueada por la denuncia. En *Regina Landa* (escrita poco después) la exasperación y la violencia verbal llegan al colmo. Azuela desprecia toda posibilidad de crear personajes y decir un conflicto auténtico. Al oponer la pureza de la protagonista a una burocracia corrompida no consigue salvarse del folletín, de la facilidad sentimental. Un público, cada vez más grueso, parece poseerlo. Y los mismos excesos de la denuncia acaban por anular una sátira que, saltando por encima del momento mexicano, parece destinada a rechazar una sofisticación general, una nueva sensibilidad que el escritor ya no comprende.

Una de sus últimas novelas, *Nueva burguesía*, consigue apuntar más alto. Una casa de vecindad sirve de punto de partida para una sucesión de episodios en los que se estudia la constitución de esa clase que la Revolución arrojó sobre las ciudades. El sarcasmo es crudo y no perdona nada. Una frase permite resumir el enfoque de Azuela: "*Hormigueaba la multitud haraposa y famélica, acarreada de los estados de México, Hidalgo, Tlaxcala y Morelos, a falta de concurrentes de la capital. Eran las mismas bestias de carga al servicio del encomendero español después de la Conquista, las mismas que hoy obedecen al líder, al sargento o al presidente municipal*". Entre tanta alma corrompida —o simplemente animal— como la que circula por estas páginas, entre tanto miserable, Azuela desliza alguna figura auténtica, algún alma patética. Su procedimiento simultaneísta no deja de anticipar —en las letras hispánicas sin duda— el que habría de usar Camilo José Cela en otro libro de odio: *La colmena* (1951). Lo que falta aquí, o sobra en Cela, es la procacidad, la insistencia en lo sexual, en la exposición

de otras lacras más llamativas. A pesar de todo, Azuela consigue superar su fanatismo reaccionario, su visión mezquina del México moderno. La sinceridad de su denuncia, la entereza de su actitud negativa, confirman el dicho (de González de Mendoza) de que le "dolía" México, como le dolía España al célebre vasco. Ese dolor, esa llaga que no pudo cerrarse explican aunque no justifican la acritud, la pasión, el encono, con que quedó retratado México en su vasta galería [5].

No fue, estrictamente hablando, un gran novelista. Fue un testigo y un moralista. Llegó a la literatura por el camino de la experiencia política —entendiendo por política no sólo la que se practica en la vida pública—. Quiso decir lo que eran los hombres de su México y cuáles los males a los que estaban expuestos; levantó el inventario de su época y también se proyectó —por los documentos— hacia el pasado para así poder iluminar mejor el presente, ese presente suyo que amó y odió con entereza. Pero no hizo (tal vez ni quiso hacer) faena de literato, de novelista creador. De lo más perdurable de su experiencia extrajo *Los de abajo* y alguna otra obra que acompañará su nombre en la inmortalidad de manuales, de historias literarias. Fue ante todo y sobre todo el cronista de la Revolución Mexicana.

Por eso mismo, parece oportuno, antes de concluir este examen, el repaso de aquella zona de su obra que se compromete más deliberadamente con las letras, la que pertenece a su período estridentista.

La Malhora es el más acabado ejemplo de esta etapa que coincide —cronológica, estéticamente— con el así llamado "movimiento estridentista" que capitaneaba hacia 1920 el poeta Manuel Maples Arce. Simultáneo de esa efervescencia de "ismos" de la vanguardia europea, a la zaga de Dada y del Futurismo, también México tuvo su ultraísmo —tal vez más efímero aun-

[5] Cf. J. M. González de Mendoza: *Mariano Azuela y lo mexicano*, en *Cuadernos Americanos*. Año XI, Nº 3, México, mayo-junio 1952, págs. 282-85. Su punto de vista difiere del expuesto en este trabajo.

que no menos alborotador que el español o el rioplatense. Aunque Mariano Azuela no integró la plana de estridentistas (pertenecía, por otra parte, a una generación anterior), derivó ocasionalmente hacia ellos en un intento de apuntar su creación hacia la minoría literaria. El experimento duró poco y el propio Azuela habría de desechar casi toda la obra del período, habría de publicar una versión menos hermética de *La luciérnaga*, habría de volver a su verdadero ámbito y a su verdadero público. De todos modos ahí está *La Malhora* para documentar su ensayo estridentista en un momento en que la literatura parecía entregada a los goces del laboratorio [6].

Esta novela cuenta la destrucción de una prostituta, una brumosa venganza, varios crímenes. La historia, que se desarrolla en los barrios bajos de México, es folletín y lo único que hoy puede interesar es el tratamiento deliberadamente literario. Ya se sabe que hacia 1930 Valéry Larbaud la reputaba como superior a cuanto había escrito su autor (*Los de abajo* incluidos). La fecha de esta elección justifica el error. En 1930 una novelita experimental pudo parecer superior a un testimonio político. Hoy, *La Malhora* tiene el mérito, involuntario, de documentar una actitud y un período literarios. Como creación estilística se propone destruir el fundamento lógico del lenguaje y substituirlo por uno puramente afectivo. Con técnica expresionista, con abuso del monólogo interior, Azuela revela una tragedia suburbana sin misterio; la elaboración formal acentúa (o denuncia) la pobreza del material. Lo que en Joyce o en Virginia Woolf era no sólo estilo sino profunda investigación en almas y en vivencias, en Azuela parecía torpe ejercicio lingüístico. Sus personajes de dos dimensiones no resistían el tratamiento intenso, la inquisición pretendidamente rigurosa. Por otra parte, el abuso del mexicanismo volvía más impracticable una prosa en la que, como restos de una distinta actitud literaria

[6] Cf. Germán List Arzubide: *El movimiento estridentista*, Jalapa, *Ediciones de Horizonte*, 1927. En este curioso ensayo, redactado por uno de los participantes del movimiento, se exponen sus propósitos y se demuestran (involuntariamente) sus limitaciones.

(más auténtica) sobrenadaban períodos folletinescos, frases irredimibles [7].

El fracaso de *La Malhora* es aleccionador. Aliviado después de sus propósitos esteticistas, Azuela pudo volver a lo que era su mundo: la crónica realista, el escorzo satírico, el testimonio y la denuncia. En esa zona de la literatura se encuentra su lugar; allí ha de permanecer como un escritor valioso, como un testigo insustituible.

Una vez más parece necesario referirse a los otros novelistas de la Revolución Mexicana. Azuela se aparta de ellos no sólo por la naturaleza de su testimonio (como se ha visto); se aparta también por la índole literaria del mismo. En los mejores autores —en Martín Luis Guzmán, en López y Fuentes, en Rafael Núñez, en Magdaleno— hay, por encima del contenido testimonial, un esfuerzo consciente de elaboración narrativa. Sus obras son documentos pero son, también, creaciones. Es ejemplar en este sentido un libro como *El águila y la serpiente*. Allí Guzmán cuenta —con exactitud de nombres propios y de fechas— lo que vio durante la Revolución y, sin embargo, la obra parece novela. Es novela por la recreación a que han sido sometidos los materiales —elaboración narrativa, no imaginativa, aclaro—; es novela por la intensidad y tono de la narración. Y lo que se dice de *El águila y la serpiente* podría decirse también de *Las Memorias de Pancho Villa* del mismo Guzmán. Historia y novela son aquí inseparables porque los hechos reales están dados con la fuerza y la verdad de una creación novelesca y es esto lo que —en última instancia— debe determinar literariamente su naturaleza. Que hayan sucedido o no en la caótica realidad, es asunto secundario.

[7] Sin propósito de examen estilístico copio algunas: "*Extraña obsesión, anhelo impreciso, necesidad inconsciente quizás de un toque de luz viva...*" (pág. 9); "*El mismo brillo metálico del agua en el asfalto parecía esclerótica de agonizante*" (pág. 10); "*En la esquina obscura discutieron ampliamente el caso. Bueno. Porque sus abismos se miraron y entraron en conjunción*" (pág. 26). Cito por la primera edición: México, *Imprenta y Encuadernación de Rosendo Terrazas*, 1923, 72 pp.

Con la luminosa excepción de *Los de abajo*, Mariano Azuela no consiguió alcanzar esa felicidad narrativa. De aquí la aparente paradoja con que conviene cerrar este examen. Azuela, el fundador de la novela de la Revolución Mexicana, el más famoso de sus cultores, el que con su nombre parece representar esa tendencia, es (tal vez) el menos dotado novelísticamente. Es el que está más cerca del material primario, del hecho efímero y crudo y no de la materia imperecedera del arte.

(1952)

Posdata de 1956

Para muchos lectores hispanoamericanos, Mariano Azuela es —únicamente— el autor de *Los de abajo* (1916), una de las mejores, si no la mejor, de las novelas de la Revolución Mexicana. Sin embargo, a su muerte (en 1952), Azuela había publicado aproximadamente veinticinco títulos, entre novelas, cuentos, biografías noveladas y piezas de teatro. Su obra se ha aumentado póstumamente de dos novelas: *La maldición* y *Esa sangre*.

El tema de la primera novela —los provincianos que vienen a la capital y tratan de abrirse camino a todo precio en ella— no es nuevo en Azuela. Ya se habían visto en *Regina Landa* (1939) y en *Nueva burguesía* (1941), algunas variantes del mismo; ya había anticipado el novelista en esos títulos su visión amarga y satírica de la nueva sociedad mexicana que se forma a partir de la Revolución, cuando la orgía de sangre ha cesado y las clases más pobres tratan confusamente de alcanzar si no el poder, los beneficios materiales del mismo. Pero en esta última obra, la visión de Azuela se vuelve (si cabe) más caricaturesca, más agria. La historia de Emilia y de sus dos hijos (Magdalena, Rodulfo), su ascenso en la dura ciudad a través de la coima ("la mordida", dicen en México), y de la complacencia

y hasta la prostitución, la lenta entrega a una corruptela y un apetito que devora todo, hasta que los más tiernos (o primarios) afectos se evaporan, ese descenso paulatino en los círculos infernales, está contado por Azuela sin piedad para los personajes y sin piedad para el lector.

Su escritura es rápida y elíptica. Azuela no tiene nada de esa morosa complacencia modernista (a pesar de que por el año de su nacimiento, 1873, está más cerca de un Enrique Larreta, por ejemplo, que de Jorge Icaza) y su mismo estilo contribuye a aumentar más la tensión satírica del relato. Porque Azuela parece escribir con odio hacia esa clase que la revolución liberó de su servidumbre agrícola o pueblerina pero no preparó para la vida moderna; esa clase a la que se dio voto y hasta tierras pero a la que no se dio educación política y social que le permitiera usar el voto y trabajar las tierras con perspectiva comunal. Una clase que en definitiva fue la que pagó con su sangre la revolución para que los beneficios inmediatos los cosecharan los demagogos.

Es curioso que este escritor, de los primeros en unirse al movimiento revolucionario (fue médico de las fuerzas de Pancho Villa), a partir del triunfo de la revolución se haya ido separando cada vez más de la misma. Azuela ya era en 1910 un hombre demasiado formado como para que los nuevos avatares revolucionarios le resultaran aceptables. En sus primeras novelas expresó lo que la revolución tenía de hermoso como movimiento popular espontáneo (*Los de abajo*, por ejemplo), pero dijo también, y esto ya se advierte en el personaje del licenciado Cervantes en la famosa novela, lo que la revolución tenía de caldo de cultivo de demagogos. Y a partir del momento en que la lucha se estabiliza y empieza a buscarse ciegamente el orden (aún a costa de negociados e injusticias), Azuela vuelve la espalda a la revolución y se convierte en cronista de sus defectos. En ese sentido, *La maldición* es tal vez su novela más cruda y más eficaz también. Porque el relato está escrito con notable brío y pujanza y aunque termina abruptamente (casi podría pensarse que la novela ha quedado inconclusa) su mis-

ma suspensión contribuye al efecto de violencia que busca el narrador por este y otros medios.

Distinto es el caso de *Esa sangre*. Aquí se contrasta el tema de lo viejo y lo nuevo en la historia de Julián Andrade, latifundista que estuvo unido (por cautela) a los villistas y que al abandonarlos en una situación peliaguda, acaba refugiándose en la Argentina; veinte años después, hecho una ruina física y moral, Andrade viene a reclamar sus tierras. Toda la novela consiste en el retrato del personaje (y de su hermana, la dura y hombruna beata Refugito); ambos personajes aparecen contrastados violentamente con el México posrrevolucionario. Andrade viene con la tabla de valores de antes del alzamiento y se encuentra con que nadie lo recuerda y si lo recuerdan es para echarle en cara sus crímenes y su anterior prepotencia.

Julián Andrade es un ser despreciable. Cuando era el amo sólo había sabido tiranizar, violentar, matar. De ahí que la visión negra de Azuela resulte ahora proyectada en las dos direcciones del relato. Hacia el presente, con sus cohechos, el machismo desenfrenado y criminal del charro, la constante beodez de todos y también hacia el pasado, en la historia (reconstruida por fragmentos) de los Andrade y los Ramírez, historia sin otro sentido que el atropello y la furia pasional. El juicio agrio que pasa Azuela sobre el presente se proyecta también hacia el pasado. Se comprende mejor entonces que no es por una imposible nostalgia del paraíso porfirista que Azuela censura el México de hoy, que no es por refugiarse en una visión como la de muchos escritores sureños de Estados Unidos (las hermosas casas aristocráticas, el penetrante olor a magnolias, los esclavos convenientemente amaestrados para proveer el musical coro) que Azuela censura la realidad. Es por otra cosa.

Azuela no es un reaccionario: es un moralista. Y es por eso que no tolera la imperfección del mundo. No la tolera porque también él creyó (hacia 1910) que la sangre derramada en los campos y la muerte de los de arriba, eran vías directas para la solución de todas las injusticias, para el reino de la felicidad sobre la tierra, para imponer (al fin) el respeto de unos hom-

bres por otros. Y lo que vio Azuela, lo que vio el moralista, fue una corrupción sustituida por otra, una violencia de arriba sustituida por la violencia de los de abajo (vueltos ahora los de arriba). Vio eso y sólo vio eso. No vio que la revolución había hecho, y hace, entre tanta obra mala, obra buena. Por no haberlo comprendido nunca, sus novelas (a partir de *Los de abajo*, y cada vez en forma más cruda) se han convertido en la más nítida denuncia de la realidad moral que yace bajo y sobre la gran realización revolucionaria de México. La sinceridad de su denuncia es lo único que salva, en definitiva, a Mariano Azuela. Ese dolor, esa llaga que no pudo cerrarse ni con la muerte, explican aunque no justifican la acritud, la pasión, el encono, con que queda retratado México en esa vasta galería de la que estas dos novelas póstumas son el agrio final.

HORACIO QUIROGA: VIDA Y CREACIÓN

A su muerte, en las primeras horas de la mañana del 19 de febrero de 1937, en el Hospital de Clínicas de Buenos Aires, Horacio Quiroga estaba completamente solo. Consumido ya por el cáncer, pone fin a su vida porque sabe que su destino en la tierra estaba cumplido. El 18 ha ido a ver a algunos amigos fieles (como Ezequiel Martínez Estrada), ha estado con su hija Eglé, ha comprado cianuro. En la habitación del hospital hay un enfermo. Vicente Batistesa, deforme y tal vez débil de espíritu, que lo acompaña con su fidelidad de perro pero que representa una forma piadosa de la soledad. Porque Quiroga está solo desde hace tiempo. Lo está desde que empezó en esa década del 30 un progresivo eclipse de su obra narrativa, el descenso de sus acciones en la bolsa literaria a que él se había referido con humor negro en algún artículo, el ser declarado cesante en su cargo del consulado uruguayo como consecuencia del golpe de estado de Terra (marzo 31, 1933), el fracaso de su vida familiar. Por eso, el cáncer llega cuando Quiroga se ha estado despidiendo de la literatura y de la vida, y anhela antes descubrir el misterio del más allá que seguir registrando en palabras este mundo ajeno. La soledad ha hecho su obra y dirige la mano que bebe cianuro.

Cuando se enteraron en el Uruguay que Quiroga había muerto, no faltaron los homenajes oficiales ni los discursos conmemorativos ni la apoteosis organizada por manos muy amigas, como las de Enrique Amorim, en Montevideo y en su tierra natal, Salto. Pero la verdad es que esos homenajes y esa apoteosis y esa sincera amistad, no desmentida luego, eran incapaces de disimular el hecho de que Quiroga se había muerto solo. El afecto de algunos familiares y amigos, y la representación oficial pro-

movida por algunos de los más fieles, no bastaban para compensar el silencio con que las nuevas generaciones de entonces rodearon su nombre. Es cierto que dos de sus amigos compusieron y publicaron casi de inmediato una emocionada biografía, llena de valiosos datos y confidencias, aunque horriblemente novelada, la *Vida y obra de Horacio Quiroga*, de Alberto J. Brignole y José María Delgado (Montevideo, 1939); es notorio que hasta los diarios se quejaron del silencio y la soledad. Pero las nuevas generaciones estaban de vuelta de Quiroga y se lo hicieron saber en la forma más delicada posible: dejando caer en el olvido su nombre o anteponiéndole reservas como las que explicitó la revista argentina *Sur* en una nota con que acompañaba las emotivas palabras de Martínez Estrada junto a la tumba del amigo, el hermano mayor: "Un criterio diferente del arte de escribir y el carácter general de las preocupaciones que creemos imprescindibles para la nutrición de ese arte nos separaban del excelente cuentista que acababa de morir en un hospital de Buenos Aires". La reserva y la reticencia crítica de esas palabras de 1937 son ejemplares. No corresponde censurarlas ahora ya que expresan lealmente una discrepancia de orden estético. Pero su valor como índice de una cotización de la época sí merece ser subrayado. Son el mejor epitafio de la literatura triunfante entonces: epitafio para Quiroga en 1937; epitafio para ella misma ahora. Porque los años que han transcurrido desde la muerte de Quiroga han cambiado la estimativa. Ahora es la vanguardia de *Sur* la que parece retaguardia (clasicismo, academismo) y el arte de Quiroga, despojado por el tiempo de sus debilidades, reducido a lo esencial de sus mejores cuentos, parece más vivo que nunca. Ahora es él quien despierta en ambas márgenes del Plata y en todo el ámbito hispánico el interés y la pasión de los nuevos escritores. Sus obras son reeditadas infatigablemente, su obra es estudiada por eruditos y por creadores; se le relee, se le discute apasionadamente, se le imita. Es el clásico más vivo de esa literatura que cubre el fin de siglo rioplatense y que tiene sus puntos más altos en Sánchez, en Lugones, en Rodó, en Herrera

y Reissig, en Javier de Viana, en Carriego, en Delmira Agustini. De todos ellos, Quiroga es el único que sigue pareciendo nuestro contemporáneo.

I. *Una trayectoria*

Quiroga había nacido en Salto, en 1878 (diciembre 31) en las postrimerías de esa generación del 900 que impuso el Modernismo en nuestro país. Desde los primeros esbozos que recoge un cuaderno de composiciones juveniles, copiados con rara caligrafía y rebuscados trazos (las tildes de las t, los acentos, parecen lágrimas de tinta) hasta las composiciones con que se presenta al público de su ciudad natal, en una *Revista del Salto* (1899-1900), estridentemente juvenil, su iniciación literaria muestra claramente el efecto que en un adolescente romántico ejerce la literatura importada de París por Rubén Darío, Leopoldo Lugones y sus epígonos. Para Quiroga, el poeta cordobés es el primer maestro. Su *Oda a la desnudez*, de ardiente y rebuscado erotismo, le revela todo un mundo poético. Luego, ávidas lecturas extranjeras (Edgar Poe, sobre todo) lo ponen en la pista de un decadentismo que hacía juego con su tendencia a la esquizofrenia, con su hipersensibilidad, con su hastío de muchacho rico, hundido en una pequeña ciudad del litoral que le parecía impermeable al arte.

La prueba de fuego para toda esa literatura mal integrada en la experiencia vital más profunda es el viaje a París en 1900; del que queda un "Diario" muy personal que publiqué por primera vez en 1949. Allí se ve al joven Quiroga, que es todavía sólo Horacio, soñando con la conquista de la gran ciudad, de la capital del mundo, sufriendo en cambio revés tras revés que si no matan de inmediato la ilusión la someten a dura prueba. Pero si en París, Quiroga pudo añorar (y llorar) la tierra natal, de regreso en Montevideo, olvidado del hambre y las humillaciones pasadas, en medio de los amigos que escuchan boquiabiertos las lacónicas historias que condesciende a

esbozar el viajero, renace el decadentismo. Quiroga ha vuelto con una barba (que ya no se quitará) y que le da un aire de *petit arabe*, como le dijo alguna griseta en París.

Funda con amigos el Consistorio del Gay Saber, cenáculo bohemio y escandaloso que (en la mera realidad) era una pieza de conventillo de la ciudad vieja; en 1900, gana un segundo premio en el Concurso de Cuentos organizado por *La Alborada* (Rodó y Viana estaban en el jurado); luego recoge sus versos, sus poemas en prosa, sus delicuescentes relatos perversos en un volumen, *Los arrecifes de coral*, cuyo contenido altamente erótico y cuya portada (una mujer ojerosa y semivestida, anémica a la luz de una vela) caen como piedra en el charco de la quietud burguesa del Montevideo de 1901. Por esos años, Roberto de las Carreras paseaba su estampa d'annunziana de bastardo por las calles de Montevideo y perseguía a las damas de la mejor sociedad con prosa y verso del más encendido tono. El decadentismo triunfa. París vuelve a ser la meta para Quiroga, pero un París soñado y libresco más que la capital hostil de la temporada anterior. Entonces, accidentalmente, Quiroga mata a su mejor amigo, Federico Ferrando, en una situación que parece de pesadilla y sobre la que se proyecta el delirio de Poe. El sueño decadente es sustituido por la miserable realidad de una cárcel, de un juicio sumario, de la vuelta al mundo en que falta Ferrando, su alter ego, su doble. Quiroga no aguanta y abrumado por la culpa inocente de ese asesinato, corre a refugiarse a los brazos de su hermana mayor que vive, casada, en Buenos Aires. Abandona el Uruguay para siempre, aunque él todavía no lo sabe. Es el año de 1902.

Pero no cierra su etapa modernista entonces. Esa herida cicatriza superficialmente, como otras. Cuando escribe, y aunque ya ha visitado Misiones y el Chaco y ha tenido sus primeras experiencias de colono tropical; cuando toma la pluma o el lápiz, Quiroga sigue explorando sus nervios doloridos y a flor de piel, sigue repitiendo las alucinaciones de Poe (*El crimen del otro* es una réplica del cuento *El barril del amontillado*, del maestro norteamericano, aunque revela también en cifra su

terrible vínculo afectivo con Ferrando), Quiroga sigue estudiando y reproduciendo los efectos, ingeniosos pero al cabo mecánicos, de otro maestro, el francés Maupassant. En la vida real, Quiroga vive una experiencia de arraigo en la naturaleza salvaje de América. Pero en la experiencia literaria, Quiroga continúa escribiendo como si viviese en una sucursal libresca de París. Su segundo volumen, *El crimen del otro* (1904) es modernista todavía. El joven sigue pagando tributo a una actitud literaria que cada día es más ajena a su situación vital más profunda.

Desde un punto de vista técnico el nuevo libro revela progresos notables. Es cierto que el autor consigue disimular mejor la histeria, que ya domina el horror y no necesita (como en los crudísimos primeros relatos de la *Revista del Salto*) nombrar lo repugnante para hacer sentir asco y horror al lector. Pero todavía su cantera es la literatura leída, la huella dejada por otros escritores en su temperamento apasionado, y casi no responde al fascinante trabajo de la realidad sobre su sensibilidad torturada. A Rodó le gustó bastante el nuevo libro, y se lo dice en una carta (cuyo borrador es de abril 9, 1904) en la que hay también una delicada censura para su primera obra. Rodó que estéticamente era modernista aunque tuviera tantos reparos éticos para la actitud decadente que deformaba ya aquella tendencia, acierta en su juicio, porque el modernismo de *Los arrecifes de coral* era pura estridencia y desorden: la chambonada del que se estrena, y el modernismo de *El crimen del otro* ya apunta una primera maduración. Lo que no pudo ver entonces Rodó (tampoco lo veía su autor) es que ese segundo libro señalaba no sólo la culminación sino el cierre de una etapa. Ya Quiroga empezaba a descubrir, literariamente, el mundo real en que estaba inmerso desde hace algún tiempo. Ese mundo no era menos fantástico o fatal, que el otro.

A medida que Quiroga descubre la realidad y se sumerge gozosa y paulatinamente en ella, deja caer algunas obras con las que liquida su deuda con el modernismo, muda de piel. Ese largo cuento, de origen autobiográfico, que se titula *Los*

perseguidos (es de 1905), da otra vuelta de tuerca al tema del doble, de raíz tan inequívocamente edípica. Es la última vez que Quiroga trata explícitamente un asunto que lo obsesiona desde la época de su asociación con Ferrando y que en Poe llega a tan exquisitas formulaciones como aquel célebre *William Wilson.* Con su primer novela, la *Historia de un amor turbio* (publicada junto con *Los perseguidos*, en 1908) Quiroga paga su deuda con Dostoyevski (ha descubierto al genial ruso y está deslumbrado) al tiempo que aprovecha algunos episodios de su vida íntima, y algunos rasgos de la personalidad de Alberto J. Brignole para componer una historia de amores equívocos, amenazados por la sombra del Otro. El protagonista de esta novela, fracasada en muchos aspectos pero fascinante por sus implicaciones extraliterarias, es hasta cierto punto un retrato del Quiroga más íntimo y fatal. Hasta en un libro que publicará mucho más tarde, *Cuentos de amor de locura y de muerte* (1917), en que dominan sobre todo los relatos chaqueños o misioneros, es posible encontrar algunos en que se perfecciona, en sus más sutiles efectos, la técnica del cuento a la Poe. Tal vez el mejor sea *El almohadón de pluma* (publicado por primera vez en julio 13, 1907), en que la extraña muerte por consunción de una joven desposada tiene como origen un monstruoso insecto escondido entre las plumas de su almohadón. El marco de la historia (una casa lujosa y hostil, un ambiente otoñal) así como la fría e inhumana personalidad del marido de la protagonista indican bien a las claras que lo que encubre la historia de Quiroga es un caso de vampirismo. La objetividad con que el narrador maneja el relato revela un parnasianismo exasperado que es el mejor sello del modernista. Pero ya el mismo libro revela un Quiroga muy diferente.

La invención de Misiones es gradual. Hay una primer visita en 1903 como fotógrafo de la expedición a las ruinas jesuíticas que dirige Lugones y que sirve sobre todo para deslumbrar al joven. El lejano territorio (la selva, la vida dura, la amenaza de la muerte como compañera constante) es el reverso de París y por eso mismo es tan atractiva para ese hombre en perpetuo

estado de tensión interior. Quiroga decide volver y vuelve en una intentona que lo lleva al Chaco, como industrial más o menos fracasado pero que le descubre su temple, la medida de su voluntad de granito. Este ensayo no es más que el error necesario para ajustar mejor la puntería la próxima vez. Compra tierras en San Ignacio (Misiones) y se instala como colono en 1910.

El descubrimiento de Misiones, de la verdadera tierra y sus hombres, detrás de las apariencias, tarda un poco más y se produce en varias etapas. Uno de sus primeros y mejores cuentos de ambiente rural es *La insolación* (marzo 7, 1908). Ocurre todavía en el Chaco; Quiroga está demasiado cerca del descubrimiento y la fascinación de Misiones para poder incorporarla ya al mundo imaginario de sus cuentos. El Chaco está presente en el recuerdo pero ya empieza a borrarse; por eso puede ser el escenario de un relato fantástico. Allí los perros de Mister Jones lo ven convertido en Muerte, desdoblado en su propio fantasma, un día antes de que caiga fulminado por el sol. También está presente el Chaco en algunos de sus más tensos cuentos de entonces: en *Los cazadores de ratas* (octubre 24, 1908) en que se dramatiza otra superstición campesina: la de que las víboras regresan al sitio en que han matado a su pareja, para vengarse; el Chaco asoma asimismo en *El monte negro* (junio 6, 1908) que cuenta un episodio de sus propias luchas contra la naturaleza chaqueña y lo hace con humor que no afecta la parte épica del relato.

Pero Misiones empieza a dominar su narrativa ya hacia 1912, cuando Quiroga ha instalado en San Ignacio su hogar (la mujer, los hijos por llegar, la casa de madera levantada con su esfuerzo sobre la mesetita en que ha plantado árboles y flores tropicales) y el mundo que lo rodea se va colando de a poco en sus relatos. Es ésta la época en que escribe los *Cuentos de monte*, como él mismo los llama en una carta a José María Delgado (junio 8, 1917) esos cuentos que escribe en la soledad de Misiones y manda a las revistas de Buenos Aires, sin saber cómo serán recibidos, cuentos que salen de la más profunda

experiencia personal y tienen escasa deuda con la literatura. "Cuando he escrito esta tanda de aventuras de vida intensa (confía al amigo), vivía allá y pasaron dos años antes de conocer la más mínima impresión sobre ellos. Dos años sin saber si una cosa que uno escribe gusta o no, no tienen nada de corto. Lo que me interesaba saber, sobre todo, es si se respiraba vida en eso; y no podía saber una palabra. (...) De modo que aún después de ocho años de lidia, la menor impresión que se me comunica sobre eso, me hace un efecto inesperado: tan acostumbrado estoy a escribir para mí solo. Esto tiene sus desventajas, pero tiene, en cambio, esta ventaja colosal: que uno hace realmente lo que siente, sin influencia de Juan o Pedro, a quienes agradar. Sé también que para muy muchos, lo que hacía antes (cuentos de efecto, tipo *El almohadón*) gustaba más que las historias a puño limpio, tipo *Meningitis*, o los de monte. Un buen día me he convencido de que el efecto no deja de ser efecto (salvo cuando la historia lo pide) y que es bastante más difícil meter un final que el lector ha adivinado ya; tal como observas respecto de *Meningitis*."

La carta da la perspectiva de 1917, cuando Quiroga recoge en un grueso volumen que le publica Manuel Gálvez en Buenos Aires, sus relatos de tres lustros. Pero hacia 1912, cuando empieza a escribir esos cuentos de monte, allá en San Ignacio, lejos de toda actividad literaria, y solo, la historia era muy distinta. Quiroga pisaba caminos nuevos y no sabía. Lo que él estaba descubriendo en plena selva sería el camino que habría de recorrer buena parte de la narrativa hispanoamericana de su tiempo, desde José Eustasio Rivera con su *Vorágine* (1924) hasta Rómulo Gallegos con su *Doña Bárbara* (1929): el camino de la novela de la tierra y del hombre que lucha ciegamente contra ella, fatalizado por la geografía, aplastado por el medio. De ahí que la confidencia que encierra su carta a Delgado tenga tanto valor. Quiroga pudo seguir entonces la ruta ya conocida del modernismo; pudo continuar escribiendo cuentos basados en otros cuentos (Borges resumió su desinterés generacional por Quiroga en esta frase lapidaria e injusta:

"Escribió los cuentos que ya habían escrito mejor Poe o Kipling"). Pero la realidad se le metía por los ojos y tocaba dentro de él una materia suya desconocida. Misiones era descubierta por Quiroga al mismo tiempo que Misiones lo descubría a él, lo revelaba a sí mismo. Ese hombre que se había desarraigado de su tierra natal y había quedado con las raíces al aire, encontraba en Misiones su verdadero habitat. Pero también lo encontraba el artista. Entonces Quiroga escribe y publica sucesivamente *A la deriva* (junio 7, 1912), *El alambre de púa* (agosto 23, 1912), *Los inmigrantes* (diciembre 6, 1912), *Yaguaí* (diciembre 26, 1913), *Los mensú* (abril 3, 1914), *Una bofetada* (enero 28, 1916), *La gama ciega* (junio 9, 1916), *Un peón* (enero 14, 1918), junto a otros tal vez menos logrados. En todos estos cuentos se ve y se siente la naturaleza de Misiones, sus hombres, sus destinos.

La visión es todavía algo externa. Aunque el narrador ha alcanzado una enorme maestría, aunque cuenta exactamente lo que quiere y como quiere, la creación, de ya magnífica objetividad, es limitada. Porque el hombre está notoriamente ausente de ella: es un testigo, a veces hasta un personaje secundario del relato, pero no está él, entero, con sus angustias personales y su horrible sentido de la fatalidad. Reconoce y muestra el destino que se desploma sobre los otros, pero cuando el implicado es él, la historia adquiere un leve tono humorístico, como pasaba en *El monte negro*, o como pasa en esa otra espléndida revelación autobiográfica que es *Nuestro primer cigarro* (enero 24, 1913), con su rica evocación de la infancia salteña y la carga subconsciente de involuntarias revelaciones familiares.

En esta segunda etapa de su obra creadora, cuando ya ha descubierto Misiones y ha empezado a incorporar su territorio al mundo literario, Quiroga cierra todavía demasiado las líneas de comunicación que van de lo hondo de su ser y de su experiencia a la superficie de la realidad en que vive. Estos cuentos están escritos en San Ignacio y más tarde, desde 1915, en Buenos Aires, por un hombre que ha quedado viudo a los pocos años de casado, viudo con dos hijos pequeños, viudo por el

horrible suicidio de su mujer. Para sobrevivir, Quiroga entierra este hecho en lo más secreto de sí mismo, no habla con nadie del asunto, continúa viviendo y escribiendo, pero emparedado en lo más íntimo, registrando implacablemente el trabajo de la fatalidad sobre los otros, los mensú, los explotados, o los aventureros que pueblan Misiones, los ex-hombres, alcoholizados, locos. Esa horrible culpa inocente que lo hizo victimario de Ferrando y ahora lo hace responsable de la muerte de su mujer (ella se suicida después de una terrible pelea), revela a Quiroga la existencia de una fatalidad más penetrante que la inteligencia humana, más terrible que la vida misma.

Los libros de esa época infernal —*Cuentos de amor de locura y de muerte* (1917), *Cuentos de la selva* (*para niños*) (1918), *El salvaje* (1920), *Anaconda* (1921)— recogen la enorme cosecha narrativa de esos años en un desorden deliberado. Quiroga mezcla relatos de monte con los restos de su experiencia modernista y con nuevas invenciones literarias. Cada volumen es forzosamente heterogéneo (salvo el de relatos infantiles, que tiene la unidad del tono oral y de los motivos selváticos) y produce la buscada impresión de ofrecer cuentos de muchos colores. Ese título, inspirado en Merimée, era el que había elegido Quiroga para la recopilación de 1917. Pero en el juicio perdurable del lector se imponen sobre todo los relatos de monte, esos que revelan a Quiroga a un vasto público y sirven para fundar su gran reputación literaria. Que, además, lo revelan paulatinamente a sí mismo.

El tercer período, el verdaderamente creador de su obra, ocurre hacia 1918, cuando ya ha terminado esa guerra mundial que él sintió en Misiones, y a cuyos efectos quiso paliar fabricando carbón con escaso resultado. Se extiende hasta 1930 con intermitencias cada vez más pronunciadas. Quiroga no ha vuelto a Misiones si no es en breves visitas de vacaciones. Está radicado en Buenos Aires y trabaja en el consulado uruguayo de dicha ciudad. Se ha vuelto a acercar a su patria, gracias a las gestiones de amigos salteños que ahora tienen predicamento en el Gobierno uruguayo. Pero su contribución al trabajo consular

será más bien mediocre. Lo atrae la vida literaria porteña en la que impone su figura taciturna y sombría, su soledad en compañía; es un maestro y en torno suyo se agrupan otros maestros y los jóvenes. La peña *Anaconda* proyectará popularmente su figura, sobre la que empiezan a tejerse leyendas de Donjuanismo y de hurañía. El título de uno de sus libros de cuentos, el *Salvaje*, le quedará colgado como escarapela. Quiroga era huraño pero a la vez muy tierno, como lo han documentado amigos y conocidos. Su timidez, la tartamudez que nunca corrigió, su misma soledad interior, le hacían manifestarse poco y en forma abrupta que descorazonaba a mucha gente. Pero dentro de esa corteza áspera (ha dicho Martínez Estrada) cabía encontrar una pepita tierna.

Poco durará este esplendor de Quiroga que tiene su punto más alto en un homenaje, organizado por la revista y editorial *Babel* en 1926. Ya hacia esa fecha se produce en Buenos Aires el estallido de una nueva experiencia generacional. Con la revista *Martín Fierro* como órgano publicitario, con Ricardo Güiraldes como figura principal, con el veterano Macedonio Fernández como prócer algo heterodoxo, el grupo que capitanea Evar Méndez y en que ya descuella Jorge Luis Borges entra a saco en las letras argentinas y lo conmueve todo. Para cierto nivel literario estos jóvenes y sus maestros apenas existen: en ese nivel de las revistas ilustradas de gran circulación en que Quiroga es maestro indiscutido, nada o poco se sabe de *Martín Fierro*. Pero en el otro nivel de la mayor exigencia literaria y fórmulas más nuevas, ese nivel que irá creciendo paulatinamente hasta ocupar los órganos de gran publicidad, como *La Nación*, y fundar la revista de la vanguardia de entonces, *Sur*, los jóvenes preparan el juicio del mañana. El juicio es adverso a Quiroga.

En 1926 se publican *Los desterrados*, el mejor libro, el más homogéneo, de Quiroga. Pero ese mismo año se publica también *Don Segundo Sombra* y los jóvenes de entonces lo saludan como obra máxima: la mejor prueba de que la literatura argentina podía ser gauchesca y literaria a la vez, que las metá-

foras del ultraísmo (sucursal rioplatense de ismos europeos) podían servir para contar una historia rural. Las asperezas estilísticas de Quiroga, su relativo desdén actual por la escritura artística, sus tipos crudos y nada poetizados, parecieron entonces la negación de un arte que se quería (a toda costa) puro. Quiroga fue condenado sin ser leído ni criticado. En toda la colección de *Martín Fierro* no hay una sola reseña de *Los desterrados*. Hoy esta ceguera parece increíble.

Lo que ocurría entonces en el nivel de la literatura de élite resultaba, sin embargo, desmentido por el éxito de sus narraciones en otro plano más general. Quiroga era entonces editado y reeditado en la Argentina; en Madrid la poderosa Espasa Calpe lo incluía en una colección de narradores en que ya estaban Julien Benda, Giraudoux, Proust y Thomas Hardy (también estaba, ay, Arturo Cancela). La revista bibliográfica *Babel* le dedica un número de homenaje en que se recogen los juicios más laudatorios a que pueda aspirar el insaciable ego de un creador.

Era la apoteosis en vida, y, complementariamente, el comienzo de la declinación. Para Quiroga el momento también significa otra cosa. Esa serie de relatos que culmina con el volumen magistral de *Los desterrados* encierra su obra más honda de narrador: el momento en que la fría objetividad del comienzo, aprendida en Maupassant, ensayada a la vera de Kipling, da paso a una visión más profunda y no por ello menos objetiva. El artista se atreve a entrar dentro de la obra. Esto no significa que su imagen sustituya a la obra. Significa que el relato ocupa ahora no sólo la retina (esa cámara fotográfica de que habla el irónico Christopher Isherwood en sus historias berlinesas) sino las capas más escondidas y alucinadas de la individualidad creadora. Desde ese fondo de sí mismo realiza ahora Quiroga su obra más madura.

Ya no vive en Misiones, o vive poco en Misiones. Pero desde la asimilación de aquella tierra que le ha quedado grabada en lo más hondo, escribe sus cuentos. En un tono en que se mezcla la vivacidad de la observación directa con la pequeña distancia

del recuerdo cuenta la historia de *Van Houten* (diciembre, 1919), que se basa en un personaje real que pude conocer y comparar con el del cuento cuando visité Misiones en 1949; la de *El hombre muerto* (junio 27, 1920), que traslada a la ficción un sentimiento muy vivo y alucinado del autor; la de *La cámara oscura* (diciembre 3, 1920), que mezcla la realidad y la pesadilla en uno de los relatos más terribles, más hondamente vividos, de este libro: su propia angustia ante la muerte de su mujer, la liberación que significa el contacto con la naturaleza, aparecen sutilmente traspuestas en esta historia macabra; la de *El techo de incienso* (febrero 5, 1922),en que el sesgo humorístico del relato permite dar mejor su esfuerzo sobrehumano al tratar de cumplir, en medio de la selva, y simultáneamente, las funciones de Juez de Paz y carpintero; la de *Los destiladores de naranja* (noviembre 15, 1923), que aprovecha una anécdota personal para derivar hacia un tema de alucinación y locura; la de *Los precursores* (abril 14, 1929), que contiene el mejor, el más sabio, el más humorístico testimonio sobre la cuestión social en Misiones, y es también un admirable ejemplo de cómo usar la jerga sin caer en oscuridades dialectales.

En todos estos relatos, muchos de los cuales se incorporan a *Los desterrados*, Quiroga desarrolla una forma especial de la ternura: ésa que no necesita del sentimentalismo para existir, que puede prescindir de la mentira y de las buenas intenciones explícitas; la ternura del que sabe qué cosa fragil es el hombre pero que sabe también qué heroico es en su locura y qué sufrido en su dolor, en su genial inconsciencia. Por eso, estos cuentos contienen algo más que la crónica de un ambiente y sus tipos (como dice el subtítulo del libro); son algo más que historias trágicas o cómicas, que se insertan en un mundo exótico. Consisten en profundas inmersiones en la realidad humana, hechas por un hombre que ha aprendido al fin a liberar en sí mismo lo trágico, hasta lo horrible.

En ningún lado mejor que en *El desierto* (enero 4, 1923) que dará título al volumen de 1923, y en *El hijo* (enero 15, 1928), ha alcanzado Quiroga ese dificilísimo equilibrio entre

la narración y la confesión que constituye su más sazonada obra. Allí el hombre que nunca quiso hablar del suicidio de su primera mujer, ese hombre duro e impenetrable, se entrega al lector en el recuento de sus alucinaciones de padre. Los relatos están escritos muchos años después del suceso (o sueño) que los originó, cuando ya sus hijos son grandes y empiezan a separarse naturalmente de su dura y tierna tutela. Pero es en esa distancia (la emoción evocada en la tranquilidad, de que hablaba y tan bien Wordsworth), es en esa muerte y resurrección de la emoción, que el mismo Quiroga aconsejaba en el *Decálogo del perfecto cuentista* (julio, 1927), donde reside la clave del sentimiento que trasmiten tan poderosamente ambos relatos.

Son esencialmente autobiográficos, lo que significa que no lo son en su anécdota. Quiroga no murió, dejando abandonados en la selva a sus hijos pequeños, como el Subercaseaux de *El desierto;* tampoco Darío Quiroga murió al cruzar, con una escopeta en la mano, un traicionero alambrado, como ocurre en *El hijo*. Pero si estos cuentos revelan anécdotas imaginarias, no son imaginarios los sentimientos que encierran: ese amor paternal y esa ternura sin flaccideces que constituyen el centro mismo de la personalidad del hirsuto y solitario individuo que fue Quiroga.

La misma perfección de ambos relatos; su cuidadosa preparación del efecto final (más obvio en *El hijo*, más sutil en *El desierto*); ese juego calculado de anticipaciones y desvíos en que el fatal desenlace es acercado y alejado hasta que se vuelca abrumador sobre la sensibilidad del lector; esa misma perfección técnica no hace sino acentuar la fuerza de comunicación del sentimiento. Con ella logra Quiroga su máxima expresión creadora. También llega lo más hondo que le es posible en el descubrimiento de sus demonios interiores. Por eso ya no importa que luego fracase, una vez más, como novelista en *Pasado amor* (1929), o que todavía sobreviva en algunos cuentos fantásticos, curiosamente anticuados (como si regresara a sus orígenes) que recoge su último volumen, *Más allá* (1935).

Con *El desierto* y *El hijo* se marca una culminación, su culminación.

Le quedaban unos años, pocos, de vida. Demasiado sensible a la atmósfera literaria para no advertir que los jóvenes iban por otros rumbos, que su palabra (en la Argentina, por lo menos) ya no era escuchada, demasiado verdadero como para no reconocer que se le iban secando las fuentes del arte, Quiroga abandona de a poco la creación. En sus últimos cuentos se siente el incontenible empuje autobiográfico, lo que les da una equívoca condición de memorias. Artículos y notas que escribe cada vez con mayor abundancia a partir de 1922, vierten la experiencia literaria acumulada por este hombre en tantos años de dolor y escasa alegría. De tanto en tanto publica algunos textos, como *Una serpiente de cascabel* (noviembre 27, 1931), en que es difícil trazar la línea de separación entre lo que cuenta y lo que inventa. Aunque escribe algunos relatos más, Quiroga ya está de espaldas a su arte.

A los amigos que lo incitan todavía a crear, que le piden no se abandone, que quieren sacarle algunos relatos aún, escribe unas cartas en que defiende su posición crepuscular. "Ud. sabe (le dice a Julio E. Payró, abril 4, 1935) que yo sería capaz, de quererlo, de compaginar relatos, como algunos de los que he escrito, 190 y tantos. No es, pues, decadencia intelectual ni pérdida de facultad lo que me enmudece. No. Es la violencia primitiva de hacer, construir, mejorar y adornar mi habitat lo que se ha impuesto al cultivo artístico —¡ay!— un poco artificial. Hemos dado —he dado— mucho y demasiado a la factura de cuentos y demás. Hay en el hombre muchas otras actividades que merecen capital atención. Para mí, mi vida actual. (...) Hay además una cándida crueldad en exigir de un escritor lo que éste no quiere o no puede dar. ¿Cree Ud. que la obra de Poe no es total, íd. la de Maupassant, a pesar de la temprana muerte de ambos? ¿Y el silencio en plena juventud y éxito, de Rossini? ¿Cómo y por qué exigir más? No existe en arte más que el hecho consumado. Tal las obras de los tres precitados. ¿Con qué derecho exigiremos quién sabe

qué torturas sin nombre de quien murió o calló, so pretexto de que pudo haber escrito todavía un verso para nuestro regocijo? Me refiero a los que cumplieron su obra: tal Heine a los 24 años. Podía haber desaparecido en ese instante —¿no cree Ud?— sin que el arte tuviera que llorar. Morir y callar a tiempo es en aquella actividad un don del cielo".

Quiroga vuelve a encerrarse en sí mismo, pero de distinta manera que antes cuando era la imposibilidad de expresarse, de alcanzar los fondos de su ser, lo que lo envolvía en huraño y desdeñoso silencio. Ahora calla para el mundo, pero para los amigos, en una correspondencia que cuenta entre lo más notable que ha escrito, va liberando sus confidencias: calla y al mismo tiempo se entrega. En tanto que las desilusiones lo cercan, que siente crecer la incompatibilidad de caracteres que lo aleja de sus hijos y mientras descubre el fracaso de su segundo matrimonio; cuando la enfermedad se cierra sobre su vida y sus ilusiones, Quiroga va comunicando en cartas que son testamento, la última visión, la más madura, aunque ya fuera del arte.

En una que escribe a Martínez Estrada (abril 29, 1936), encara el tema de su abandono de la literatura, y también de la preparación para un abandono aún mayor: "Hablemos ahora de la muerte. Yo fui o me sentía creador en mi juventud y madurez, al punto de temer exclusivamente a la muerte, si prematura. Quería hacer mi obra. Los afectos de familia no fiaban la cuarta parte de aquella ansia. Sabía y sé que para el porvenir de una mujer o una criatura, la existencia del marido o padre no es indispensable. No hay quien no salga del paso, si su destino es ése. El único que no sale del paso es el creador cuando la muerte lo siega verde. Cuando consideré que había cumplido mi obra —es decir, que había dado ya de mí todo lo más fuerte—, comencé a ver la muerte de otro modo. Algunos dolores, ingratitudes, desengaños, acentuaron esa visión. Y hoy no temo a la muerte, amigo, porque ella significa descanso. That is the question. Esperanza de olvidar dolores, aplacar ingratitudes, purificarse de desengaños. Borrar las he-

ces de la vida ya demasiado vivida, infantilizarse de nuevo; más todavía: retornar al no ser primitivo, antes de la gestación y de toda existencia: todo esto es lo que nos ofrece la muerte con su descanso sin pesadillas. ¿Y si reaparecemos en un fosfato, en un brote, en el haz de un prisma? Tanto mejor, entonces. Pero el asunto capital es la certeza, la seguridad incontrastable de que hay un talismán para el mucho vivir o el mucho sufrir o la constante desesperanza. Y él es el infinitamente dulce descanso del sueño a que llamamos muerte".

Por eso, cuando Quiroga tuvo que abandonar su casa de San Ignacio, esa casa sobre la meseta a la que había dedicado las mejores obras de su vida en los últimos años, que había rodeado de palmeras y de orquídeas, que había levantado con sus manos; cuando debió dejar ese habitat elegido por una fuerza interior más poderosa que la que le hizo nacer en Salto; cuando debió bajar a Buenos Aires por el ancho río Paraná para ser sometido a una operación de la que sólo podía salir remendado, sin esperanza de cura, Quiroga dejó el Hospital de Clínicas un día (febrero 18, 1937), hizo la ronda de las dos o tres casas amigas, vio a la hija con la que se sentía tan identificado y que le sobrevivió pocos meses, entró a una farmacia a comprar cianuro y regresó en la noche a su cuarto de enfermo. A la mañana siguiente ya lo encontraron muerto.

(1957)

II. *Doble perspectiva*

De la producción narrativa de Quiroga conserva casi intacto su valor una quinta parte. Ignoro qué significado estadístico puede tener este hecho. Sé que en términos literarios significa la supervivencia de una figura de creador, la más rotunda afirmación de su arte. Esos cuarenta cuentos que una relectura minuciosa permite distinguir del conjunto de doscientos, tienen algo común: por encima de ocasionales diferencias temáticas o estilísticas expresan una misma realidad, precisan una actitud estética coherente. Si se quisiera encontrar una fórmula para

definirla habría que referirse a la objetividad de esta obra, de este creador.

Nada más fácil en este terreno que una grosera confusión de términos. Por eso mismo, conviene aclarar ante todo su exacto significado. La objetividad es la condición primera de todo arte clásico. Significa para el artista el manejo de sus materiales con absoluto dominio; significa la superación de la adolescencia emocional (tanto más persistente que la otra), el abandono de la subjetividad. Significa haber padecido, haber luchado y haber expresado ese padecer, esa lucha en términos de arte. La objetividad no se logra por mero esfuerzo, o por insuficiencia de la pasión; tampoco es don que pueda heredarse. No es objetivo quien no haya sufrido, quien no se haya vencido a sí mismo. La objetividad del que no fue probado no es tal, sino inocencia de la pasión, ignorancia, insensibilidad. Quiroga alcanzó estéticamente la objetividad después de dura prueba. El exacerbado subjetivismo del fin de siglo, los modelos de su juventud (Poe, Darío, Lugones), su mismo temperamento apasionado, parecían condenarlo a una viciosa actitud egocéntrica. No es ésta la ocasión de trazar minuciosamente sus tempranos combates. Baste recordar que de esa compleja experiencia de sus veinte años —que incluyó una breve aventura parisina— extrajo el joven *Los arrecifes de coral* (1901) y muchos relatos de libros posteriores.

Pero el tránsito por el modernismo no sólo fue un paso en falso para Quiroga. No sólo lo condujo a erróneas soluciones, a la busca de una expresión creadora en el verso o en una prosa recargada de prestigios poéticos. Esa experiencia fue también formadora. Actuó providencialmente. Arrojado al abismo, pudo perderse Quiroga, como tantos de su generación que no han conseguido superar su tiempo. De su temple, de su esencial sabiduría oscura, da fe el que haya sabido cerrar con dura mano el ciclo poético de su juventud e iniciar lenta, cautelosa, fatalmente, su verdadero destino de narrador. El primero que reconoció en el joven poeta despistado del modernismo al futuro gran narrador fue Lugones, verdadero taumaturgo de

Quiroga. Una doble maduración —humana, literaria— habría de conducir al joven al descubrimiento de Misiones (como territorio de su creación literaria y como habitat de ese salvaje que llevaba escondido pecho adentro) pero también habría de conducirlo al descubrimiento entrañable de sí mismo, a la objetividad en la vida y en el arte. Por eso, Quiroga alcanzada la madurez habrá de aconsejar al joven narrador en el *Decálogo del perfecto cuentista* que publica en el año 1927: "No escribas bajo el imperio de la emoción. Déjala morir y evócala luego. Si eres capaz de revivirla, tal cual fue, has llegado en arte a la mitad del camino". A él le costó, pero hubo de aprender a hacerlo.

La objetividad tiene una faz adusta. No es extraño por eso que un crítico salteño, Antonio M. Grompone, haya señalado la indiferencia de Quiroga por la suerte de sus héroes, su respeto no desmentido por la naturaleza omnipotente, verdadero y único protagonista aparente de sus cuentos. Creo que esa apreciación encierra, a pesar de reiterados aciertos de detalle, un error de perspectiva. Como artista objetivo que supo llegar a ser en su madurez, Quiroga dio la relación entre el hombre y la naturaleza en sus exactos términos americanos. Sin romanticismos, sin más crueldad que la inevitable, registró la ciega fuerza del trópico y la desesperada derrota del hombre en un medio sobrehumano. Esto no implica de ningún modo que no fuera capaz de sentir compasión por ese mismo hombre que la verdad de su arte le hacía presentar anonadado por fuerzas superiores, sólo capaz de precarias victorias. Algunos de sus más duros cuentos, como *En la noche* (diciembre 27, 1919) o como *El desierto* o *El hijo* (a los que ya me he referido en la primera parte de este estudio), tienen un contenido autobiográfico esencial, parten de una experiencia vivida por el artista, aunque no en los términos literales que usa en sus relatos. La angustia que difunden naturalmente sus narraciones no sería tan verdadera, su lucidez tan trágica, si el propio Quiroga no hubiera sido capaz de vivir —así sea en forma parcial o simbólica— las atroces, las patéticas circunstancias que sus cuentos describen.

Pero si esta realidad autobiográfica no basta para documentar la raíz subjetiva de este arte objetivo, piénsese cuánto más eficaz (estética, humanamente) es la compasión que fluye en forma intolerable, incontenible, de estas duras narraciones que el blando lamento compasivo de tantos escritores, capaces sólo de dar en palabras enfáticas, en descolocada indignación, su dolor y rebeldía. Compárese la descripción objetiva del infierno de los mensú en el cuento del mismo nombre con los excesos retóricos y melodramáticos de Alfredo Varela en *El río oscuro* (1943) y se verá cuál arte es el más hondo y verdadero, cuál indignación más eficaz. Por su misma excesiva dureza, los cuentos de Quiroga sacuden al lector con mayor eficacia y provocan así la deseada, la buscada conmoción interior.

Y si uno observa bien, no es compasión únicamente lo que se desprende de sus narraciones más hondas. Es ternura. Considérese a esta luz los cuentos arriba mencionados. En ellos Quiroga se detiene a subrayar, con finos toques, aun las más sutiles situaciones. El padre de *El desierto*, en su delirio de moribundo, comprende que a su muerte sus hijos se morirán de hambre, demasiado pequeños para poder sobrevivir en plena selva. Entonces dice Quiroga: "Y él se quedaría allí, asistiendo a aquel horror sin precedentes". Nada puede comunicar mejor, con más desgarradora precisión, la impotencia del hombre que muere que esa anticipación de su cadáver *asistiendo* a la inevitable destrucción de sus hijos.

Por otra parte, todo el volumen que se llama *Los desterrados* responde al mismo signo de una ternura viril y pudorosa. Los tipos y el ambiente misioneros aparecen envueltos en la cálida luz simpática que arroja la mirada de Quiroga, su testigo y su cómplice. Ahí están los personajes de esas historias: João Pedro, Tirafogo, Van Houten, Juan Brown, hasta el innominado hombre muerto. En la pintura de estos ex-hombres, en la presentación de sus extrañas aventuras reales, muchas veces puramente interiores, de sus manías o de sus vicios, en la expresión de esas almas cándidas y únicas, ha puesto el artista su secreto amor a los hombres.

La ternura alcanza asimismo a los animales. Quiroga supo, como pocos, recrear el alma simple y directa, la vanidad superficial, la natural fiereza de los animales. Y no sólo en los famosos *Cuentos de la selva (para niños)*, o en las más ambiciosas reconstrucciones a la manera de Kipling *(Anaconda, El regreso de Anaconda,* febrero 1º, 1925), sino principalmente en dos de sus cuentos magistrales, *La insolación* y *El alambre de púa.* Ya me he referido en la primera parte de este estudio a esa experiencia sobrenatural que en el primer cuento permite ver a los perros de Mister Jones, a la Muerte cabalgando al encuentro de su amo, convertida en una réplica fantasmal del mismo. En los caballos del segundo cuento la experiencia que los sobrepasa es la destrucción insensata a que se entrega el toro Barigüí y que habrá de terminar con su propia carne desgarrada por las cuchillas del alambre de púa. Tanto los perros del primero como los caballos del segundo participan en las respectivas experiencias como testigos apasionados más que como puros espectadores. Sin una comprensión amorosa de esas naturalezas primitivas, Quiroga no podría haber realizado la hazaña de estos dos relatos.

No como dios intolerante o hastiado se alza Quiroga sobre sus creaturas (sean hombres o animales), sino como un compañero, un cómplice, más lúcido, más desengañado. Sabe denunciar sus flaquezas. Pero sabe, también, aplaudir sutilmente su locura, su necesaria rebelión contra la Naturaleza, contra la injusticia de los demás hombres. Esto puede verse mejor en sus relatos sobre los explotados obreros de Misiones como los ya citados cuentos *Los mensú* o *Los precursores*, y también en ese relato más trágico que se titula *Una bofetada.* En ellos no abandona Quiroga su imparcialidad porque sabe denunciar a la vez el abuso que se comete con estos hombres y la misma degradación que ellos consienten. La aventura de Cayé y Podeley en el primero de estos cuentos resulta, por ello mismo, más ejemplar. Ni un solo momento la compasión, la fácil y al cabo inocua denuncia social, inclinan la balanza. Quiroga no embellece a sus héroes. Por eso mismo, puede concluir la sór-

dida y angustiosa peripecia con la muerte alucinada de uno, con el absurdo reingreso del otro al círculo vicioso de explotación, rebeldía y embriaguez del que pretendió escapar. Por esta lucidez última, el narrador preserva intacta la fuerza de su testimonio. Ahora que buena parte de la narrativa hispanoamericana de denuncia social resulta ilegible por su simplificación de los problemas y de los seres humanos (reléase Icaza, Alegría, Jorge Amado, si es posible), estos pocos cuentos de Quiroga que encaran el tema brillan con luz incesante.

En algunas cartas íntimas escritas en plena lucha antifascista y cuando ya se anunciaban cosas peores, Quiroga define con toda precisión su actitud sobre la cuestión social. Así escribe a Martínez Estrada (julio 13, 1936): "Casi todo mi pensar actual al respecto proviene de un gran desengaño. Yo había entendido que yo era aquí muy simpático a los peones por mi trabajar a la par de los tales siendo un sahib. No hay tal. Lo averigüé un día que estando yo con la azada o el pico, me dijo un peón que entraba: «Deje ese trabajo para los peones, patrón...» Hace pocos días, desde una cuadrilla que pasaba a cortar yerba, se me gritó, estando yo en las mismas actividades: «¿No necesita personal, patrón?» Ambas cosas con sorna. Yo robo, pues, el trabajo a los peones. Y no tengo derecho a trabajar; ellos son los únicos capacitados. Son profesionales, usufructuadores exclusivos de un dogma".

En la misma carta, y después de arremeter contra la posición comunista que buscaba entonces reunir en un Frente Popular a todas las fuerzas antifascistas, concluye Quiroga: "Han convertido el trabajo manual en casta aristocrática que quiere apoderarse del gran negocio del Estado. Pero respetar el trabajo, amarlo sobre todo, minga. El único trabajador que lo ama, es el aficionado. Y éste roba a los otros. Como bien ve, un solitario y valeroso anarquista no puede escribir por la cuenta de Stalin y Cía." Tal era su posición final, la de sus últimos años, cuando algunos amigos comunistas querían inclinarlo hacia su campo y hasta buscaban tentarlo con la idea de un viaje a Rusia. Pero ya Quiroga había descubierto el aspecto ame-

nazador de una doctrina de carácter dogmático. De aquí que se negara a toda adhesión y conservase, en su vida como en sus cuentos, una posición de desafiante individualismo. Por eso, aunque no soslaya el problema social del mundo misionero que lo rodea, lo presenta en sus términos humanos, no en forma doctrinaria. El solitario y valeroso anarquista se planteó el tema de la explotación del hombre por el hombre en los únicos términos que podía aceptar: los del conflicto individual de cada uno con su medio, sea natural o social. Esa era su visión y allí se radicaba su mayor virtud: la sinceridad. O como dejó dicho en uno de sus cuentos (*Miss Dorothy Phillips, mi esposa*, febrero 14, 1919): "...la divina condición que es primera en las obras de arte, como en las cartas de amor: la sinceridad, que es la verdad de expresión interna y externa". Esa sinceridad le hizo mostrar con pasión pero con objetividad el mundo de la selva y el mundo de los hombres.

Es claro que también hay crueldad en sus cuentos. Incluso hay relatos de esplendorosa crueldad. Hay relatos de horror. Quizá el más típico sea *La gallina degollada* (julio 10, 1909). Este cuento que por su difusión ha contribuido a configurar la imagen de un Quiroga sádico del sufrimiento, presenta (como es bien sabido) la historia de una niña asesinada por sus cuatro hermanos idiotas. Del examen atento, surge, sin embargo, el recato estilístico en el manejo del horror, un auténtico pudor expresivo. Las notas de mayor efecto están dada *antes* de culminar la tragedia familia: en el fatal nacimiento sucesivo de los idiotas, en su naturaleza cotidiana de bestias; en el lento degüello de la gallina que ejecuta la sirvienta ante los ojos asombrados y gozosos de los muchachos. Al culminar la narración, cuando los idiotas se apoderan de la niña, bastan algunas alusiones laterales, una imagen, para trasmitir todo el horror: "Uno de ellos le apretó el cuello, apartando los bucles como si fueran plumas..." Dos notas de muy distinta naturaleza cierran el cuento que ha dado sólo por elipsis el sacrificio de la hermanita: el padre ve el cuadro que el narrador no describe, la madre cae emitiendo un ronco suspiro.

A lo largo de la obra de Quiroga se puede advertir la progresión, verdadero aprendizaje en el manejo del horror. Desde las narraciones tan crudas de la *Revista del Salto* (1899) hasta las de su último volumen, *Más allá* (1935), cabe trazar una línea de perfecta ascensión. En un primer momento, Quiroga debe nombrar las cosas para suscitar el horror; abusa de descripciones que imagina escalofriantes y que son, por lo general, embotadoras. Por ejemplo, en el cuento que titula desafiantemente *Para noche de insomnio* (noviembre 6, 1899), escribe que el muerto "iba tendido sobre nuestras piernas, y las últimas luces de aquel día amarillento daban de lleno en su rostro violado con manchas lívidas. Su cabeza se sacudía de un lado para otro. A cada golpe en el adoquinado, sus párpados se abrían y nos miraba con sus ojos vidriosos, duros y empañados. Nuestras ropas estaban empapadas en sangre; y por las manos de los que le sostenían el cuello se deslizaba una baba viscosa y fría que a cada sacudida brotaba de sus labios".

Quiroga aprende luego a sugerir en vez de decir, y lo hace con fuertes trazos, como en el pasaje ya citado de *La gallina degollada*, o como en este otro alarde de sobriedad que es *El hombre muerto*, en que el hecho fatal es apenas indicado por el narrador en frase de luminosa reticencia: "Mas al bajar el alambre de púa y pasar el cuerpo, el pie izquierdo resbaló sobre un trozo de corteza desprendida del poste, a tiempo que el machete se le escapaba de la mano. Mientras caía, el hombre tuvo la impresión sumamente lejana de no ver el machete de plano en el suelo".

Ya en plena madurez, Quiroga logra aludir, casi imperceptiblemente, en un juego elusivo de sospechas y verdades, de alucinación y esperanza frustrada, como ocurre en *El hijo*, su más perfecta narración de horror. Un horror, por otra parte, secreto y casi siempre disimulado tras algún rasgo de incontenible felicidad. Tal vez no sea casual, por eso mismo, que en este cuento se dé también (contenida pero evidente) la ternura. Probablemente, Quiroga nunca leyó el prefacio de Henry James

a la colección de relatos suyos que incluye *The Turn of the Screw* (Otra vuelta de tuerca) pero de hacerlo, habría estado completamente de acuerdo con este consejo del gran narrador norteamericano: "Haz sólo suficientemente intensa la visión general del mal que posee el lector... y sus propias experiencias, su propia indignación, su propia simpatía (...) y horror (...), le proporcionarán de modo suficiente todos los detalles. Hazlo pensar el mal, hazlo pensar en él por sí mismo, y te ahorrarás débiles especificaciones". Lo que allí predica James es lo que aprendió a realizar Quiroga en su madurez.

Algo parece indiscutible ahora: Quiroga es un maestro en el manejo del horror y la ternura. Pero, ¿cómo se compadecen ambos en su arte? No hay que desechar la clave que aporta el título —tan significativo— de uno de sus mejores volúmenes, el más ambicioso y el que lo reveló a un público muy calificado: *Cuentos de amor de locura y de muerte.* (Quiroga se negó, cuenta Gálvez, a que se pusiera una coma entre la palabra *amor* y el *de* siguiente. No le gustaban las comas en los títulos). En la triple fórmula de ese libro aparecen encerradas las tres dominantes de su mundo real. dominantes que, por lo demás, se daban muchas veces fundidas en un mismo relato. El amor conduce a la locura y a la muerte en *El solitario* (mayo 30, 1913); la locura se libera con la muerte en *El perro rabioso* (octubre 10, 1910). A toda la zona oscura del alma de este narrador, que se alimentó siempre en Poe y en Dostoyievski, pertenece esta creación de incontenible crueldad.

Pero el horror y la dureza (hay que insistir) no respondían a sádica perversión, a indiferencia por el sufrimiento ajeno, a mera lujuria verbal, sino al auténtico horror que conoció él mismo en su propia vida y que marcó tantos momentos de su existencia: la muerte de su padre, en un accidente de caza, cuando él tenía apenas unos meses y estaba en brazos de su madre; el suicidio brutal de su padrastro al que casi le tocó asistir cuando era un adolescente; el involuntario asesinato de uno de sus mejores amigos, Federico Ferrando, el único de sus compañeros de bohemia que también tenía genio poético;

el suicidio lento, la interminable agonía de ocho días, de su primera mujer, a la que habrá de referirse, desgarrado, en *Pasado amor*. Los cuentos de horror y de crueldad, vistos en esta perspectiva biográfica, parecen liberaciones de sus pesadillas del sueño y de la vigilia. Demasiado sincero para ocultarse el horror del mundo, su crueldad sin sentido, o para buscar en su arte sólo una vía de escape, Quiroga prefirió explorar hasta los bordes mismos del delirio, hasta la fría desesperación, esos abismos interiores. En carta a Martínez Estrada (agosto 26, 1936), habría de expresarlo con su peculiar estilo abrupto: "Le aseguro que cualquier contraste, hoy, me es mucho más llevadero, desde que puedo descargarme la mitad en Ud. Este es el caso que es el del artista de verdad. Verso, prosa: a uno y otra van a desembocar el sobrante de nuestra tolerancia psíquica. Pues vividas o no, las torturas del artista son siempre una. Relato fiel o amigo fiel, ambas ejercen de pararrayos a estas cargas de alta frecuencia que nos desordenan".

En su madurez logró trascender Quiroga lo que había de más morboso en esta tendencia al horror. Esto no significa que haya podido eliminar todos sus rasgos. Bajo la forma de cruda alucinación, de locura, están presentes hasta el último momento de su apasionada carrera. Pero su visión profunda le permitió algunas hazañas narrativas en que del más puro humorismo se pasa, casi sin transición, al horror. Tal vez sea en *Los destiladores de naranja* donde aparece más clara la línea que separa uno y otro movimiento del ser. Los elementos anecdóticos del cuento (que parte de un suceso autobiográfico ya que Quiroga intentó la destilación de naranjas), el acento puesto en las circunstancias cómicas, la feliz pintura de algún personaje episódico, no permiten prever el tremendo —y efectista— desenlace, cuando el químico en su delirio alcohólico confunde a su hija con una rata y la ultima. No se elude aquí siquiera el grueso brochazo melodramático; el cuento se cierra con una nota de alucinado horror: "Y ante el cadáver de su hija, el doctor Else vio otra vez asomar en la puerta los hocicos de las bestias que volvían a un asalto final".

También en *Un peón* se produce el mismo salto del humor juguetón y hasta satírico, al golpe de efecto, cruel y absurdo como la vida misma, con que culmina la aventura: esas botas vacías y colgadas de un árbol en que se fue secando el cadáver del protagonista. Aunque en este cuento sean más delicados que en el otro, menos violentos, los contrastes, y toda la narración aparezca envuelta en luz más cálida hasta su horrible culminación. El rescate por el humor, esa mezcla de espanto y risa macabra, es otro signo de la objetividad del arte de Quiroga, de su visión adulta y descarnada de la vida.

Y si se pasa de la obra al hombre —como se ha hecho ya insensiblemente a lo largo de este estudio— toda la documentación hasta ahora conocida no hace sino apoyar este punto de vista. Él mismo lo señaló en uno de sus cuentos, *Un recuerdo* (abril 26, 1929): "Aunque mucho menos de lo que el lector supone, cuenta el escritor su propia vida en la obra de sus protagonistas, y es lo cierto que del tono general de una serie de libros, de una cierta atmósfera fija o imperante sobre todos los relatos a pesar de su diversidad, pueden deducirse modalidades de carácter y hábitos de vida que denuncian en este o aquel personaje la personalidad tenaz del autor".

La obra de Quiroga está enraizada en su vida, como se ha visto en la primera parte de este estudio. No es casual que la casi totalidad de sus mejores cuentos procedan de su propia experiencia (como autor, como testigo, como personaje) o se ambienten en el territorio al que entregó sus mejores años. Esta vinculación tan estrecha, en vez de acentuar el subjetivismo de la obra (aislándola dentro de la experiencia incomunicable del autor), contribuye a asentarla poderosamente en la realidad: es decir, a objetivarla. Las mismas antítesis que revela el examen de la obra se repiten al examinar la vida y el carácter de este narrador. También fue acusado Quiroga de indiferencia y hasta de crueldad; también es posible sostener que era tierno y era, esencialmente, fiel. Una de las personas que lo conocieron mejor, Martínez Estrada, ha dicho en su tributo funebre: "Su ternura, acentuada en los últimos tiempos hasta

un grado de hiperestesia chopiniana, no tenía sin embargo ningun matiz de flaqueza o sensiblería de conservatorio". Y en otro texto ha dejado anotado el mismo escritor: "La amistad lo retornaba al mundo, adonde regresaba con el candor de un niño abandonado que recibe una caricia. La ternura humedecía sus bellos ojos angélicos, celestes y dóciles, y por entre las fibras textiles de su barba diabólica, sus labios delicadísimos y finos borbollaban en anécdotas y recuerdos". En su admirable libro, *El hermano Quiroga* (1957), ha desarrollado Martínez Estrada estas imágenes evocadas a la orilla de la tumba de su amigo.

El mismo Quiroga en su correspondencia insistía en la necesidad de cariño. En una carta a Martínez Estrada (marzo 29, 1936) se confía: "Sabe Ud. qué importancia tienen para mí su persona y sus cartas. Voy quedando tan, tan cortito de afectos e ilusiones, que cada una de éstas que me abandona se lleva verdaderamente pedazos de vida". Y en otra (de abril 11) agrega: "Yo soy bastante fuerte, y el amor a la naturaleza me sostiene más todavía pero soy también muy sentimental y tengo más necesidad de cariño —íntimo— que de comida". También escribe a Julio E. Payró (junio 21, 1936): "Como el número de los amigos se va reduciendo considerablemente conforme se les pasa por la hilera, los contadísimos que quedan lo son de verdad. Tal Ud.; y me precio de haberlo admirado cuando Ud. era aún un bambino, o casi". En otra carta al hijo de su gran compañero Roberto J. Payró, agregará: "No sabe cuánto me enternece el contar con amigos como Ud. Bien visto, a la vuelta de los años en dos o tres amigos de su laya finca toda la honesta humanidad". Y a Asdrúbal Delgado, su compatriota salteño a quién conoce desde muchacho le dirá en setiembre 21: "No dejes de escribirme de vez en cuando, pues si en próspero estado los pocos amigos a la caída de la vida son indispensables, en mal estado de salud forman parte de la propia misma vida". (La defectuosísima sintaxis de este párrafo contribuye a manifestar mejor la emoción con que fue escrito y el pudor que tuvo que vencer Quiroga para confiarse de este modo.)

Estos testimonios de sus últimos años, y otros que recogen su correspondencia con Enrique Amorim, no desmienten que Quiroga haya tenido su lado sombrío. Era hombre de carácter fuerte y apasionado, de sensibilidad casi enfermiza, capaz de súbitas violencias, de injusticias irreparables. Era un absoluto. Supo golpear y herir. Pero supo, también, recibir los golpes que el destino no le escatimó. Y aprendió a asimilarlos con dolor. Por eso, todo lo que es elemento salvaje y cruel en su carácter aparece enriquecido por esa horrible experiencia del dolor que lo acompaña desde la niñez. Crueldad y dolor parecen los dos elementos más íntimamente fundidos en lo hondo del carácter de este hombre trágico.

La locura no fue en Quiroga sólo un tema literario. Durante toda su vida estuvo acechado por ella. Ya desde sus comienzos había sabido reconocer que "la razón es cosa tan violenta como la locura y cuesta horriblemente perderla". Había descubierto "esa terrible espada de dos filos que se llama raciocinio", como escribe en *Los perseguidos*, ese relato largo en que culmina su obsesión con el tema del doble y en que termina por expiar (del todo) el involuntario asesinato de Ferrando. Porque Quiroga conocía la locura no en el sentido patológico inmediato sino en el más sutil y elusivo de la histeria.

Siempre se creyó un *fronterizo*, (como califica al héroe de *El vampiro*, noviembre 11, 1927). Lo demuestran dos testimonios tan alejados en el tiempo como estos dos que junto ahora. En una anotación de su *Diario de viaje a París* (abril 7, 1900) señala: "Hay días felices. ¿Qué he hecho para que hoy por tres veces me haya sentido con ganas de escribir, y no sólo eso que no es nada; sino que haya escrito? Porque éste es el flaco de los desequilibrados. 1º) No desear nada, cosa mortal. 2º) Desear enormemente, y, una vez que se quiere comenzar, sentirse impotente, incapaz de nada. Esto es terrible". Treinta y seis años más tarde (al cabo de su carrera literaria) confirmará a Martínez Estrada: "Bien sé que ambos, entre tal vez millones de seudo semejantes, andamos bailando sobre una maroma de idéntica trama, aunque tejida y pin-

tada acaso de diferente manera. Somos Ud. y yo fronterizos de un estado particular, abismal y luminoso, como el infierno. Tal creo".

Esta convicción nacía del conocimiento de su enfermiza sensibilidad. El remedio fue, es siempre, el dominio objetivo de sí mismo. Así como pudo aconsejar al joven narrador: "No escribas bajo el imperio de la emoción", así pudo enterrar durante años en lo más profundo de su ser la memoria de la trágica muerte de su primera esposa. Esto no significa matar el recuerdo del ser querido, sino destruir las imágenes destructoras, los ídolos.

Durante toda su vida, a lo largo de toda su carrera literaria, exploró Quiroga el amor. Sus cuentos, sus novelas fracasadas, los testimonios de su correspondencia y de sus diarios, lo muestran como fue: un apasionado, de aguda y rápida sensibilidad, un poderoso sensual, impaciente, un sentimental. Cuatro grandes pasiones registran sus biógrafos pero hubo sin duda muchas más: pasiones fugaces, consumidas velozmente; pasiones incomunicadas que perduran sin saberse. A la obra trasegó el artista esta suma de erotismos. Pero no siempre consiguió recrearla. Logró memorables, parciales, aciertos. Abundan relatos como *Una estación de amor* (enero 13, 1912), de sutiles notas, de fuertes intuiciones perversas, con un admirable retrato de la madre corruptora que se basa en un personaje real, también pintado (con otras artes) por Juan Manuel de Blanes. Pero ni en este cuento ni en otros alcanzó Quiroga la plenitud sobria de los relatos misioneros. Estaba demasiado comprometido con el amor para lograr esa necesaria perspectiva, ese distanciamiento, que exige la creación. En sus dos novelas, el tema del amor es también central pero es curioso que lo mejor en ellas no sea la pasión erótica misma. En *Historia de un amor turbio*, son los celos, la presencia enloquecedora del Otro o la Otra, lo que permite al relato alcanzar su más alta expresión; en *Pasado amor*, es la evocación de la mujer ya fallecida del protagonista, y no la trivial historieta de una pasión contrariada, la que domina el libro.

Tampoco fue el horror un procedimiento mecánico descubierto en los cuentos de Poe, y perfeccionado con técnicas de Maupassant o de Chejov. El horror estaba instalado en su vida misma. Como la crueldad. La había descubierto y sufrido en su propia carne antes de aplicarla a sus creaturas. Cuando la mujer de *En la noche* rema enloquecida, hora tras hora, contra las correderas del Paraná para avanzar apenas algunos centímetros, Quiroga no contempla impasible el esfuerzo agotador: Quiroga rema con ella. Esa identificación del artista con su material, que prepara y fomenta la identificación del lector, es lo que permite ese milagro. Pero su arte para realizarse necesita además esa distancia que le facilita la objetividad y que, como ha expresado magistralmente Martínez Estrada, consiste en la eliminación drástica de lo accesorio.

A su propia vida, a la formación de sí mismo, aplicó también esa objetividad. Para el que examina cuidadosamente su circunstancia biográfica, tal como la registra la crónica de sus biógrafos y el testimonio de amigos y conocidos, parece indudable que Quiroga se hizo a sí mismo. De un ser físicamente débil y ensombrecido tempranamente por la histeria, extrajo una figura indestructible, dura por la intimidad con el silencio, que es el resultado de ese trabajo máximo de la voluntad sobre el carácter cuyo modelo simbólico habría que buscar en el mundo de Ibsen, en ese *Brand* que inspiró la vida y las doctrinas de Sören Kierkegaard. En una carta a Martínez Estrada comenta así Quiroga la tragedia (julio 25, 1936): "*Brand:* ¡Pero amigo! Es el único libro que he releído cinco o seis veces. Entres los 'tres' o 'cuatro' libros máximos, uno de ellos es *Brand*. Diré más: después de Cristo, sacrificado en aras de su ideal no se ha hecho nada en ese sentido superior a *Brand*. Y oiga Ud. un secreto: yo, con más suerte, debí haber nacido así. Lo siento en mi profundo interior. No hace tres meses torné a releer el poema. Y creo que lo he sacado de la biblioteca cada vez que mi deber —o lo que yo creo que lo es— flaqueaba. No se ha escrito jamás nada superior al cuarto acto de *Brand*, ni se ha hallado nunca nada más desgarrador en el pobre cora-

zón humano para servir de pedestal a un ideal. También yo tuve la revelación de Inés cuando exigida y rendida por el 'todo o nada', exclamó: 'Ahora comprendo lo que siempre ha sido oscuro para mí: El que ve el rostro de Jehová debe morir'. Sí, querido compañero. Y también tengo siempre en la memoria una frase de Emerson, correlativa de aquella: 'Nada hay que el hombre no pueda conseguir: pero tiene que pagarlo'." Esta pasión de lo absoluto, este Todo o Nada del personaje ibseniano, también asoma en la vida y carácter del narrador misionero y tiñe de desesperación su demoníaca figura. No es extraño por eso mismo que este hombre tan poco dado a la cortesía literaria escriba un par de cartas desde Misiones a José Enrique Rodó (en 1909 y en 1911) para agradecerle en la forma más concisa y sincera posible el envío de *Motivos de Proteo*. En la lectura y relectura de algunos pasajes de este libro habrá encontrado Quiroga esa épica de la voluntad a la que él también estaba secretamente entregado.

Aquí está la raíz del hombre salvaje, del hombre trágico. Quiroga volvió la espalda al mundo occidental reconstruido penosamente por inmigrantes en ambas márgenes del Plata, se encerró en la selva (la primitiva matriz americana) y en sí mismo; construyó como Robinson, con los restos del naufragio que llegaban hasta Misiones, su casa y su hogar; descubrió su habitat natural y lo creó con sus manos, con su sangre y también con sus lágrimas. Consiguió lo que quería. Pero tuvo que pagarlo, y a qué precio. En el último año de su vida, en los largos días y noches que precedieron al suicidio, fue derramando cada vez más copiosa e inconteniblemente el tesoro de ternura que había preservado intacto tanto años, sobre los seres que acompañaron de lejos su pasión. Nada más conmovedor que las cartas a sus amigos, los viejos compañeros de la infancia y adolescencia salteñas, como Asdrúbal Delgado, o los nuevos amigos más jóvenes como Payró, Martínez Estrada, Amorim.

Con inusitada franqueza se exponen en ese epistolario parcialmente inédito aún todos los episodios de sus últimos meses de vida: la arbitraria destitución de su cargo de cónsul uru-

guayo en Misiones; los penosos, lentísimos trámites de su jubilación, el divorcio de su hija Eglé, tan parecida en muchos aspectos a él, tan desdichada; las desavenencias con su segunda esposa que casi lo conducen al divorcio; el crecimiento implacable de la enfermedad. Quiroga no acostumbraba comunicar su vida íntima y es necesario que se sienta bien enfermo y solo para que entere a sus amigos, por medio de alusiones al principio, por la escueta mención de los hechos luego, sus molestias en las vías urinarias. Y sólo cuando la enfermedad (prostatitis) está muy avanzada se resuelve a comunicar detalles.

Quiroga sabía bastante medicina como para no hacerse ilusiones respecto a la seriedad de su "maladie" (como le gustaba escribir). Pero también deseaba engañarse y seguir viviendo. A través de las cartas puede advertirse el complejo equilibrio entre la sinceridad natural, algo cruel, y la serie de excelentes razones que él mismo encuentra, o que otros le acercan, para no desesperar. Nada más patético que esa correspondencia. La letra endiablada, sin rastros de dandismo ni de la esmerada caligrafía de la juventud, y hacia el final, el pulso vacilante, dificultan enormemente la lectura. Los amigos se quejan: Payró le ruega que escriba a máquina. Pero esas líneas, esos ganchos, son documentos de una agonía. Cuando se leen esas páginas, y cuando se advierte que la ternura —tan escondida pero tan cierta que él siempre quiso disimular tras una máscara hirsuta— asoma incontenible en cada línea, y que este hombre Quiroga se aferra a sus viejos amigos de la adolescencia o a los más jóvenes y cercanos de ahora, entonces no importa que las cartas, en su simplicidad, no parezcan de un literato, que en ocasiones la memoria se enturbie o una frase quede mal construida. El lector sabe que aquí toca a un hombre, como dijo Whitman de sus poemas.

Golpe tras golpe fueron despojando a Quiroga de toda especie adjetiva, como había sabido hacer él con su arte. De su lápiz de enfermo fluía hacia sus amigos la verdad. Y el hombre se iba transfigurando hasta alcanzar la definitiva imagen

que es la que revelan estas palabras de Martínez Estrada: "Los últimos meses de su vida lo iban elevando poco a poco al plano de lo sobrenatural. Era visible su transfiguración paulatina. Todos sabemos que su marcha a la muerte iba recogida por las mismas fuerzas que lo llevaban a vivir. Su vida y su muerte marchaban paralelamente, en dirección contraria. Seguía andando, cuando ya la vida lo había abandonado, y por esos días trazó conmigo sus más audaces proyectos de vida y de trabajo. Pobreza y tristeza que contemplábamos con el respeto que inspira el cumplimiento de un voto supremo. Llegaba a nuestras casas y hablábamos sin pensar en el mal. Recordaba su casa tan distante, construida y embellecida con sus manos. Y se volvía a su cama de hospital, con paso de fantasma. Entraba a su soledad y a su pobreza y nos dejaba nuestros vidrios de colores. Así se aniquilaban sus últimas fuerzas y sus últimos sueños".

III. *Una lección*

Además de la lección de objetividad, que se desprende del examen de su vida y de su obra, hay otra lección que arroja este sumario repaso de su carrera. Es más específica y se refiere precisamente a su arte de narrador. Después de un intento erróneo, que lo llevó al cultivo del verso para el que tenía pocas condiciones, Quiroga encauza su esfuerzo en el terreno de la narrativa. Su ambición le hizo buscar las formas mayores y así, por dos veces, intentó la novela y una vez el cuento escénico, *Las sacrificadas* (1920), que se basa en la misma situación autobiográfica que inspira *Una estación de amor*. En las tres oportunidades, y por distintos motivos, Quiroga erró. El ámbito de su arte era el cuento corto. Reflexionando sobre las formas de la narración sostuvo en distintas oportunidades ("Decálogo del perfecto cuentista', ya citado; "La retórica del cuento", diciembre 21, 1928; "Ante el tribunal", setiembre 11, 1931) la diferencia básica entre cuento y novela. Esa diferencia le parecía radicar en la "fuerte tensión en el

cuento" y "la vasta amplitud en la novela". De ahí que afirmase: "Por esto los narradores cuya corriente emocional adquiría gran tensión, cerraban su circuito en el cuento, mientras los narradores en quienes predominaba la cantidad, buscaban en la novela la amplitud suficiente".

En otros textos insiste en los caracteres esenciales del cuento corto, el que mejor practicó. "El cuento literario" (...) consta de los mismos elementos sucintos del cuento oral, y es como éste el relato de una historia bastante interesante y suficientemente breve para que absorba toda nuestra atención. Pero no es indispensable (...) que el tema a contar constituya una historia con principio, medio y fin. Una escena trunca, un incidente, una simple situación sentimental, moral o espiritual, poseen elementos de sobra para realizar con ellos un cuento." También indica en sus trabajos teóricos: "En la extensión sin límites del tema y del procedimiento en el cuento, dos calidades se han exigido siempre: en el autor el poder de trasmitir vivamente y sin demora sus impresiones; y en la obra, la soltura, la energía y la brevedad del relato que la definan". Quiroga supo asimismo codificar los puntos más importántes de su estética, aconsejando al novel cuentista: "No empieces a escribir sin saber desde la primera palabra a dónde vas. En un cuento bien logrado las tres primeras líneas tienen casi la misma importancia que las tres últimas". En otra oportunidad habría de escribir: "Luché porque el cuento (...) tuviera una sola línea, trazada por una mano sin temblor desde el principio al fin". También aconseja al joven narrador: "Toma a los personajes de la mano y llévalos firmemente hasta el final, sin ver otra cosa que el camino que les trazaste. No te distraigas viendo tú lo que ellos no pueden o no les importa ver. No abuses del lector. Un cuento es una novela depurada de ripios. Ten esto por una verdad absoluta aunque no lo sea". El agregado demuestra hasta qué punto sabía Quiroga que esta última afirmación era falsa; pero como estaba escribiendo para el cuentista, y no para el futuro novelista, prefiere subrayar la condición sintética del cuento, aún a riesgo de exagerar, y sabiendo que exageraba.

De esta lección retórica se desprende inmediatamente otra: sobre el estilo. En Quiroga se ajustó a las exigencias primordiales de brevedad y concentración que le había predicado Luis Pardo, el español que estaba a cargo de la redacción de *Caras y Caretas*, que no le dejaba más de una página de la revista, con ilustración y todo, para desarrollar su historia. Es cierto que más tarde, hasta *Caras y Caretas* se enorgulleció de conceder más espacio a Quiroga. Aún así, el cuentista había aprendido bien la lección y muchas veces no necesitó mayor espacio para redondear completamente su historia. En su *Decálogo* lo dice magistralmente: "Si quieres expresar con exactitud esta circunstancia: 'desde el río soplaba un viento frío', no hay en lengua humana más palabras que las apuntadas para expresarlas". En el mismo texto agrega: "No adjetives sin necesidad. Inútil será cuantas colas adhieras a un sustantivo débil. Si hallas el que es preciso, él solo, tendrá un color incomparable. Pero hay que hallarlo".

Hace algunos años se abrió un debate en el Río de la Plata sobre la supuesta incorrección del estilo de Quiroga. En el prólogo de sus *Cuentos escogidos* (Madrid, Aguilar, 1950) llegó a decir Guillermo de Torre: "Escribía, por momentos, una prosa que a fuerza de concisión resultaba confusa; a fuerza de desaliño, torpe y viciada. En rigor no sentía la materia idiomática, no tenía el menor escrúpulo de pureza verbal". Como esta frase suscitó algún resquemor y alguna réplica, el crítico español aclaró más tarde: "Recuerdo que hace bastantes años, a raíz de mi primer viaje a Buenos Aires, encontré en una tertulia de *La Nación* a Quiroga. Tras las presentaciones de rigor, fiube de decirle, con tanta cortesía como sinceridad, cuánto me habían impresionado ciertos cuentos suyos que había tenido ocasión de leer en España, reunidos en un tomo que allí se editó bajo el título de *La gallina degollada*: Horacio Quiroga vino a responderme más o menos: 'Muy amable de su parte, pero no creo que mis cuentos puedan interesar mucho a los lectores españoles; seguramente los encontrarán mal escritos, porque a mí no me interesa el idioma'."

Estas palabras que invoca de Torre, y que sustancialmente deben ser exactas, apuntan no a un desprecio de la materia idiomática, como creyó el crítico español, sino a un concepto distinto del idioma. Es posible entenderlo como una materia legislada y codificable, el idioma de los gramáticos y de los filólogos que tanto seduce a los escritores y lectores españoles de aquella época (Gabriel Miró pasa entonces por ser gran novelista), pero también es posible entenderlo como medio de expresión personal. En el primer sentido (el idioma) es seguro que no interesaba a Quiroga y de ahí que pensara que los lectores españoles, tan sugestionados por la pureza, por lo castizo, por la gramática, serían insensibles a sus cuentos. Pero como medio expresivo (como habla, para emplear la distinción ya clásica de la estilística que de Torre parece no sospechar) el idioma no podía no interesar a Quiroga porque era la sustancia misma de su arte. Toda su obra, toda su teoría y su práctica del cuento, están ahí para demostrar cuánto le interesaba. Por otra parte (y como ha demostrado José Pereira Rodríguez con la comparación de sucesivas versiones del mismo cuento) este mismo Quiroga que no se interesaba por el idioma era infatigable en la tarea de revisar y corregir el habla de sus cuentos.

Merece asimismo repasarse su opinión sobre el regionalismo en el arte, otro punto muy debatido de la narrativa hispanoamericana y que en sus excesos ha contaminado obras tan interesantes como *Hombres de maíz* (1949), de Miguel Ángel Asturias. Ya se sabe que hasta cierto punto toda la obra de Quiroga fue regionalista. Pero lo fue en esencia, no en accidente. Él aportó al regionalismo una perspectiva universal. No buscó el color local sino el ambiente interior; no buscó la circunstancia anecdótica sino el hombre. Unas frases de su artículo sobre la traducción castellana de *El ombú*, de William Henry Hudson, abordan con lucidez el problema. Está publicado en *La Nación* (julio 28, 1929) y se refiere allí a la *jerga*, de la que tanto abusan los regionalistas hasta el punto de que sus obras resultan ilegibles. Quiroga afirma: "Cuando un escritor

de ambiente recurre a ella, nace de inmediato la sospecha de que trata de disimular la pobreza del verdadero sentimiento regional de dichos relatos, porque la dominante psicología de un tipo la da su modo de proceder o de pensar, pero no la lengua que usa. (...) La jerga sostenida desde el principio al fin de un relato, lo desvanece en su pesada monotonía. No todo en tales lenguas es característico. Antes bien, en la expresión de cuatro o cinco giros locales y específicos, en alguna torsión de la sintaxis, en una forma verbal peregrina, es donde el escritor de buen gusto encuentra color suficiente para matizar con ellos, cuando convenga y a tiempo, la lengua normal en que todo puede expresarse". En la práctica, sólo un cuento suyo *(Los precursores)* está totalmente escrito en *jerga*, pero la excepción se justifica aquí porque se trata del monólogo de un mensú. Aún así, Quiroga no entierra el relato bajo el dialecto mensualero y se las ingenia para dar por algunos giros sintácticos, por alguna palabra local, el ambiente lingüístico de su personaje, sin necesidad de escribirlo todo entre comillas o de acudir a penosas notas explicativas.

Con la misma libertad se plantó frente al color local. En sus relatos misioneros las ruinas jesuíticas de Misiones casi no aparecen y cuando lo hacen (como en *Una bofetada*) es porque las necesidades de la acción justifican su empleo. Lo mismo cabría decir de las cataratas del Iguazú, que visitó ya en su primer viaje a Misiones y de las que ha dejado una brillante e inesperada descripción de un descenso junto a Lugones en un artículo muy posterior, "El sentimiento de la catarata" (setiembre 9, 1929), pero que no aparecen en sus cuentos misioneros. El color local por el color local no interesaba a Quiroga. Ya había recomendado al joven cuentista que no se distrajera describiendo lo que sus personajes no veían. Los desterrados que Quiroga recoge en sus relatos no estaban de turistas en Misiones.

Otra lección, directamente vinculada a ésta porque también proviene de la misma actitud esencialmente universal de su arte: Quiroga creó su obra dentro de la gran tradición narra-

tiva de occidente. Sus maestros fueron (él lo ha reconocido) Poe, Maupassant, Dostoyevski, Chejov, Kipling, Conrad, Wells. No temió las influencias extranjeras —ningún escritor fuerte las teme— ni se distrajo en averiguar la patria de sus modelos. Tomó de ellos lo que importa a su arte: la visión estética y humana profunda, el oficio y las motivaciones. A esa poderosa literatura ajena sumó un territorio nuevo, transcribiéndolo no en sus minucias turísticas sino expresándolo en el alma de sus hombres y en la salvaje violencia de su naturaleza tropical. De ahí que se dé la paradoja de que su obra, tan enraizada en la matriz americana, constituya a la vez uno de los vínculos más poderosos con la gran tradición narrativa universal que tienen las letras hispanoamericanas.

Quiroga supo atravesar la experiencia modernista viviéndola en su plenitud y en su extravagancia; supo abandonarla luego para crear un arte que le permitiera superar el estilo y las maneras de su juventud. Pudo hacerlo en treinta y cinco años de lucha apasionada porque asimiló las enseñanzas estéticas en forma profunda y porque también profundamente supo vivir su vida y moldear su carácter. Logró vivir y realizarse como hombre y como creador. No es extraño, pues, que su obra parezca hoy la más viva de su generación, la que mejor logró equilibrar las esencias nacionales con la visión profundamente universal. La más ejemplar y de más perdurable huella.

(1949)

Nota de 1975

He desarrollado los puntos de vista de este trabajo en mi libro *El desterrado*. Vida y obra de Horacio Quiroga (Buenos Aires, Losada, 1968).

"DOÑA BÁRBARA": UNA NOVELA Y UNA LEYENDA AMERICANAS

En septiembre de 1929, un jurado de escritores españoles integrado por Gómez de Baquero, Ramón Pérez de Ayala, José María Salaverría, Enrique Díez Canedo, Gabriel Miró, Pedro Sainz Rodríguez y Ricardo Baeza proclamó a *Doña Bárbara* (publicada ese mismo año por *Araluce* en Barcelona) "la mejor novela del mes". Una consagración tan (aparentemente) efímera, fue, sin embargo, el espaldarazo que necesitaba el nombre de Rómulo Gallegos (45 años, venezolano, dos novelas anteriores) para cubrir todo el mundo de habla española. Porque lo que importaba no era la distinción "del mes"; lo que importaba era el jurado y era la resonancia. Ricardo Baeza escribió poco después en *El Sol* de Madrid (enero 14 de 1930): "*El señor Gallegos es el primer gran novelista que nos da Suramérica y ha escrito una de las mejores novelas que hoy por hoy cuenta el idioma. 'Doña Bárbara' es una obra absolutamente de norma clásica y por mi parte la veo ya integrada en el tiempo a las novelas clásicas del idioma*". Desde entonces muchos otros han repetido su juicio, han multiplicado el elogio, han practicado la alabanza del novelista venezolano.

Las ediciones de *Doña Bárbara* se multiplicaron. Además de las muchas que autorizó el autor, aparecieron las piratescas. Algunas de ellas, realizadas en Montevideo. (Hay una anécdota, que corre impresa y autorizada por el propio editor: cuando el representante de Gallegos se presentó ante él, solicitando el

pago de los derechos, lo echó con cajas destempladas, recordándole que su edición había contribuido a la mayor difusión del novelista. Sin hablarle, por pudor tal vez, de la mayor difusión de su propia cuenta bancaria.) La más popular de las ediciones actuales de *Doña Bárbara* (la de *Austral, Espasa Calpe Argentina*, Buenos Aires) anda ya por su décimoquinta tirada. Y a este éxito de lectura hay que sumar el ditirambo de la crítica acentuada recientemente por la resonancia política que la carrera de Gallegos, interrumpida por la dictadura militar de su patria, ha prestado al novelista. Los veinticinco años de la obra han dado pretexto en todas partes y entre nosotros, a discursos y conferencias, exhibiciones oratorias y políticas. Es posible creer que *Doña Bárbara* esté ya en edad de soportar el examen crítico.

La novela cuenta el combate singular entre Doña Bárbara y Santos Luzardo. Doña Bárbara representa el aspecto salvaje de la Ley del Llano: la agresión armada, el soborno a la justicia, la fuerza brutal y la astucia imponiéndose al derecho. También representa las fuerzas oscuras de la naturaleza, la brujería y la superstición que la alimenta, el poder fatal y fatalizador del sexo que embrutece. Santos Luzardo llega de la capital, licenciado en Derecho, y deseoso de imponer a la inmensa sabana una ley que sea orden, que mire al futuro, que construya civilización frente a la barbarie. Hay dos combates: el individual, entre Doña Bárbara que desea a Santos y lo quiere como no supo querer a nadie desde su ultrajada adolescencia; el simbólico, en que la fuerza salvaje de la tierra y de la naturaleza tropical van desgastando el afán civilizador y despiertan en la sangre de Santos la violencia y el crimen. Pero Doña Bárbara pierde ambos combates y se hunde en el pantano, en lo elemental primero, en el caos del que surgiera.

Ese es el tema de la obra. Comprimido así, es tema de épica

o de narración violenta, sin pausas, sin respiro, sin nada que mitigue su crudeza. Contado por Rómulo Gallegos en una novela de 300 páginas es otra cosa. Ante todo, hay incidentes complementarios, que no cabe llamar secundarios porque ocupan demasiado el primer plano novelesco: Doña Bárbara destruye antes a otro hombre, Lorenzo Barquero y lo abandona a la bebida, con una hija de ambos que ella no ha reconocido. Esta hija, Marisela, se enamora de Santos Luzardo y después de mucha peripecia, lo conquista, sanamente. Hay un yankee, Mister Danger, que simboliza la penetración nórdica y que en las ilusiones de Gallegos (1929) es también derrotado y abandona la sabana. Hay un mayordomo venal, amante de Doña Bárbara; hay un asesino a sueldo. Hay una historia anterior de Doña Bárbara, con violación y todo. Hay el marco de peones, con sus cantos y sus leyendas. Hay las faenas del campo y el folklore y la música. (Muchos de estos motivos pasarían a enriquecer posteriores libros de Gallegos.)

Todos estos elementos están en la novela, ocupan sitio, reclaman la atención. Pero no se integran en un cuadro homogéneo y coherente. El recurso narrativo de Gallegos es hilvanarlos, uno tras otro, esperando que acaben por soldarse. Y se sueldan. Pero siguen sin integrar la unidad. Para armarlos hay que recurrir a la incoherencia, a los diálogos más vacíos del radioteatro, a los golpes de efecto gratuitos. Hay que dilatar el enfrentamiento decisivo de Doña Bárbara y de Santos Luzardo, postergándolo sin necesidad, hasta que lo que apuntaba al comienzo como un gran combate singular se resuelva en pequeños incidentes que empequeñecen el tema y desdibujan a los personajes. El aliento épico existe entre líneas y salta, incontenible, en algunos pasajes, pero no da tono ni ritmo a la narración que va cayendo de incidente melodramático en incidente melodramático hasta embotar su filo, hasta gastarse.

No hay una gran novela en *Doña Bárbara* porque apenas hay una novela que merezca ese nombre. Hay una narración

primitiva, formada de elementos dispares. El lector atento podrá relevar, es claro, notas de paisaje bien indicadas; podrá apuntar trozos de bravura, narraciones adecuadas. Pero ese mismo lector podrá indicar también la flojedad de casi todas las escenas clave (el enfrentamiento de Doña Bárbara y Santos Luzardo siempre amaga algo grande y se resuelve en nada), la hinchazón del estilo pretendidamente poético, el melodrama invadiendo las figuras de Marisela, de Lorenzo Barquero, del mismo Santos Luzardo.

Sólo se salva el contenido simbólico, sólo se salva Doña Bárbara como personaje mítico, no como ente novelesco. Porque lo que ha sabido hacer Gallegos es descubrir una mitología, intuir su naturaleza y esbozar algunos perfiles. Pero no ha sabido explotarla. Para hacerlo le falta el arte novelesco, el gran arte de narrar en profundidad, despreciando los accidentes, utilizándolos sólo en cuanto tales.

La crítica de la primera hora, y mucha de la mal informada de hoy, sigue alabando en *Doña Bárbara* la familiaridad de Gallegos con el Llano, con la sabana venezolana que es la pampa de aquellos pagos. Un artículo de John E. Englekirk ha despejado esta leyenda. Antes de escribir *Doña Bárbara*, Gallegos visitó el Llano durante *ocho días*. Es cierto que se benefició con la amistad de Antonio José Torrealba Oste, verdadera enciclopedia local que aparece en el libro bajo los rasgos del peón Antonio; es cierto que en esos ocho días aprendió todo lo que tenía que aprender de los trabajos y los días del Llano, anotó coplas y fichó leyendas, recogió (de los labios mismos de quienes la habían visto) la figura de la hombruna Doña Bárbara de carne y hueso que fue Francisca Vázquez.

Su extraordinario poder de asimilación, su imaginación vivísima, le permitieron escribir en Bologna (adonde había llevado a su mujer, enferma) la versión definitiva de su novela de los

Llanos, que había comenzado por llamar *La coronela* hasta que descubrió el nombre —felicísimo— que la inmortalizaría. Ocho días en los Llanos no es mucho, aunque es bastante. Pero esos ocho días explican el asombro con que Gallegos registra la épica de una actividad que alguien, auténticamente familiarizado, no hubiera hinchado tanto. (En el mismo error cae Ricardo Güiraldes con su épica de reseros, según ha apuntado con acierto Borges.)

A pesar del cuidado con que escribe Gallegos, hay una visión turística, muy visible e incómoda en su novela. Cada episodio está pintado con demasiada atención al color local, a lo pintoresco, a lo típico. Se pierde lo esencial humano. Gallegos incurre en esa particularización empobrecedora en que jamás cayó (por ejemplo) Horacio Quiroga. Los tipos misioneros de los cuentos del uruguayo están vistos por un hombre culto, por un lector de Maupassant y de Kipling y de Poe y de Axel Munthe. Sí. Pero están vistos por quien convivió con ellos no una semana sino muchas semanas de muchos años, y supo descascarar el fruto hasta alcanzar lo que, tan justamente llamaba Ezequiel Martínez Estrada "*la amarga almendra fundamental: el hombre*".

Con excepción de Doña Bárbara, de algún paisaje, de alguna copla, lo que muestra Gallegos en su novela es la corteza, variada, pintoresca, grandilocuente, colorida, mera superficie.

Hay quienes aseguran que en una literatura en formación como la hispanoamericana no cabe ser muy exigente; que el crítico debe atenerse a los patrones que la misma literatura de América ofrece y no andar suspirando tras los modelos europeos y norteamericanos. Tal vez sea cierto. Por eso, no es prudente comparar a Gallegos con sus coetáneos de Francia o Inglaterra, de Italia o Rusia. Basta compararlo con quienes fueron sus contemporáneos del Nuevo Mundo: con Quiroga (como se ha hecho), con Reyles, con Mariano Azuela, con Martín Luis

Guzmán. La comparación —que desde aquí se encarece al lector atento— servirá para comprender hasta qué punto padece la literatura hispanoamericana de una inflación de valores.

(1954)

NOTA. — Un artículo de Arturo Torres Rioseco publicado en la revista *Atenea* (Concepción, Chile, Año XVI, Nº 169, julio de 1939) y luego reproducido en libro, cuenta la fortuna española de *Doña Bárbara* y se suma al coro de alabanzas; el trabajo de Englekirk, favorable también al novelista, fue publicado en *Hispania* (New York, agosto 1948) y, en versión española, más corta, en *Número* (Montevideo, Año 3, Nº 13-14, marzo-junio de 1951).

Posdata de 1969.

Hoy no sería tan severo con el libro ni me parecería tan importante el dato de que Gallegos estuvo sólo *ocho días* en el Llano. Para un novelista de imaginación, y esa cualidad es la que caracteriza sobre todo a Gallegos, ocho días son suficientes. Al fin y al cabo, Sarmiento no había visto la Pampa cuando la describió en su *Facundo*, basándose en relatos de los viajeros ingleses. No. Estoy seguro de que hoy encararía el libro desde otro ángulo. En primer lugar analizaría más a fondo su naturaleza. Creo que buena parte de mis objeciones de 1954 se deben a que yo medía a *Doña Bárbara* con la vara de un género algo distinto al que pertenece realmente. La consideré como novela y en realidad es un *romance*. La útil distinción metodológica que hace el crítico canadiense Northrop Frye en su *Anatomy of Criticism* entre novela y romance se aplica aquí. El libro de Gallegos trabaja con personajes arquetípicos, con símbolos, con leyendas. Está más cerca del romance, y como tal cumple una función muy importante. Lo curioso es que en el subtítulo de mi trabajo de 1954 ya está indicada esta distinción. Pero el texto no la desarrolla lo suficiente. Otra cosa que también haría (ahora que he visitado varias veces Venezuela y conozco mejor aquel mundo fabuloso) sería situar más precisamente a *Doña Bárbara* en el momento político en que fue escrita. Hay una crónica de Mariano Picón Salas que es de 1949 (aparece recogida en sus *Obras selectas*. Caracas, Edime, 1962) en que se apunta sutilmente este entronque. Allí dice Picón Salas: "el pueblo venezolano leyó en la novela mucho de lo que estaba reprimido en el subconsciente colectivo y petrificaron largos lustros de estancamiento editorial". Y también apunta: "con la fuerza de auténticos arquetipos en que viviera, dialécticamente, lo afirmativo y negativo del alma venezolana; lo que debía redimirse y lo que debía aprovecharse, se yerguen así las figuras de *Doña Bárbara*". El fino ensayista venezolano apunta asimismo el impacto del libro sobre la gente del pueblo y, aún, sobre el dictador Gómez, que se hizo leer la

novela "bajo los grandes árboles de sus haciendas". "Este bachiller sí sabe cómo trabajan los hombres", dijo Gómez. En esta dimensión popular del libro, dimensión que equivale a la de *Martín Fierro* en las letras argentinas, se encuentra otra clave de su naturaleza. Sí, decididamente: hoy haría otro análisis.

IMAGEN DE MANUEL ROJAS

No conocí a Horacio Quiroga. Pero conozco sus libros y he estudiado su vida, conozco a muchos que lo conocieron, a quienes fueron sus íntimos, a quienes compartieron con él penas y días felices. Y me he formado una imagen interior de Horacio Quiroga, una imagen compuesta de anécdotas sucesivas y de páginas hondamente escritas, de retratos (innumerables retratos, instantáneas, poses deliberadas, grupos, primeros planos que aíslan), de cartas escritas desde muy hondo del dolor y de cuentos escritos en conquistada objetividad, una imagen hecha de intuición y de testimonios. Es la imagen de un hombre cabal, entero hasta en sus flaquezas, entero en su demonismo.

Una imagen semejante —bloque granítico sin falla, coraza de algo profundo y tierno— ofrece Manuel Rojas. Alto, altísimo, corpulento y macizo, con la tez curtida y la cabeza cubierta de canas, y una sonrisa (cuando sonríe) que conserva intacta frescura. Callado y hundido en sí mismo, pero no melancólico, ni resentido, ni adolescente. Y cuando habla —con cierta brusquedad deliberada, con visible pero atenuada impaciencia— es para descortezar la vaguedad o la torpeza de lo que se conversa, para alcanzar de un golpe lo que está debajo, si hay algo.

Inaccesible en su fuerza solitaria, pero no orgulloso, no envanecido, Manuel Rojas está ahí, evitando la fácil comunicación sociable, eludiendo la vulgaridad de la convivencia ciudadana, reservándose para las tres o cuatro palabras que importan, el amistoso (de veras) apretón de manos, la entera mirada del compañero. En un ambiente (el general suramericano) en que la fácil cortesía, la camaradería epidérmica y hasta sospechosa, la simpatía prodigada indiscriminadamente son costumbre y ley, Manuel Rojas va contra la corriente: calla, se va sin despedirse, se hace escaso, se reserva. Pero quienes marchan con

él (dos o tres escogidos y probados) saben que no hay compañero más cabal.

Aunque venía escribiendo desde antes de 1929 (ese año fue premiado *El delincuente*) la fama grande no llegó hasta Manuel Rojas sino muy recientemente. Fue su novela *Hijo de ladrón* (1951) la que mostró dentro y fuera de Chile la estatura de narrador de este argentino de padres chilenos. Para Chile habría bastado (y tal vez sobrado) una novela anterior, *Lanchas en la bahía* (1932) en que se volcó su experiencia de Valparaíso, su sensibilidad poética alertísima para la visión verdadera y entrañable del gran puerto del Pacífico y de sus habitantes más humildes. Pero *Lanchas en la bahía* pasó inadvertida fuera de Chile. Tal vez la perjudicó lo que constituye su mayor mérito: la simplicidad buscada de su trama, sus seres sin *problemática trascendente* (para usar una formulación de moda); la pureza de su estilo sin terrorismos ni arabescos; la ausencia de todo regionalismo colorín, de todo indigenismo de exportación, de toda rebeldía deletreada en el comité. La novela siguió inédita para los grandes descubridores y cartógrafos de nuestra literatura hispanoamericana. Ni siquiera la registró el totalizador Pedro Henríquez Ureña en sus *Corrientes literarias en la América Hispánica* (1945 y 1949).

La obra de Manuel Rojas (que es de 1896 y pertenece a la misma generación que su amigo, González Vera) no traspasó verdaderamente las fronteras de Chile hasta *Hijo de ladrón*. Sus poemas, sus volúmenes de cuentos, sus otras novelas, debieron esperar —publicados, pero como si estuvieran inéditos— hasta la difusión de la obra grande. *Hijo de ladrón* ocupa

un lugar singular en las letras hispanoamericanas. Ante todo, porque su autor intenta presentar allí un mundo descuidado hasta entonces por la literatura hispanoamericana: el mundo del pequeño delincuente, el proletario del crimen. También resulta singular por el amor sin blanduras con que el autor envuelve a sus criaturas humildes y por la poesía de pasión y sensibilidad (no de palabras prestigiosas) con que redondea su obra, autobiográfica en lo permanente.

Uno de los personajes del libro aprende un día que un ladrón es también un hombre. "*Terminó por darse cuenta* (dice el narrador) *a pesar de todas las diferencias, de que eran hombres, todos hombres, que aparte de su profesión, eran semejantes a los demás, a los policías, a los jefes, a los abogados, a los empleados, a los gendarmes, a los trabajadores, a todos los que él conocía y a los que habría podido conocer*". Ese descubrimiento modifica a tal punto su vida que de policía que era se hace cómplice de ladrones, escubridor de sus azarosos trabajos. También aprende la misma lección Aniceto Hevia, narrador de la historia e hijo de ladrón. A través de aventuras que lo llevan de Buenos Aires a Chile, Aniceto comprende que los ladrones son seres humanos y que su nocturno oficio es una profesión.

Pero no hay ningún alarde existencialista en el descubrimiento. Hay, apenas, un deseo de llegar a identificarse con la humanidad en sus gentes más miserables y necesitadas de apoyo. Hay una pasión por *escarbar en el hombre* (como el mismo Rojas escribe), por sacar a luz lo esencial humano. De ahí que su novela no pueda confundirse con esos alegatos panfletarios en favor de una zona desposeída de la humanidad y se vincule en cambio hondamente con la gran literatura rusa de los humildes. Su cometido es mostrar al hombre, no ejercer una dialéctica partidista. O a lo sumo, ejercerla en el sentido de una mayor comprensión, de una visión más cierta.

Los vaivenes de una existencia amenazada en su misma base dan pretexto a la interminable procesión de personajes que desfila por las páginas de *Hijo de ladrón*. Cada uno con su historia a cuestas, llega al libro para contarla y descargarse; cada

uno sabe qué es el mundo, aunque sólo conozca una parte de él, cada uno vuelca su experiencia y se va. De la suma de ellas, y de alguna que le ocurre al protagonista, éste va extrayendo una visión del mundo que si no es optimista, jamás excluye el calor humano. No hay ferocidad ni amargura, aunque podría haberlas. Hay una aceptación de lo malo y de lo bueno, con clara conciencia de lo que los separa, y con una fuerte adhesión al Bien. Cuando Aniceto Hevia encuentra al filósofo y a Cristián, y se une a ellos en la humilde tarea de recoger desechos de metal en una playa, descubre algo más que un medio pasajero de vida. Encuentra amigos, encuentra al hombre concreto e individual. Y está salvado. Está salvado aunque haya sufrido siempre por ser hijo de ladrón; está salvado aunque sus pulmones hayan sido alcanzados por la enfermedad. Lo que en él ha quedado a salvo es la fe en el hombre.

La novela no está desarrollada en forma lineal. Por el contrario, el autor parte de una experiencia penúltima del protagonista (la libertad después de la injusta prisión) para evocar, sin demasiado orden, sin mayor rigor cronológico, los años que la precedieron. Del fondo del pasado, y a medida que se descorre el presente, van surgiendo el hogar, la madre y el padre, los primeros amigos, las primeras muertes familiares, la soledad y el desamparo, la lucha por la vida. El tono jamás se eleva a lo patético; jamás pierde de vista la verdadera emoción, que es pudorosa y reticente. No hay melodrama. Hay una mediocre y desdichada existencia, contada paso a paso y sin ahuecar la voz. Hay, también, una salvación final que se niega a convertirse en Mensaje.

Esta objetividad, esta insistencia en lo esencial profundo, son los mejores méritos de una obra excelente. Rojas consigue en esta novela hacer verdadero el conflicto y el personaje a fuerza de honestidad y de rigor estilítico. Y en los raros momentos en que el tono se hace más lírico, la tensión que adquiere entonces el relato, parece justificarse por la limpieza con que se logra cada efecto. En esta novela, Rojas supera cierta inclinación sentimental que estropeaba algunos cuentos similares de

Hombres del Sur (1926) y *El delincuente* (1929) para dominar del todo la sustancia narrativa y expresar, entera, una visión creadora personal. *Hijo de ladrón* enriquece las letras de América.

Con su novela, Manuel Rojas realizaba la hazaña de hundirse en el territorio americano por la única vía segura: el hombre. Porque el regionalismo (que en Chile también llaman *criollismo*) había parecido siempre demasiado obsedido por mostrar (externamente) la ecuación hombre-paisaje, por establecer (externamente) la proporción entre la naturaleza colosal y el minúsculo habitante golpeado, por aplicar (externamente) las formulaciones ideológicas de Europa —naturalismo o marxismo— a la realidad novísima del ser americano en su paisaje. Pocos, muy pocos, habían advertido que de ese relevamiento colorido sólo podría surgir la novela del exotismo y de los bazares de ociosos, no la novela de nuestra realidad.

Contra esa actitud superficial y fácil y europea (oh manes de *Atala*) se alzaron unos pocos; se alzó siempre Manuel Rojas. No le interesó —o sólo le interesó en momentos de extravío, en algún cuento inmemorable— la peculiaridad anecdótica que tanto fascina al folklorista barato. Vio que había que empezar por descubrir al hombre americano, mostrar su verdadera actitud ante el mundo, las formas de su sensibilidad más íntima, para entretenerse luego en dibujar su ropería y su anecdotario o sus (con palabras de Américo Castro) "*peculiaridades lingüísticas*".

Hijo de ladrón fue una tentativa en este sentido, como lo había sido casi veinte años antes *Lanchas en la bahía*. Una tentativa para mostrar desde dentro al hombre austral de América, en su verdadera dimensión tierna y solitaria, en su mansedumbre y en su sobriedad, en su enorme reserva de pasión y sufrimiento, en su estoicismo ante la Naturaleza y la opresión.

De esta manera, las particularidades regionales del habla o del vestuario no alcanzaban más categoría que la de accidentes, rasgos pero no raíces. El regionalismo, entendido y practicado así, se incorpora a la literatura.

Uno de los pocos que habían precedido a Manuel Rojas en esta vía, uno de los que vio con absoluta nitidez que ésta era la única solución estética del regionalismo, la superación de su faz documental, fue (precisamente) Horacio Quiroga. Todo está dicho en sus apuntes de estética del cuento. Y en particular, en una frase de su artículo sobre la (mala) traducción castellana de *El ombú* de Hudson. Se refiere Quiroga a la *jerga* o habla regional y escribe: "*Cuando un escritor de ambiente recurre a ella, nace de inmediato la sospecha de que se trata de disimular la pobreza del verdadero sentimiento regional de dichos relatos, porque la dominante psicología de un tipo la da su modo de proceder o de pensar, pero no la lengua que usa* (...)" Lo que aquí dice Quiroga del uso de la *jerga* puede extenderse a la óptica entera del narrador regionalista.

Seguramente que Manuel Rojas suscribiría estas palabras: por lo menos, las ha suscrito en la práctica. No hay en sus relatos *jerga*. Tal afirmación (y lo que ella implica) no significa que se pretenda presentar ahora a Rojas como un mero continuador de la obra emprendida por Quiroga a comienzos de siglo. Está en su línea (que es, por otra parte, la línea del precursor Hudson), pero a esta línea aporta Rojas una concepción personal, y una personal idiosincrasia narrativa, hasta una aguda heterodoxia. En uno de sus estimulantes y discutibles trabajos críticos se puede alcanzar (y palpar) la raíz de su discrepancia con Quiroga. Se titula *El cuento y la narración*, y fue publicado en *Babel* (Nº 19, Santiago, enero-febrero 1944).

Lo que separa fundamentalmente a ambos creadores es la concepción de lo narrativo. Quiroga era un cuentista nato, un

hombre de la raza (literaria) de Poe, de Maupassant, de Kipling. Su mundo se ordenaba generalmente en anécdota, anécdota que él desarrollaba hacia adentro y no en superficie, apoyándose fuertemente en el hombre pero sin descuidar el acontecimiento, la sorpresa del destino (que revela del todo el carácter). La sustancia de su arte es, por eso, trágica. Sus mismas limitaciones para componer exitosamente una novela o para concebir siquiera la verdadera naturaleza novelística, acentúan este carácter de cuentista nato.

Para Manuel Rojas, en cambio, la esencia del cuento es un truco, una trampa (son sus palabras). "*Todo verdadero cuento contiene una fórmula que está destinada a sorprender al lector y esa fórmula consiste en presentarle los hechos de manera que al final resulte lo que él menos se esperaba*". Y más adelante agrega: "*Pero el truco no es ni ha sido nunca artístico; es algo mecánico, más que mecánico, artificioso, y de ahí que el cuento, considerado específicamente y en comparación con los otros géneros literarios, resulte un género inferior a la novela, por supuesto, e inferior también a la narración*".

La visión de Rojas es limitada y, seguramente, injusta. No es ahora el momento de decidir si el cuento es inferior a la novela (o el poema lírico al épico, o el ensayo al tratado). Lo que interesa es subrayar esa concepción de la sorpresa final como truco, esa ausencia de toda concepción de lo trágico en Manuel Rojas. Por su parte, Quiroga veía con más amplitud la naturaleza del cuento, como se advierte en sus indicaciones sobre la diferencia de tensión emocional en el cuento y en la novela; en su advertencia de que "*una escena trunca, un incidente, una simple situación sentimental, moral o espiritual, poseen elementos de sobra para realizar con ellos un cuento*"; en su insistencia en la necesidad de soltura, de energía y de brevedad.

Pero no interesa oponer ahora a Quiroga y a Rojas como teóricos del cuento, sino mostrar en qué difieren como creadores. Falta en Manuel Rojas esa dimensión trágica de algunos cuentos de Quiroga. Su arte hunde las raíces en el hombre, en

el hombre mismo, y es el suceder del hombre (y no la anécdota de ese suceder) lo que vale para él. De aquí su definición de novela: "*Es un conjunto de narraciones que giran alrededor de un tema central, tema que describen, exponen o estudian, acercándose poco a poco a su núcleo y, finalmente, penetrándolo*". Nada de ordenación dramática; su arte es puramente narrativo. Es un arte que exige las vastas (y no limitadas) proporciones de la novela. De aquí que parezca más notable cuanto menos preocupado se muestra por el desenlace, la sorpresa final inevitable; es decir, cuando deja fluir (y vivir) a su antojo la narración.

Por eso, *Hijo de ladrón* ha sido concebida como una tetralogía. Una segunda parte, contará la formación intelectual del joven protagonista; la tercera, su actividad política en los años fermentales de 1920 (también descriptos por González Vera en *Cuando era muchacho*); la cuarta, en curso de redacción, su educación sentimental. Esta ancha y sólida estructura permitirá sin duda, la mayor expansión de un arte narrativo que se encuentra ahora en plena madurez.

(1954)

Posdata de 1969.

A la fecha, Manuel Rojas no ha publicado sino una de las tres novelas que completarían *Hijo de ladrón*, según él mismo me anunció en 1954. Esa novela, *Mejor que el vino* (1958), se ocupa en efecto de la educación sentimental de Aniceto Hevia, hombre de gran pudor y escasa iniciativa en materia de mujeres. Lo que más sorprende en el libro es la pasividad del protagonista, su dejarse llevar, no sólo por las pasiones sino (principalmente) por sus compañeras. Contada en tercera persona, la peripecia de Aniceto y sus mujeres está vista sin embargo desde una perspectiva masculina. Es evidente que las mujeres son inexplicables para el protagonista. De alguna manera, también lo son para el autor, como lo revela el íntimo

vínculo que es posible establecer entre uno de los episodios de la novela y algunos poemas autobiográficos de Manuel Rojas. (Estos últimos están, accesibles, en la edición de sus *Obras Completas*, Santiago, *Zig-Zag*, 1961.) Leída por separado, y como obra autónoma, *Mejor que el vino* es una novela decepcionante: inconexa, laxa, ingenua en sus análisis sentimentales, sólo es rescatable en una lectura muy atenta que separe la paja del grano. Leída como complemento y hasta ilustración de un aspecto que falta por completo en *Hijo de ladrón* (la vida erótica del protagonista), aquella novela tiene un interés mayor aunque es sólo una larga nota o apéndice del otro libro. Pero permite acceder al mismo desde un ángulo importante. No es posible examinar ahora este aspecto. Baste indicar que una lectura conjunta de *Hijo de ladrón* y *Mejor que el vino* facilita mejor el acceso a la intimidad, tan celosamente custodiada al fin y al cabo, de Aniceto Hevia. Del contraste entre su entrega completa en la amistad *(Hijo de ladrón)* y sus reticencias o pasividades en el amor *(Mejor que el vino)* surgen profundas perspectivas desde las cuales es posible entender, con más abarcadora mirada, los fondos del personaje. Queda esbozado aquí el tema para otra oportunidad.

GONZÁLEZ VERA, NARRADOR

Cuando se concedió en 1950 el Premio Nacional de Literatura a González Vera, fueron muchos los que se preguntaron en Chile de dónde había sacado tal nombre (y hombre) el jurado. Entre los que plantearon la pregunta —desde la prensa, en cartas abiertas, en artículos de insulto premeditado— había muchos colegas del autor premiado, muchos críticos que no vacilaban en postergarlo ante valores que, según ellos, eran mucho más escritores; había, es claro, muchos autocandidatos impacientes. González Vera no tomó demasiado a pecho sus objeciones, aunque por razones de discreción social debió dar de baja a algunos de ellos en la lista de amigos. Aún hoy, al reconocer en la multitud que llena diariamente Ahumada o Huérfanos la cara de uno de esos ex, su primer impulso es sonreír y preparar el saludo —hasta que la memoria viene a poner las cosas en su sitio y exigir la cara de piedra, inescrutable, que se ofrece a los nuevos extraños. En cierto sentido, la pregunta de unos y la indignación de otros tenía algún fundamento (así fuera la ignorancia). En 1950 González Vera era únicamente el autor de dos libritos: *Vidas mínimas* (dos *nouvelles*, 1923) y *Estampas de una aldea, Alhué* (1929) agotados ya por la usura del tiempo más que por la avidez de los lectores, olvidados y hasta sepultados por la masa de nuevos escritos con que infatigables escribas locales aumentan las faenas de los críticos literarios. Es cierto que para los entendidos era también autor de los divertidos y nostálgicos capítulos de un libro de memorias que la revista *Babel* —que dirigía Enrique Espinoza y en cuyo consejo asesor figuraba González Vera— estaba publicando hace algún tiempo; también era autor, en la misma revista trimestral, de algunos cuentos y relatos de indiscutible originalidad. Para la mayoría que sólo sabe de grandes volú-

menes y del halago de la prensa, González Vera había muerto para la vida literaria desde 1929, es decir: ya hacía unos veinte años.

El lector común, el escritor común, sólo cuentan la obra cuantitativamente. Y cuantitativamente, González Vera (a pesar de haber nacido en 1897) parecía un novel, un recienvenido al mundo de las letras. Pero esta vez el jurado (en que estaba un crítico tan fino como Ernesto Montenegro) había sabido distinguir la nueva producción de González Vera y había visto en las páginas de la madurez de este escritor —tan sobrio en la administración de su talento— un auténtico Premio Nacional. La publicación en 1951 de *Cuando era muchacho* restableció un poco la balanza hacia la reclamada cantidad y dio, a posteriori, razón al jurado. También promovió un movimiento de relectura (y lectura, en muchos casos) de la obra de González Vera. Hoy, su nombre es de obligatoria mención en cualquier examen de la prosa chilena y americana de este medio siglo.

No abundan las memorias ni las autobiografías en las letras hispanoamericanas. Por eso mismo, una obra como *Cuando era muchacho* —aunque sin las pretensiones de documento histórico exhaustivo— viene a cumplir una función descuidada y necesarísima: la de ilustrar sobre nuestro pasado inmediato. Lo que González Vera quiere contar son sus recuerdos del mundo chileno de las dos primeras décadas del siglo. Nacido en 1897 en El Monte y en un hogar humilde, José Santos González Vera (tal es su nombre completo) se crió en contacto directo con la naturaleza y en una sociedad sencilla cuyo encanto ha sabido recoger en estas páginas. En 1908, la familia se traslada a Santiago y el niño conoce el deslumbramiento de la gran ciudad y, luego, el estudio secundario en el Liceo Santiago. No concluye, sin embargo, sus estudios. Cierta natural indisciplina, cierta tendencia incurablemente autodidacta, lo arrastran a la

calle en que ejerce los oficios más dispares e increíbles, hasta descubrir, emergente y segura, la vocación literaria. El muchacho es aprendiz de pintor, aprendiz de anticuario, mozo de sastrería, empleado en una casa de remates, agente de suscripciones y (también) vendedor callejero de la revista *Selva Lírica*, corresponsal de un diario de provincia (que no le pagaba), empleado en la clínica de los Ferrocarriles del Estado y director-fundador de *La Pluma*, revista de literatura y, como todas, efímera. González Vera estuvo vinculado a los movimientos estudiantiles del año 1920 (los evoca en los capítulos más vívidos del libro) y cuando se iniciaron las persecuciones, debió huir a Valdivia. Al regresar a Santiago, colabora en la revista *Claridad*, órgano de la Federación de Estudiantes de Chile.

Esta primera parte fermental de la vida de González Vera es la que pretexta los capítulos de su libro de memorias, aunque el escritor no se cure mucho de cronologías ni de minucias bibliográficas. Escribe como el que evoca, no como un erudito. Sin embargo, el trazado es nítido y fuerte. Una infancia en el pueblo, una adolescencia de estudios y trabajos variados (aunque sin llegar a la picaresca), una juventud en que el ejercicio literario alternaba con la vocación libertaria tal como se la vivía en los románticos primeros años del siglo. A través del relato llano que esconde cuidadosamente sus pretensiones literarias, va acercando González Vera a su lector a un mundo de personajes vivos, de costumbres que conservan el sabor que les ha preservado el tiempo, de anécdota reciente pero ya prestigiada por el recuerdo. Y como este narrador no es ningún vanidoso, como sabe retroceder a último plano cuando así lo exige la circunstancia, la obra adquiere un peso de objetividad, de verdad dicha sin artificios, que encarece su valor documental. Los ambientes estudiantiles y políticos de principios de siglo parecen descriptos sin hipérbole; el lector siente no sólo el entusiasmo y la retórica inconsciente con que estos anarquistas desafiaban una burguesía pacata y reaccionaria, sino su misma fe ingenua, su mismo aire inequívoco de redentores del mundo, de reformadores de cuajo, de teóricos entusiastas.

Y no sólo los ambientes estudiantiles. También evoca magistralmente González Vera la literatura de la época. En sus páginas desfilan los creadores y los plumíferos, los que dejaron bien alto su nombre y los que se malograron o se desvanecieron en el anónimo. Y todos presentados con respeto a su valor humano, aunque el literario haya sido efímero, haya sido imaginario. En su evocación encontrará el lector a Manuel Rojas dirigiendo un teatro de aficionados; al grupo de *los Diez* que presidía señorialmente el recién fallecido Pedro Prado; a los Hübner, a D. José Toribio Medina, erudito y casi diría bibliófago; a Pablo Neruda en sus varios avatares: el muchachito medio aindiado e incontenible poeta, de Temuco; la voz, sólo la voz, que después de escuchada una vez parece sonar siempre con sus tonos apagados y blandos cuando se leen sus versos; el joven triunfante que impone su poesía entre los noveles, que se rodea de una cohorte en la que también sobresale Alberto R. Giménez (para quien Neruda habría de componer su gran elegía); y finalmente el audaz poeta que se embarca para el Oriente, para un pésimo consulado en una posesión holandesa, como si supiera que de allí traería la renovación total de *Residencia en la tierra*. Y también, es claro, Gabriela Mistral, a la que González Vera evoca en el Liceo cuando se niega a recibir a un impertinente que se atrevió con su poesía, y de la que también recuerda un paseo en auto con Jorge Hübner.

No sólo importa su memoria de personajes ilustres hoy; también dibuja González Vera, con igual precisión y cariño, a quienes no dejaron nombre, a quienes sólo supieron vivir su vida, curiosos o vulgares, pero únicos como todo hombre. La simpatía con que González Vera repasa un dicho o una anécdota o una figura no excluye, sin duda, la perspectiva delicadamente irónica que le facilita la distancia. Pero este memorialista no se ha propuesto obra de dispensador de justicia póstuma y por eso todos tienen cuerpo en su evocación y hasta sus enemigos parecen verdaderos.

A instancias de unos amigos compuso González Vera su libro de memorias. En unas palabras liminares, que titula *Origen*,

cuenta la historia del libro. "*Había publicado en* Babel *dos o tres relatos, y el doctor Udo Rukser creyó que eran partes de un libro. Me dejé ganar por su creencia. Casi a la vez Enrique Espinosa me expresó que trabándolos con otros de esa índole, podría salir algo. Y como continuara en esa prédica una vez por semana, resolví acatarlo y no sacar del error al primero*". Estas mismas palabras explican el desarrollo por yuxtaposición de capítulos que presenta el libro a una mirada aún superficial. No ha tratado González Vera de dramatizar su vida o sus recuerdos. Cada episodio, cada persona, encuentran su sitio, es decir, el sitio que les da la evocación. En este sentido, nada más distinto de la calculada, de la estudiada evocación de Marcel Proust, autor al que González Vera tardó en acostumbrarse pero al que acabó haciendo justicia. No hay aquí orquestación o (si se prefiere otra metáfora) estructura. Es libro escrito sin plan, guiado su autor únicamente por la tenue línea cronológica. Es libro, también, para ser leído sin prisas, para saborear en su medio tono, en su prosa llana y sin artificio, en la felicidad con la que, ocasionalmente, se fija para siempre un hecho, un retrato, una buena frase, una anécdota.

González Vera sigue siendo, sin embargo, casi un desconocido en otros medios literarios del Continente. Cuando publiqué en *Marcha* una reseña de su libro de memorias (abril 22 de 1952) muchos lectores uruguayos vieron su nombre por primera vez, por vez primera supieron de este escritor que es coetáneo de nuestros Oribe y Sábat Ercasty, de Juana de Ibarbourou y Fernán Silva Valdés. González Vera era, o parecía ser, un raro. Lo mismo podría haberse dicho de él en México o en Buenos Aires, en Caracas o en Lima.

Su arte, sin embargo, está lejos de toda exquisitez deliberada, de todo cultivado enrarecimiento. Es un arte de la inmediatez y de la síntesis, de la sobriedad más cortés. González Vera pa-

rece haber padecido mucho como lector y quiere ahorrar al suyo toda flaccidez, todo relleno. Al reeditar hoy sus dos primeras obras no olvida advertir que son ediciones nuevamente corregidas y disminuidas. No hay aquí sólo un rasgo de humorismo. (Ya se hablará de esto). Hay también un verdadero pudor de decir con veinte palabras lo que cabe en una, de multiplicar las letras y fatigar las prensas.

Al hablar de sus propias ambiciones literarias, no deja de señalar González Vera su insatisfacción. Sabe de cuánta materia superflua o meramente circunstancial está hecho el arte. Y él sólo busca lo perdurable. Cuando relee sus obras (y la tardía popularidad lo ha obligado a este examen de sí mismo), siente que hay frases —una o dos— que están bien, que no traicionan, que merecen conservarse. El resto habría que dejarlo caer (para usar una palabra favorita de su amigo y editor Espinoza). Sin embargo, también sabe González Vera que un texto no está hecho sólo de momentos felices. Esas mismas frases de sostén o apoyo deben cumplir su parte con mesura; preparan el terreno para la fórmula condensadora, para el giro exacto. Cualquier página de González Vera puede ilustrar esa condición de prosista reticente pero no seco, esa cualidad de elipsis intencionada.

Queda en pie un problema. ¿Cómo un hombre que escribe tan poco, que durante tantos años pareció guardar silencio, pudo convertirse en estilista, es decir, en maestro de la técnica? La respuesta habría que buscarla en la naturaleza misma del estilo: es un estilo escrito que habla, que tiene la sobria inflexión (aunque no las vacilaciones) de la palabra dicha oralmente. Sin escribir, sin tocar un lápiz o una pluma, González Vera está constantemente redactando, ensayando sus temas, contando y recontando sus cuentos, corrigiendo sus borradores orales, hasta alcanzar la perfecta precipitación. Sólo hace falta luego transcribir, poner en letras, lo que está ya perfecto en sonidos.

Su conversación es su ejercicio, su taller.

Esa condición oral de sus escritos se revela en algunos rasgos perdurables. Ante todo (y empezando por lo más externo) en la presencia de un relator, un *yo* al través del que se comunica

la aventura y se reflexiona sobre ella: autor, espectador y (a veces) protagonista. En segundo lugar, y ya en forma más honda, en las inflexiones de la frase. Cuando se lee a González Vera hay que advertir los énfasis, tan finamente pedaleados, que van pautando la lectura: una frase redonda que interrumpe el curso sobrio, informativo, del relato sirve para denunciar ese énfasis irónico, esa guiñada en la voz, del que cuenta. También el vocabulario —en su mezcla del término preciso, literario, con el oportuno coloquialismo— denuncia esa modulación hablada del estilo.

El hombre que crea esta prosa limpia y sin ornato trivial es como la voz que habla desde ella: simplicidad y emoción sostenida, cortesía apenas atemperada por el humor o por una ironía nada punzante, madurez. El centro de su actitud vital parece ser la modestia. No la timidez sino la modestia; es decir: la conciencia clara de que cuanto el hombre puede realizar es pequeño e importante. Y también (es claro) la necesidad de cumplir con su cuota de realización personal. Desde su trabajo en la Comisión de Cooperación Intelectual (iniciado en 1935) González Vera maneja los hilos de pequeñas empresas individuales que acaban por integrarse en una empresa colectiva de trascendencia. Un joven chileno se traslada a Estados Unidos a estudiar (digamos) electrotecnia y la Comisión le facilita contactos o le consigue el dólar a una cotización más conveniente; un joven brasileño viene becado a Chile a estudiar leyes, y la Comisión le resuelve el problema del alojamiento. En alguna difundida enciclopedia se asegura que el 80 % de la población chilena es negra (elijo un ejemplo límite) y la Comisión envía a los editores un informe en que se documenta la existencia y origen de cada uno de los escasos negros (no llegan al millar) que hay en el país. Algún atareado crítico literario traza un panorama de la novela en América y omite (digamos) a Blest Gana y a Baldomero Lillo, a Manuel Rojas y a Marta Brunet, y la

Comisión le hace llegar, con un atento saludo, las obras que despejan su feliz ignorancia.

Toda esta actividad la cumple González Vera con la conciencia exacta de sus limitaciones y de sus virtudes, como gesto necesario. La cumple sin el empaque oratorio de los profesionales del Americanismo. La cumple con una bien administrada dosis de humorismo. Porque el centro de su personalidad (literaria y humana) es el humor. Un humor que lejos de aislarlo de las realidades, lo acerca más a ellas, lo une a ellas en forma más penetrante, le permite calar la superficie y alcanzar rápidamente el centro.

El humorismo de González Vera está penetrado de simpatía y de cordialidad. Jamás el ridículo de la situación convierte en objeto al personaje, jamás sirve de muro de aislamiento, jamás hostiliza. El humor restablece la circulación de la sangre y hace de todos, hombres. Por eso rechaza lo que pueda haber en él de mecánico, de fórmula infalible para hacer saltar la risa. Busca en cambio la fisura por la que es posible colarse hasta lo hondo de cada ser.

Se ha dicho (y lo ha dicho un crítico muy valioso como *Alone*) que González Vera es frío, que redacta su sentimiento y no se da. En cierto sentido, es verdad. Su cordialidad, su humorismo, son máscaras de una timidez auténtica, de una reserva necesaria. Pero no debe verse en esta distancia insensibilidad o indiferencia. Hay una necesidad de preservar ciertas zonas del alma, de no abaratarlas con el uso. Y también una capacidad de sufrir, de ser herido y quedar expuesto que parece más evidente en los relatos iniciales, de *Vidas mínimas*. El humor sería entonces la clave: una reserva y, a la vez, un acceso. Quienes superen la barrera alcanzarán al hombre entero.

Para su arte mismo tiene González Vera esa mirada compasiva e irónica. Tratando de definir su ambición —en coloquio llano y sin ningún empaque profesional, el cigarrillo en la mano derecha y en los ojos un destello de inteligencia— dice un día González Vera la fórmula que lo encierra todo (o casi):

"Escribo por si acaso". Por si se logra asir una vez la belleza y la verdad. Más profunda que la autoburla es la sinceridad de las palabras apoyadas en esa mirada vigilante, abierta y compasiva pero honda también, que revela una ambición nada vulgar.

(1954)

MARTA BRUNET EN SU FICCIÓN Y EN LA REALIDAD

Un día del año 1924, la vida literaria en Santiago de Chile se agitó con la publicación de una novela corta que firmaba Marta Brunet. Nacida en Chillán (1897) y hundidas profundamente sus raíces en la tierra, la joven narradora había despreciado las convenciones de la literatura femenina de entonces en América hispánica y había escrito un relato que sorprendía por su crudeza, por la objetividad con que mostraba la pasión y el crimen en las tierras del sur de Chile. *Montaña adentro* se llamaba la *nouvelle*, y ella bastó para situar a Marta Brunet en las letras del momento y para colgarle el epíteto (algo equívoco) de *criollista*. Otros cuentos, otros libros, permitirían dibujar mejor la fisonomía literaria de esta narradora; mostrarían la evolución de su arte hacia formas más dramáticas y (también) más despojadas de lo inesencial del criollismo —abuso de color local, abuso de la jerga—; documentarían incluso una tendencia hacia la narración fantástica que, a primera vista, era insospechable en la autora de *Montaña adentro*.

La perspectiva actual de treinta años y de una obra proseguida con intensidad, sin pausa, permite una mejor comprensión de este relato, y de los que inmediatamente siguieron, reeditados (con inequívoco carácter de homenaje) por la *Editorial Losada* de Buenos Aires en 1954. Junto a *Montaña adentro* (escrita en 1923), se publican en volumen *Bestia dañina* (1926) y *María Rosa, flor de Quillén* (1929). Leídos ahora y en su secuencia temporal se advierte ante todo, una fidelidad de la autora a su mundo de infancia: el mundo de la áspera y cálida montaña, del trabajo duro y las pasiones violentas, de la explotación del hombre por el hombre y de la entrega, fatalizada, al crimen o al vicio. Un mundo de caracteres violentos, acechado

por el melodrama, y en que la sangre no se ahorra. Pero (y también) un mundo en que la pasión auténtica, aunque destructora, y el amor y la ternura y hasta la generosidad no están siempre ausentes.

Ese mundo está recreado por Marta Brunet con elogiable objetividad. Las situaciones pueden ser violentas y hasta procaces (hay más de una seducción, más de un crimen, dicho en sus sórdidos detalles) pero jamás se advierte en la narración la menor complacencia. La autora acerca su mirada, limpia y clara, a la faz de este mundo y la reproduce en toda su fuerza y en toda la pureza de su destrucción. Es ejemplar, en este sentido, la escena en que Cata (protagonista de *Montaña adentro*) dice al hombre que la ha seducido o al que se ha entregado, que va a ser madre, y él le contesta:

"*—¿Estáis segura siquiera de qu'es mío?*"

Otro autor (el Onetti de *Tierra de nadie*, por ejemplo) no podría no deslizar en el episodio alguna nota de cinismo, de sensualidad corrupta; en Marta Brunet, lo que emerge es la fuerza, salvaje, de la mujer que en ese mismo instante se separa del hombre y rescata su perdida dignidad y la posesión entera del hijo.

Similar (y tan ilustrativo de la visión honda de la autora) es el episodio del tercer cuento en que María Rosa es humillada por Pancho Ocares, al que se ha entregado después de artero asedio, con la revelación de que si la poseyó fue para cumplir una apuesta. Entonces María Rosa, la honesta y fiel María Rosa, echa al hombre de su lado, lo reduce a la condición de mero ladrón de honra, le azuza los perros, y borra así (no por cálculo, sino por recuperada integridad) lo que fue flaqueza sin culpa.

Un universo femenino, ha dicho Guillermo de Torre en su prólogo. Es verdad: un universo construido por una mujer, con visión femenina, centrado hondamente en la intuición de lo femenino. Pero no un universo femenino por su blandura o muelle sensualidad. El vigor, la transparencia e inmediatez de

la mirada de Marta Brunet, no soportan esos calificativos de lo femenino sensiblero. La mujer es, en sus relatos, un ser poderoso y entero: es capaz de soportar la traición o la violencia, capaz de ser burlada y rescatar, completa, su virtud, capaz de entregarse con profunda devoción. No es un ser tallado de una sola pieza, sólo paciente y sufrida superficie. Puede cambiar y suele cambiar. Cata necesita encontrar a su segundo hombre, al puro Juan Oses, para volver a sentirse mujer; Meche, la hija díscola del segundo cuento, deberá enfrentarse a su padre, engatusado por una calculadora (*la Bestia dañina* del título) para existir y perderse en el odio; María Rosa despertará de su prolongada adolescencia de muchacha casada con un viejo para asumir su condición de mujer en las provocaciones de Pancho Ocares. Cada una de estas figuras vive un conflicto que no está en los términos mismos de la anécdota, sino que corre, no siempre visible, por debajo de la trama del cuento, dándole una consistencia y una dimensión dramáticas, difíciles de glosar pero luminosamente intuíbles a la lectura.

Porque estos relatos de Marta Brunet padecen de una evidente contradicción: la trama suele ser trivial o previsible o meramente melodramática, la visión que la sustenta no es nunca vulgar. Se advierte luego que la materia anecdótica no tiene importancia: que lo realmente importante es la pasión que ocurre en el personaje central: ese otro conflicto que está hecho de súbitas apasionadas revelaciones, de violencias morales, de ardimiento amoroso, o de profundo odio, de crecimiento inexorable del Destino. Los incidentes no importan en sí mismos sino en su capacidad de revelación. Podrá despreciarse, en el plano de la intriga, la preparación de la fuga de Meche con Víctor (tan fatigada de casualidades, tan bruscamente introducida en el relato); sin embargo, es de fulgurante intensidad, la escena en que la muchacha provoca al joven y le resuelve a ser cómplice (inadvertido) de la venganza contra el padre de ella. En este instante, cuando él acaricia el cuero del zapato de la muchacha bajo su ardiente mirada, alcanza Marta

Brunet la expresión total de una pasión: la destrucción del odio.

En ninguno de los tres cuentos es más intensa esa comunicación pasional con el lector que en *María Rosa, flor de Quillén*, con su pausado ritmo, su segura progresión, la intensidad que adquiere el combate interior de la protagonista a medida que se va hundiendo en su carne (no tocada por la sensualidad del marido) la imagen de Pancho Ocares. Con nada o casi nada consigue Marta Brunet comunicar esa tragedia de la revelación de la sensualidad provocada por un ser indigno, y la catástrofe de la posesión cuando María Rosa sólo descubre brutalidad en lo que creía ternura. Esa capacidad de penetrar en el alma (que no se opera por el análisis moroso, como en Proust o Virginia Woolf, sino por la intuición directa, poética) es la cualidad central del arte de Marta Brunet. Una cualidad que sobresale ya en *María Rosa* y que, corriendo años y libros, le permitiría la plenitud —tan áspera y trágica— de *Piedra callada* (1943).

En uno de sus *Ensayos críticos*, se pregunta George Orwell por el rostro del escritor que asoma detrás de sus páginas: "*Cuando leemos cualquier escrito marcadamente individual tenemos la impresión de ver un rostro tras la página. No tiene por qué ser el rostro real del escritor... Lo que uno ve es el rostro que el escritor debería tener*".

Detrás de los relatos de Marta Brunet asoma un rostro de entereza y de sensibilidad. No importa que el crítico advierta, aquí y allí, los trucos del oficio: un desenlace que se prepara gracias a un detalle prescindible o arbitrario; una descripción que demora innecesariamente o rompe, con su carga didáctica, la tensión de una escena; un rasgo de estilo en que el lirismo fracasado se pone en evidencia. No importan estos trucos porque están a la vista y son pruebas de aprendizaje, de inmadurez narrativa. Pero nunca pruebas de deshonestidad creadora, nunca trampas.

El rostro que asoma detrás de estos cuentos tiene una mirada serena y penetrante y trasluce una visión que no nace de la

mera curiosidad o del conocimiento adquirido con prisa sino que recoge, desde muy hondo en la tierra y en los hombres, una cierta sabiduría elemental. Es el rostro verdadero de Marta Brunet, y, aunque increíble, es el rostro mismo de la escritora.

Quienes visitan su departamento en un último piso (octavo) de la Avenida Bulnes, en Santiago, descubren en la penumbra cuidadosamente mantenida una distribución de muebles, libros, cuadros y cerámicas que es muy semejante a la de su departamento en Buenos Aires. Porque Marta Brunet, que fue tantos años cónsul de su país en la Argentina, ha vuelto a Chile para continuar su mundo de Buenos Aires: un mundo (aclaro) que ya era chileno en Buenos Aires. Como los de sus cuentos, este mundo es esencialmente femenino. Pero no de una feminidad cruda, sino exquisita, pulida por los años de cultura, como en uno de esos poemas de Baudelaire que Tagore rechazaba (*I don't like your furniture poet*, dijo un día a Victoria Ocampo):

Des meubles luisants,
Polis par les ans,
Décoreraient notre chambre;

A diferencia de Baudelaire, el exotismo de Marta Brunet no la hace salir del país natal, o casi. Porque los mejores objetos de su espléndida casa son de Chile, recogidos por ella y traídos de los lugares más increíbles: cerámicas pesquisadas en el luminoso Mercado de Santiago o idas a buscar a sus fuentes, en Temuco o en Chillán; calvarios embotellados, traídos de la cárcel, en que los presos matan horas haciéndolos, o cruces rústicas, buscadas en empolvados bazares, rescatadas del tiempo y de la indiferencia. Cada uno de esos objetos, hechos por la mano del hombre o por la de la naturaleza (como los espléndidos sonrosados caracoles), ha sido encontrado un día por Marta Brunet, obtenido por ella como pieza individual y digna de amor. Y cuando los muestra, cuando los presenta al curioso, se

ve lo que cada cosa significa en sí misma, aunque no pueda saberse siempre qué significa también para ella.

No hay, sin embargo, un *parti pris* de criollismo. Marta Brunet ha vivido demasiado tiempo fuera de la montaña, tantos intensos años en Santiago o en Buenos Aires, para querer inscribirse como en un museo de reliquias autóctonas. Lo que hay es una sabia distribución de los tesoros del arte popular chileno en un marco que es marco de ella, de su persona y de su cortesía. Por eso hay también porcelana francesa o grabados españoles (interminable, elocuente muestrario de mujeres ilustres, según óptica del siglo XIX); y hay también máscaras mejicanas y libros de todas las nacionalidades.

Porque el criollismo de Marta Brunet (en su arte y en su vida) es una consecuencia de su origen y no una elección de moda literaria. Ella es mujer de montaña adentro y a la montaña está ligada por las horas de la infancia y la sangre de sus padres y los padres de sus padres. Cuando se la conoce y se encara uno con esa mujer alta y fuerte, de mirada crepuscular y sin embargo tan penetrante, de voz suave y plena (*Qui hubo, hijito lindo*), en ese marco, su marco, lo primero que se advierte es la solidez de la persona. No la solidez material sino la solidez del espíritu. La cortesía matriarcal, una serenidad que parece fluir de ella, la precisión con que se mueve en la penumbra, con que sirve una bebida, o enciende alguna lámpara que no viola totalmente la sombra, o habla sin pausa pero sin prisa, son todas formas de esa misma cosa: la solidez de su persona.

Esa solidez emana de la tierra y de la posición central de su visión; es una visión feudal. Porque ella no escribe de esos seres miserables y explotados de montaña adentro como uno de ellos. Escribe con esa objetividad (que en grado supremo tuvo Quiroga) del que contempla y comprende pero no participa sino por el arte o por la intuición. Su mundo campesino está visto por una mujer en que perdura, viva, una herencia de antepasados que fueron patrones. En una conferencia bonarense en que evoca el local donde se reunía el grupo de los *Diez*,

se ha dejado decir de sus raíces: "*En el patio hay naranjos y limoneros, una alta palmera y una fuente que dice su romántica canción de agua. Todo es claro, preciso, recoleto: casa colonial que implica señoría y que a ustedes y que a mí, americanos, nos es familiar, porque es la casa de los abuelos que guardamos en el corazón como el más dulce de los recuerdos de infancia*".

No se crea, sin embargo, que este feudalismo (la palabra es de Enrique Espinoza) es negativo. Tiene todos los atributos de la visión matriarcal: piedad, comprensión honda, participación vicaria en el sufrimiento, entereza para comprender y padecer. Por eso, sus mismos relatos pueden comentar y subrayar, sin eufemismos, la condición social de explotados y de humillados de los trabajadores rurales. Porque su feudalismo es de raíz y se hunde en la tierra, en el amor de la tierra y en su capacidad de perdurar.

Así como sus cuentos arrastran la violencia sin regodearse en ella, Marta Brunet acepta su existencia con entereza y sin solicitar privilegios. Le ha tocado vivir alejada mucho tiempo de su patria y de los suyos; ahora vive en Chile nuevamente, ligada al clan de las Brunet (como las llama, en broma) pero separada de afectos creados en Buenos Aires. Le ha tocado también la cuota de enfermedad (la vista), en ella agravada por el oficio. Pero como las mujeres de sus cuentos ha sobrevivido y ha recobrado siempre su entereza, su ejemplar equilibrio.

No le faltaron apoyos porque su misma generosidad humana exige correspondencia y la obtiene sin esfuerzo. Por eso el visitante casual de su octavo piso sabe que junto a la cortesía generosa de Marta Brunet puede encontrar, en la tarde santiaguina, la conversación chispeante (e incesante) de González Lanuza o la modulada, baja, elegante y tal vez preciosista dicción de *Alone*, o la limpia ironía con que viste su humor González Vera, o el obstinado silencio de Enrique Espinoza y la enorme, sólida, estructura de Manuel Rojas. En ese octavo piso

y mientras Santiago se enriquece de crepúsculos (ella misma se los enseña a los visitantes en una ronda de ventanas), Marta Brunet desarrolla su persona: se instala, central y poderosa, hundida firmemente en su tierra y en las raíces de sus antepasados, a contar (con contagiosa alegría, con nostalgia) alguna anécdota de la montaña, a preparar en la invisible página oral el borrador de alguno de sus futuros cuentos.

(1955)

EL MUNDO URUGUAYO DE ENRIQUE AMORIM

I *UN PANORAMA*

Como Quiroga, Amorim no es sólo un escritor uruguayo; es un escritor rioplatense. Es decir: un creador que ha vivido y producido en ambas márgenes del Plata y del Uruguay, y que ha reflejado en sus novelas el mundo de las dos grandes ciudades fluviales recostadas contra sus abiertos, vastos campos. Por eso es posible reconocer en su obra una separación natural de mundo y temas. De una lado quedarían las novelas que tratan del Uruguay y se concentran casi exclusivamente en Salto y sus tierras (aunque algunas pocas se ocupen también de otro mundo muy distinto, el de Punta del Este); del lado opuesto quedarían las novelas que tratan de la Argentina y sus problemas, de su capital varias veces millonaria, del convulsionado mundo político y social de las últimas décadas.

La separación es, como todas, convencional, porque no hay tanta diferencia esencial entre ambas márgenes del Plata, aunque sí la hay en los accidentes de su historia, en el espíritu de sus habitantes y hasta en las tradiciones que las guían oscuramente. Por eso, porque las novelas de Enrique Amorim se sitúan en esa zona de los conflictos humanos en que importan las diferencias de entonación y de planteo de cada problema, he preferido concentrarme para este estudio en las novelas uruguayas. Son, por otra parte, las más logradas estética y humanamente hablando.

Perspectiva cronológica

Diez novelas, escritas en un lapso de treinta y cinco años, permiten reconocer el mundo novelesco uruguayo de Enrique Amorim. Son: *Tangarupá*, de 1925; *La carreta*, de 1932; *El paisano Aguilar*, de 1934; *El caballo y su sombra*, de 1941; *La luna se hizo con agua*, de 1944; *La victoria no viene sola*, de 1952; *Todo puede suceder*, de 1955; *Corral abierto*, de 1956; *Los montaraces*, de 1957, y *La desembocadura*, de 1958. Dejo de lado *Eva Burgos*, publicada póstumamente en 1960, por ser una obra notoriamente inconclusa y malograda.

Las diez novelas se ordenan naturalmente en tres períodos que corresponden a importantes cambios de rumbo en la vida y en la obra de este narrador salteño que había nacido en 1900. Las tres primeras novelas —*Tangarupá, La carreta, El paisano Aguilar*—, reflejan sobre todo la experiencia primera de la tierra, su hechizo sobre los hombres, su fuerza salvaje y casi mágica. En ellas aparece la tierra con sus mitos y leyendas, aún vivos en cada hombre, con el lento pero firme trabajo sobre cada una de sus criaturas. Allí Amorim, un escritor que se descubre a sí mismo, va volcando lo que aprende en su infancia y juventud, va convirtiendo en palabra y ficción una experiencia humana. Estas novelas son autobiográficas no en el sentido literal de que cuenten hechos ocurridos realmente al autor (lo que tal vez sea en parte cierto y en definitiva tenga muy poca importancia); son autobiográficas en el sentido más profundo de que a través de sus ficciones y de sus relatos, Amorim da y crea (como en clave) su experiencia personal del mundo: la visión de cosas y seres, de la naturaleza, del hombre, del destino.

Las cuatro novelas siguientes —*El caballo y su sombra, La luna se hizo con agua, La victoria no viene sola, Todo puede suceder*— escritas después de un intervalo de algunos años, y con hiatos de tiempo, ya muestran al narrador volviendo sobre su mismo mundo familiar y campesino pero con una mirada tan distinta que parece otro hombre. Los primeros libros re-

flejaban una exaltación lírica que tiene sus raíces en la infancia. En estas novelas posteriores, la mirada del autor refleja, a la vez, un desengaño y una tenaz esperanza. Entre 1934 y 1955 (fechas límites de este período) han pasado cosas tan terribles en el mundo que el escritor no ha podido sustraerse a su influencia.

En el pequeño universo uruguayo, es la época de la dictadura, del persistente acomodo preelectoral, de la política de coparticipación entre los partidos tradicionales practicada en el nivel menos idealista. En el gran mundo platense y americano, es la hora de las dictaduras militares que preparan inevitablemente el ascenso de Perón y de esa revolución social (más que política) que ha transformado radicalmente a la Argentina. Más grave aún: esos años son los que ven el meteórico destino europeo de Adolf Hitler, que arrastra en su triunfo y caída a Mussolini; son los años que Francia e Inglaterra pasan a ser potencias de segundo orden, junto con Alemania, Japón e Italia; son los años en que se define la guerra fría entre Estados Unidos y Rusia, los años que ven el lento ascenso de las naciones asiáticas, el despertar de África. En esos años empieza el largo cautiverio de España que tanto afectó a estas naciones de la América hispánica.

Amorim no pudo permanecer indiferente a esas dos décadas que conmueven radicalmente al mundo. No corresponde estudiar aquí su reacción personal —tan interesante— sino lo que ella significó para su creación novelesca. Dos cosas resultaron claras en seguida. Ante todo, ésta: Amorim no iba a dejar de ser el narrador que era para convertirse en mero propagandista de una causa, por grande que ésta fuera para él. En segundo lugar, esas mismas experiencias terribles necesitaban algunos años para ser asimiladas, para que se hundieran en lo profundo del narrador y desde allí suscitaran una nueva visión creadora. Por eso, al comienzo de este período de veinte años parece no haberse alterado la visión del mundo familiar uruguayo; por eso, muchos han creído (y hasta escrito) que *El caballo y su sombra* se integra en el mismo ciclo que *El paisano Aguilar*.

Pero entre el 1934 en que Enrique Amorim escribe esta última novela y el 1941 en que publica la primera, ha corrido mucha agua. No advertirlo es incurrir en un grave error.

Una nueva visión

En *El paisano Aguilar* el campo está visto desde el nivel del patrón. Esto no significa que Amorim sea (como fue Carlos Reyles) un señor y escritor feudal más o menos disimulado. No. El patrón de Amorim es un individuo enraizado y conquistado por la tierra, un hombre tierno y humano, idealista aunque sin gazmoñería, que se une a la naturaleza por el doble lazo del trabajo y el amor. Pero ya en *El caballo y su sombra*, el tema campesino aparece con una nueva perspectiva, que si bien no excluye radicalmente la anterior, la completa desde un ángulo nuevo. Ahora hay también un enfoque social. Amorim opone el estanciero al chacarero, al criollo viejo con el inmigrante recién llegado. Pero ahora no se trata del inmigrante español o italiano que ya había mostrado Florencio Sánchez en *La Gringa*, sino del centroeuropeo que trae otra cosa que distintas tradiciones y una lengua no latina. En los nuevos inmigrantes de este siglo, llegan los fermentos de esa conmoción social que está sacudiendo al mundo en forma cada vez más urgente desde 1848. La perspectiva del narrador se escinde: por un lado queda el mundo incontaminado del paisano Aguilar, mundo hecho de tradiciones locales, de lenta prosapia criolla; por el otro, el mundo europeo que golpea ahora desde el centro mismo de nuestra tierra. Ese elemento contrapuntístico interior ha entrado en la novela de Amorim y quedará allí para siempre. La transformación prepara el terreno para la tercera etapa.

Las tres últimas novelas de este período intermedio, escritas entre 1944 y 1955, ya muestran el tema social y político como dominante. Por otra parte, son novelas más ciudadanas que campesinas, aunque en ellas aparezca ocasionalmente el campo. Son las novelas del proletariado y de los pobres que viven en

pueblos de ratas; son las novelas de los ricos ociosos y criminales en Punta del Este; del conflicto social y hasta político planteado en los términos más agrios y violentos; las novelas de un mundo que ha perdido la inocencia, pero no ha ganado todavía (y quién sabe cuándo ganará) la sabiduría que es el precio de esa inocencia sacrificada. Hay allí un mundo que pretende aplicar todavía fórmulas patriarcales o paternalistas a una realidad que es ya industrial, que es ya proletaria, que es ya siglo veinte. En la última etapa de este período, y con una valentía casi única en nuestra literatura, Amorim pone al descubierto el cuerpo de nuestra realidad social y política y llama a las cosas por sus nombres, sus feos e incómodos nombres.

No es necesario participar de sus creencias políticas para advertir la sinceridad de la denuncia. Tampoco es necesario aplaudir el acierto de sus creaciones novelescas. La paradoja de estas tres novelas es que resultan fallidas como creaciones, que su intención novelesca no ha conseguido realizarse, que cuentan más como ensayos y pruebas en que el novelista empieza a descubrir una nueva forma de narrar, que como logros. En realidad, operan la transición hacia el último período en que Amorim consigue sí expresar su denuncia en términos que son a la vez alucinados y profundos.

Este último período está cubierto por tres importantes novelas: *Corral abierto, Los montaraces, La desembocadura.* Las tres fueron escritas después que su autor fue atacado por un mal que habría de destruirlo. Acicateado por la enfermedad, por la conciencia lúcida de su muerte, Enrique Amorim creó estas novelas en dura lucha con la vida que se le escapaba. Un esfuerzo sobrehumano de voluntad presidió la composición de estos libros y en ellos se puede advertir a veces alguna huella patética. Pero la misma conciencia de estar robando horas a la muerte, dio a Enrique Amorim la fuerza sobrehumana de redondear con estas tres novelas su mundo narrativo, de poner con ellas término a una obra que abarca treinta años de creación. En sus últimos libros, la madurez poética del narrador

de los primeros se une acertadamente a la visión política y social del luchador para producir creaciones que pueden ser levantadas como ejemplo de realismo poético. En ellas, Amorim desdeña utilizar las fórmulas de los ingenuos narradores del realismo socialista, esa mecánica exposición de soluciones que sólo convencen a los correligionarios, para expresar en forma cada vez más libre y creadora una visión profundamente personal y humana del mundo uruguayo.

Realidad y fantasía

Si Amorim sólo hubiera mostrado y denunciado, si Amorim sólo hubiera levantado velos, descorrido cortinas sobre nuestra realidad del campo y la ciudad, su obra (aunque valiosa como documento) sólo sería obra de testigo. Serviría a los fines de la historia, no a los de la literatura. Pero Amorim ha sabido trasmutar en las mejores de estas diez novelas (aunque no en todas) esa materia documental en arte. Ha conseguido salvar en buena parte de ellas el abismo que separa el testimonio social o político de la creación narrativa plena. Esto resulta evidente si se examinan dos episodios de un par de novelas importantes, escritas con un intervalo de casi veinticinco años. Me refiero a las *quitanderas* de *La carreta* y a la rebelión de los apestados de *Corral abierto*.

En 1923, Amorim publicó un cuento titulado *Las quitanderas*; ese relato fue la semilla de *La carreta*, novela publicada unos nueve años después. Tanto el cuento como la novela presentan a unas mujeres de la vida, chinas que se dedican a su comercio en la vasta extensión de los campos uruguayos y que tienen como centro de actividad una carreta. Amorim las llama *quitanderas* y las muestra llegando a sitios poblados, instalando su carreta en las afueras y ofreciendo a los hombres, visiblemente, tabaco, caña y hasta dulces, aunque comerciando, no menos visiblemente, con sus cuerpos.

La palabra *quitandera* la toma Amorim del portugués, en

que la voz indica vendedora de dulces, pero él le agrega un contenido nuevo: el de prostituta. Y aquí viene precisamente la demostración de cómo trabaja el novelista sobre la materia prima de la realidad. Todos los conocedores de nuestro campo, el de antes como el de ahora, están de acuerdo en afirmar que no existieron esas carretas sino en la imaginación del novelista, que no han existido *quitanderas* en el sentido en que él usa la palabra. Autoridades como Martiniano Leguizamón, Daniel Granada o Fernán Silva Valdés, certifican la inexistencia de estos prostíbulos rodantes. Sin embargo, es tan fuerte la invención de Amorim, tan convincente su descripción, tan creíble la situación humana que ella postula, que esas *quitanderas* de su imaginación han acabado por interpolarse en la realidad.

O por lo menos en la realidad del arte ajeno. Así, Pedro Figari pinta algún cuadro, o mejor dicho varios, en que aparecen las *quitanderas* al pie de su carreta, esperando confiadas y alegres a sus clientes, envueltas en una mágica nube de rosas y verdes, amarillos y violetas, con algún rojo de oscura sangre en primer plano. Esos cuadros, y el relato de Amorim, se imponen de tal modo en la imaginación ajena que un francés (demasiado rápido y perezoso para documentarse) publica en París un cuento de *quitanderas* en que a los aportes tropicales de su fantasía agrega rasgos que toma sin permiso de ambos creadores uruguayos. Oscar Wilde hubiera encontrado en este episodio una confirmación de su famoso dicho: la realidad imita al arte.

Pero no evoco ahora esta anécdota para suscitar apenas un comentario irónico sobre los caminos laberínticos del arte y de los hombres. La traigo para probar hasta qué punto este narrador, superficialmente realista, este observador minucioso de una realidad concreta, es un creador, un inventor, un artífice que convierte la fantasía en su materia prima. Porque, ¿qué significa esta carreta ambulante y qué significan esas mujeres que ofrecen su cuerpo por algún dinero? En la novela de Amorim son el símbolo de todos los sueños de plena unión sexual, frustrados por la vida solitaria de nuestros cam-

pos. Sueños que sólo encuentran liberación en las conocidas fórmulas del casual concubinato o el bestial acoplamiento. Todo lo que es instinto sexual disponible en la vida del campo aparece centrado en esa carreta de sueños, casi tan fabulosa como la que echó a andar sobre las solitarias extensiones de Suecia, Selma Lagerloff, y como ésta, símbolo de algo que la realidad no ofrece en su sustancia material y visible, pero sí propone como objeto moral.

Por eso el autor ha podido escribir, con visible acierto, al comentar este episodio: "*Creo que con 'La carreta' he enfocado desde un ángulo nuevo la vida sexual de los pobladores del norte uruguayo, región fronteriza con el Brasil. En aquellas inmediaciones, la mujer, por raro designio, hace sentir su ausencia y esta señalada particularidad, es la que determinó sin duda, en mí, la visión amarga y dolorosa de las* quitanderas". En los adjetivos que aparecen en esta última frase —amarga y dolorosa— está ya en germen el narrador social.

Si se considera ahora el otro episodio mencionado, el de la rebelión de los apestados en *Corral abierto*, se advierte un indudable parentesco más allá de las diferencias de estilo y de visión. Dicho episodio sirve para concluir la novela. Con él se cierra, en forma alucinante, un libro duro y a la vez tierno, un libro de denuncia y de amor. Amorim ha devuelto a su lugar de origen al joven protagonista, ese muchachito acusado de haber cometido un crimen del que es inocente. Después de probada la inocencia, el narrador lo muestra volviendo al lugar donde nació, ese pueblo de ratas que llama Corral abierto. Costita vuelve con otra visión y poco a poco madura en él la necesidad de levantar esa masa sufriente y abandonada que habita el pueblo, de darle conciencia de su miseria, de organizarla. De ahí nace la idea de la procesión que irá desde el pueblo de ratas a la ciudad a mostrar, a exhibir en forma de impresionante Danza de la Muerte, las lacras que los bien pensantes no quieren ver aunque sean tan responsables de ellas como los que las padecen.

La tremenda procesión que cierra la novela con su alarido

(que hacía recordar a Carlos Real de Azúa algunos que también resuenan en *La pelle*, de Curzio Malaparte), esa procesión que es una viva denuncia, no es real. En el sentido de que no ocurrió, y tal vez no ocurrirá nunca. Pero si Amorim eligió cerrar una novela realista como la suya con este episodio dantesco es precisamente porque comprendió, con la intuición certera del artista, que sólo una alegoría que sobrepasara a la realidad misma, que fuera a captar la realidad en sus fuentes, en sus más secretos orígenes, sólo un episodio sobrerreal, podía cerrar el largo desfile de miserias o injusticia (pero también el largo desfile de amor y solidaridad) que el cuadro realista proponía.

Desde su primera hora de narrador, Amorim ha descubierto que la mejor manera, la única manera, de dar la realidad es ofrecerla no sólo en su superficie abigarrada y caótica sino en su profundidad, en su significado más íntimo, en su símbolo. Que la realidad necesita para ser dada entera en términos de arte el impulso de la fantasía. Y fantasía es lo que puebla estas novelas realistas —desde el hermoso y poético *Tangarupá* hasta el onírico y visionario relato que es *La desembocadura*. Fantasía que hunde bien hondas sus raíces en la realidad.

La narración lineal y fluida

Otra nota de este mundo novelesco, no menos importante, es la que se refiere a la forma de la narración, a su tendencia a concentrarse en dos o tres episodios importantes, a su desarrollo lineal y casi nunca visiblemente premeditado. Amorim parte generalmente de la intuición esencial de un personaje (como en *El paisano Aguilar*, para el que sirvió de modelo uno de sus hermanos) o la visión de un conflicto básico (como en *El caballo y su sombra* o en *Los montaraces*). Lo que busca dar es eso: un ser, un conflicto. En el caso de *El paisano Aguilar*, que me parece muy representativa de la novela de personaje, lo que importa es mostrar el trabajo que opera el campo, la

naturaleza, sobre el carácter del protagonista, ese mozo que fue enviado a la ciudad y que vuelve para asumir su verdadero y secreto destino de hombre de campo. La narración se concentra por eso en pequeños episodios, algunos aparentemente triviales, y en los que Amorim ha puesto una sutileza mayor de la que puede suponerse a una primera lectura.

Porque si es evidente que las relaciones de Aguilar con Malvina son importantes o que el cruce del arroyo inundado es un momento culminante de la novela (la última prueba que el destino tiende a Aguilar para convencerlo de que es un hombre arraigado en la tierra); si estos temas descubren hasta para los lectores más superficiales la habilidad narrativa de Amorim, no menos evidente (aunque para otra clase de lector) es la importancia de la relación entre Aguilar y el estanciero vecino, al rudo Cayetano Trinidad. Con él tiene el protagonista una experiencia de alucinante amistad la tarde en que se emborrachan juntos e insisten en acompañarse recíprocamente hasta las tranqueras que dan acceso a sus respectivos campos.

En un episodio como éste, trivial en apariencia, se manifiesta mejor la sutil técnica narrativa de Amorim. Sus novelas no se construyen sobre un esquema dramático o contrapuntístico como las novelas de Flaubert o de Tolstoy, de Henry James o William Faulkner. Por el contrario, se desarrollan a lo largo de un tema básico, o de dos o tres temas que se enlazan suavemente. Su desarrollo es lineal y sigue el manso fluir de la vida real. Aunque a veces se arremolinan en peripecias dramáticas, la mayor parte de las veces se revelan mejor en episodios aparentemente insignificantes pero en verdad densos de significado. De uno a otro episodio, va marchando cada novela. Uno de ellos, el último, sirve para darle remate. No se recogen los últimos hilos, quedan cabos sueltos, personajes esbozados se olvidan y a veces desaparecen en medio de la novela (como en nuestras melancólicas vidas) personajes enteros. Porque lo que busca expresar este narrador no es la estructura implacable de la obra literaria sino el fluir seguro de la vida; no es la composición rígida sino el significado; no es la proposición

dramática, sino la sustancia sinuosa, cambiante, variada, hasta incoherente del flujo narrativo.

Entonces se comprende de otro modo, y mejor, el significado de esos episodios culminantes que parecen aglutinar la narración y que para uno de los críticos de este autor (Alïcia Ortiz en una conferencia de 1947) hasta podrían extraerse de la novela y publicarse como cuentos por ser narraciones independientes con vida propia. Me parece que hay aquí un delicado error. Tales episodios cumplen una función muy particular en cada novela: es cierto que marcan los momentos de mayor intensidad, pero su pleno significado sólo se alcanza cuando se ha visto la novela entera. Son episodios y no cuentos. La porfía entre Aguilar y su vecino por acompañarse hasta sus respectivas tranqueras resultaría sólo una anécdota, de atenuado color local, si se la desglosa de la novela. Dentro de ella es un episodio clave para comprender el desarrollo del protagonista y asistir a esa sinuosa, lenta asimilación del hombre por el medio que es el verdadero tema —pausado y recurrente— de dicha novela. El episodio ya no es cuento; es un nudo más de la extensa trama narrativa y cobra valor muy particular por eso mismo.

Lo que resulta tan claro en *El paisano Aguilar* (tal vez la más reveladora de sus novelas en este sentido) es asimismo evidente en novelas posteriores. Aunque en ellas, la abundancia de personajes y de temas, el inevitable entrecruzamiento de motivos haga pensar a veces en una estructura y hasta en un contrapunto. Pero con excepción de *Tangarupá* (esa narración poética, demasiado larga para cuento, algo corta para novela) en la que se ve cierta estructura dramática elemental, con su exposición, nudo y desenlace, las restantes novelas de Amorim se organizan en torno de la oposición de mundos o de planos de vida, más que de la oposición de caracteres. Así, por ejemplo, en *El caballo y su sombra*, el mundo de los estancieros resulta opuesto al de los chacareros y de este conflicto deriva el duelo criollo final entre Nico y el ruso, así como en el plano simbólico de la misma novela, la fecundación de la zaina por el

padrillo que llaman Don Juan, se opone contrapuntísticamente a la de Bica por Marcelo, el hermano del patrón.

Pero ese contraste de mundos no determina ninguna variación esencial en la técnica narrativa. La única diferencia consiste en que ahora Amorim debe atender a varias acciones paralelas, debe seguirlas y definirlas, mostrar los momentos en que dejan de correr juntas, para enlazarse u oponerse. Pero la sustancia narrativa es siempre igual, fluye fatal y misteriosamente como la vida. No se organiza jamás, no se dramatiza, no consiente ninguna organización externa.

Para ilustrar de modo más completo estas consideraciones generales, me parece oportuno analizar ahora in extenso las tres últimas novelas de Amorim: *Corral abierto, Los montaraces, La desembocadura.*

II *TRES EJEMPLOS.*

Los temas y el tema

Corral abierto conjuga dos temas que la crónica policial y la investigación sociológica amateur han fatigado en los últimos tiempos: la delincuencia infanto-juvenil (para usar la palabreja), los pueblos de ratas. En realidad, la novela urde un tenue hilo argumental para pasar de uno a otro mundo: la coincidencia de que el protagonista de una historia sea también protagonista de la otra, facilita las cosas. O dicho de otro modo: el autor ha inventado un personaje que criado en un pueblo de ratas, escapa a la ciudad, se ve envuelto en un crimen de ribetes morales equívocos, es perseguido hasta que consigue probar su inocencia y regresar al pueblo natal. La historia no es excesivamente ingeniosa y el autor se ha inspirado para su primera parte (hasta el capítulo VIII inclusive) en los lineamientos externos de un crimen ocurrido hace algunos años en Montevideo, aunque deba reconocerse que la solución por él propuesta es, sí, nueva.

Pero no reside en la trama el interés de la novela. Sino en la circunstancia de ser un intento (en muchos aspectos logrado) de trasladar a la ficción el mundo que nos rodea. Ya se ha abusado bastante en la literatura narrativa uruguaya del mundo campesino de la infancia, generalmente abandonado por el autor y revivido con nostalgia desde la ciudad; se ha llegado a convertir la llamada literatura gauchesca o nativista en un *poncif* literario, tan geometrizado como las pastorales del neoclasicismo, tan previsible en su decorosa monotonía como las copiosas novelas rurales del siglo XIX europeo. Y entre tanto, el Uruguay sufre desde fines del siglo pasado un proceso de industrialización, de crecimiento, completamente ajeno y hasta hostil a ese

mundo bucólico de los recuerdos infantiles, que ha sido deshecho y sustituido por otro, agresivamente sórdido, sin raíces, chabacano. En ese mundo vivimos, en ese mundo circulamos. Ese mundo (salvo en *El pozo*, de Onetti) no ha ingresado casi a nuestras letras. Los intentos de José P. Bellán por exponer en *Doñarramona* y en *Realidad* algunas de las faces del Montevideo de la primera década del siglo, no han tenido casi continuadores hasta que Mario Benedetti empezó a recoger en sus *Montevideanos* algunos perfiles perdurables.

En el mismo infierno

Es cierto que Alfredo Dante Gravina se ha asomado a algunos temas de hoy, particularmente en *Macadam* (1948); es cierto que Asdrúbal Jiménez en *Bocas del Quebracho* (1951) ha tratado de explorar una parte de la faena de los arrozales. Pero el enfoque predominantemente social de ambos y la escasa felicidad literaria de sus intentos, deja desamparado el mismo mundo que descubren. Ese mundo aparece en *Corral abierto*, mundo doloroso y sin maquillaje, mundo de miseria de la que todos somos responsables y que nadie quiere aceptar como propia. En un pasaje del libro, el protagonista afirma: *No estamos en el Uruguay* y, ante la mirada de asombro de su interlocutor, agrega, o cree agregar: *Estamos en el mismo infierno*. En efecto, ese mundo que nos es tan familiar, este mundo de la calle 18 de Julio y de los continuados y de los cafés; este mundo de los veraneos en Punta del Este y de las grandes estancias perezosamente echadas sobre el lomo de las colinas; este mundo del Presupuesto que no sale y de la recomendación que importa tanto, es también el mundo en que adolescentes nacidos en pueblos de ratas huyen de sus cuevas y se vuelcan sobre una sociedad urbana que los explota o los pervierte, un mundo en que los más débiles sólo tienen la corrupción o la miseria como salida, un mundo que se codea con nosotros y que sólo sentimos cuando nos hace víctimas de un robo o de un crimen.

Amorim no quiere convertir su novela en un alegato (como quisieron sus correligionarios Gravina y Jiménez); quiere convertirla en documento. De aquí que se ahorre los discursos y prefiere hablar desde el hilo mismo de la peripecia narrativa; de aquí que hunda su mirada en el protagonista (ese Horacio Costa, que pronto todos llaman Costita) y lo presente no sólo en su papel de fiera acosada sino como ser humano entero, lleno de esos recuerdos pecaminosos e inocentes de la infancia, dado sin reservas en una conversación nocturna con una buena muchacha o entregado a la borrachera espléndida del prostíbulo. Amorim hace vivir primero a su personaje, en cada uno de los incidentes que lo van formando, antes de pedirle que se rebele y adquiera conciencia social. No parte de un esquema y le impone pensamientos y palabras. Sino que parte de un hombre, o tal vez sólo de un muchacho.

Después llegan, sí, los pensamientos y la palabra. Toda la segunda parte de la novela (disuelta la intriga policial poco memorable, desaparecidos algunos personajes de melodrama como la vieja Gemma y su secreto, o el mismo pesquisa Rezendez) empieza a preparar al protagonista para la prueba del regreso a Corral abierto, para la vuelta a los orígenes. Entonces, sí, se necesitan las palabras. Porque Amorim no es un mero expositor pintoresco de la miseria de un pueblo de ratas. Amorim quiere crear una conciencia en el lector. La delectación morbosa en las llagas no le interesa. Le interesa, sí, la cruda exposición de las mismas para provocar una reacción saludable, constructiva.

Pero, ¿cómo canalizar esa inmensa ola de dolor y sufrimiento y derrota que circula por el pueblo, cómo organizar esas fuerzas de los sin fuerza? Eludiendo el más visible escollo de los novelistas sociales, Amorim no decreta que sus pobres se conviertan en locuaces delegados de comités, familiarizados con las consignas aprendidas en libros o panfletos. Los hace apoyarse en su dolor, en las mismas lacras, en el sufrimiento individual de cada uno, y cuando prepara la rebelión de los apestados (así iba a llamarse la novela), cuando los hace salir de

sus ranchos para lucir ante todos el dolor que es de todos, es una enorme fantasmagoría, una verdadera danza de la muerte de este siglo, lo que expone. No teorías, ni fáciles denuncias, ni (más fáciles aún) fórmulas. Sino ese dolor infernal que se derrama sobre un mundo, este mundo, nuestra tibia arcadia como dijo con ironía otro que también tiene los ojos abiertos.

Sin suficiente distancia

La materia que maneja Amorim en *Corral abierto* es demasiado explosiva y está demasiado cerca de nosotros para que el novelista y el lector (el crítico) tengan frente a ella la necesaria distancia. Y si debe aplaudirse la audacia de hundir sus manos en la mugre que nos envuelve, y su capacidad de encontrar en los seres más destituidos esa emoción pura y sin engaño que los hace vivir realmente, también debe señalarse lo que constituye el defecto capital de esta obra: la ordenación casual y a veces improvisada de los materiales. Amorim no ha jerarquizado suficientemente cada uno de los elementos que integran su historia. La verdad con que está mostrado el protagonista (desde sus recuerdos infantiles, tan bien interpolados, hasta sus experiencias eróticas de la mocedad), la hábil e intensa solución del dolor que cubre al pueblo de ratas, la ajustada concepción de algunos episodios (como el del médico que recoge a Costita en su lujoso automóvil, como el de la pelea con el muchacho campesino por un lugar en la carretera) todos estos elementos que permiten proyectar sobre las distintas capas sociales un conflicto que generalmente estalla en una sola; todos estos elementos de la obra, que muestran al creador y al novelista maduro, no disimulan, sin embargo, que hay otras cosas (especialmente en la primera parte) que no han llegado al mismo nivel de elaboración.

La intriga policial, en primer término, es excesivamente casual y acaba por estar desvinculada por completo de la personalidad profunda del protagonista. Hubiera sido preferible no

incluirla o, de incluirla, mostrar mejor las relaciones (aparentemente equívocas) entre Costita y la víctima. Por eso hay toda una zona del personaje (una zona fundamental, que hubiera permitido conocer su resistencia o entregamiento al vicio) que queda en penumbra. También la escritura se resiente a veces de cierta facilidad, de un abuso de coloquialismo, como si el ímpetu con que Amorim escribe lo enceguecierа para el necesario rigor verbal.

Pero estos defectos de la novela, por importantes que puedan parecer, no consiguen disminuir su eficacia como documento de una realidad y como pintura de un personaje que si ya es familiar por la crónica, tan empenachada, del periódico o por los seudos discursos de los bien pensantes, es absolutamente inédito en nuestra narrativa. Que Amorim haya sabido descubrirlo en su peripecia y en su emoción, que haya sabido mostrar las raíces del mal y la necesidad de exponerlo, de sacarlo crudamente a luz, debe considerarse como un acierto que ningún reparo formal podrá oscurecer.

Es la novela una buena prueba (palpable, convincente) de que el realismo social no necesita el discurso sino la verdad, de que el mejor, el más convincente argumento progresista, es la exposición sin disimulos, ni énfasis descolocados, de la realidad que nos envuelve. Una exposición que —por otra parte— no renuncie a la fantasía ni a la ternura, que sepa levantarse del plano del documento hasta el de la literatura.

Dos o tres mundos

En *Los montaraces*, Amorim presenta un mundo novelesco que se compone de dos o tres zonas claramente delimitadas y a las que se accede por etapas, como si se atravesaran círculos concéntricos. La primera zona (el primer mundo) es el de los pobladores de Las Tunas, pueblito ribereño en que el narrador presenta a Cecilio Morales, a su padre (a quien llaman el Maragato) y a Floriana, concubina de éste. Las Tunas está

apenas esbozado pero es ese pueblo nuestro, familiar en la narrativa uruguaya, y que sólo necesita unos rasgos sobre el papel para existir. Esos rasgos están dados más por el paisaje humano que por la topografía.

Porque lo que interesa indudablemente en esta zona es la calidad de sus hombres, y para mostrarla, le bastan al autor un par de anécdotas: el cruce del río por Cecilio para ir a buscar la receta de una curandera que salvará a Floriana; la doma del potro en el rincón asombrado que cumple también Cecilio. Así se perfila un ambiente y una psicología, la del protagonista, muchacho generoso y audaz para quien las supersticiones y tabúes regionales no existen. Porque Cecilio, aunque primitivo, no se arredra ante el misterio. Antes bien, lo siente como una provocación. Y así como más tarde habrá de domar al potro, así se arroja sobre el lomo del río y vence su peligrosa Cola del Diablo.

Hay otra calidad en Cecilio, y en toda esta narración: el calor humano que une a los personajes por hilos misteriosos. No es sólo la viril relación entre el Maragato y su hijo o entre Cecilio y su amigo Perico (cara de mico). Es esa otra relación más incomprensible, pero fortísima que se establece entre Floriana y Cecilio, entre la todavía joven mujer de su padre y el hijo. Cecilio, al atravesar el río para ir en busca del remedio que habrá de salvarla, compromete su afecto. Hace algo más. realiza una hazaña que su padre debió cumplir y que no pudo. Cecilio de algún modo sustituye a su padre.

Pero de aquí no pasa, porque en esta zona de Las Tunas no hay nada turbio y los sentimientos y las atracciones aunque existan, no degeneran. Éste es el primer círculo.

Nacimiento de la solidaridad

Frente a Las Tunas se encuentra una enorme isla que llaman Isla Mala. El río la encierra con sus brazos y la protege: sólo es accesible por el Norte. De ella llegan, a veces, escopetazos y algún cadáver de ahogado con un agujero en la frente que la

superstición no sabe si es de bala o de flecha. Para los habitantes de Las Tunas, representa lo tabú. Para Cecilio, un desafío. Él ha vencido la Cola del Diablo y se siente capaz de vencer a la isla. Una noche se desliza, lucha largas horas con el río y sus corrientes, llega exhausto a la otra costa. Pone el pie en otro mundo.

Allí encuentra a los montaraces, a los obreros de la isla que son explotados por una empresa maderera. Atados a la contrata por los rapaces créditos en el almacén, nunca acaban de liquidar su deuda y sólo consiguen saldarla con la muerte a manos de los capataces o en las profundidades del río. Cecilio descubre poco a poco ese mundo. Su primer contacto es Anacleto un montaraz que se ha separado de la compañía y que vive en la parte más salvaje de la isla. (No lo buscan. Saben que tarde o temprano habrá de volver). Entre Cecilio y Anacleto crece una amistad que está hecha más de sobreentendidos que de palabras, de gestos que aluden al efecto, que de demostraciones. Por medio de Anacleto, Cecilio empieza a integrarse en ese mundo y a querer cambiarlo.

Porque hay en Cecilio, sin instrucción, sin guía teórica de ninguna especie, la pasta de un reformador. Se siente natural, espontáneamente, solidario de los demás hombres, y ese impulso psicológico (que da la clave de su carácter) se transforma pronto en acción. Cecilio va poco a poco conociendo a otros montaraces, trata de despertar en ellos el sentido de una protesta colectiva, y hasta consigue organizar una fuga. Es un fracaso, pero es la primera etapa. Maduros por la experiencia los montaraces organizarán más tarde un movimiento mayor. Y aunque habrán de volver inevitablemente (la compañía lo sabe de memoria), vuelven en otro nivel de su experiencia. Cecilio, casi accidentalmente, irá a la cárcel. Pero la misma cárcel es necesaria en este largo y duro proceso.

Hay un círculo interior al que Cecilio no llega. Es el de los patrones que viven en el norte de la isla, más allá de la cerca de palos pintados. Es un mundo clausurado en sí mismo que el novelista sólo presenta en el último y más largo capítulo de la obra. Si la solidaridad social era el tema dominante entre los montaraces, aquí lo único que se advierte es la lucha feroz entre los individuos. Lucha ejemplificada por el adulterio entre Wanda Saravia y el hermano de su esposo, el ligeramente afeminado Diógenes. El tono de la narración cambia aquí bruscamente. A la tranquila objetividad con que Amorim presenta sus personajes de Las Tunas o de Isla Mala, sucede una violencia contenida, un acento melodramático que da a las tensas situaciones, a los imposibles diálogos, un peso intolerable.

Nada reprocha Amorim. No hay una palabra de censura para esta clase ociosa que vive del trabajo de las otras. Pero en la pintura descarnada y hasta cruel de su violencia, de su maldad, hay la peor censura. Es un mundo infernal y desagradable que ni siquiera la habilidad del novelista para componer el personaje femenino principal consigue disimular. Por otra parte, algunas incongruencias psicológicas (no parece creíble que Wanda deje a su marido tratar exclusivamente con los médicos el problema de su infecundidad; no era mujer para quedarse sin saber por qué no podía concebir), y el tono general de frenesí con que está contado todo el episodio, contrastan demasiado obviamente con el resto de la novela.

Una geografía imposible

Los eruditos del futuro tal vez se pregunten dónde queda Isla Mala, entre qué coordenadas geográficas. Por algunas referencias (a San José, a Montevideo, a Buenos Aires), cabría suponer que está situada en nuestro país, y al Norte. El río bien podría ser el Uruguay; Constituyentes sería una variante de

Constitución. Pero ¿cómo conciliar estos datos con la enorme extensión de la isla, con su naturaleza francamente tropical, hasta con las mismas especies de árboles que Amorim cita? La respuesta parece obvia. La Isla Mala pertenece a la geografía de la ficción y tiene sus coordenadas más cerca de Horacio Quiroga (y hasta del alucinante Hudson de *Green Mansions*) que de Salto o Constitución.

Enrique Amorim ha querido hacer algo más que un documento social sobre la explotación del hombre por el hombre de nuestra América. Ha querido mostrar un mundo y unos seres dibujados no en su situación sociológica o en su perfil político y geográfico, sino en su universo psicológico, en su mundo interior de afectos y odios, de solidaridades despertadas lentamente, de pruebas y conflictos que no pueden encerrarse sólo dentro de una fórmula o de un destino concreto. De ahí que más importante que la organización de la fuga (las fugas) sea el nacimiento de una amistad o de un odio, de un sentimiento de deseo o de un amor entero.

Por eso, todo el peso de la novela descansa en esos momentos en que Cecilio o algún personaje secundario descubren al hombre en el otro, o se descubren a sí mismos. Cecilio enfrentándose a la concubina de su padre, la atractiva Floriana, en las primeras páginas del libro; Cecilio intimando silenciosamente con la Pelada en su casa de Isla Mala, sintiéndose atraído por la compartida sensualidad de esa mujerona, despertando en ella sentimientos que parecían muertos para siempre; Cecilio encontrando en Aminda a su mujer y paladeando en el recuerdo el momento único y siempre repetido por la memoria de la posesión.

Pero también Cecilio en su tozudez para obligar a los montaraces a enfrentarse con su verdadero destino, y Cecilio en su relación con el padre, ya envejecido, o con el arisco Anacleto, o con Perico, de tan grandes reservas de admiración. Y no sólo Cecilio. El episodio en que Facundo y Cerviño van abriendo monte es ejemplar de esa capacidad del autor para expresar lo que une o separa a los seres humanos en términos de pura

narración. Aunque reminiscente de otro ilustre relato (*La bofetada*, de Quiroga) este pasaje de la novela de Amorim alcanza mayor complejidad psicológica ya que el miedo de Facundo que a cada minuto espera sentir el machete de Cerviño cayendo sobre su cabeza, sólo tiene justificación en su cobardía.

Hacia un realismo novelesco

Esa es la verdadera historia que cuenta *Los montaraces*. La historia de unos hombres y de una naturaleza poderosa, una naturaleza sentida por el narrador con sobria y eficaz poesía. Esa es la historia que encierra el libro y no la que aparece en su superficie anecdótica. Porque como documento, el libro no cumple su cometido. Lo cumple con exceso en todo lo que sea creación de personajes y exposición de sus relaciones. De ahí que el realismo que cubre como una lámina a toda la novela, sea un realismo de apariencia. No son los escrúpulos documentales los que guían la mano (y la intuición) del narrador, sino los escrúpulos de la invención auténtica.

La geografía es imposible, la anécdota misma tiene lagunas o ilustra lo que no importa, el mensaje social es evidente y por lo tanto, superfluo. Pero no está allí la novela. La novela está en esa capacidad de crear mundo y seres, de hacerlos vivir una peripecia verdadera, de descubrir (o inventar) los detalles significativos que convierten el relato en perdurable ficción. La novela está en ese universo fantástico de Isla Mala que el novelista ha levantado desde la perspectiva misma de los seres que la pueblan.

Un realismo novelesco, tal vez sería la fórmula. Es decir: un realismo en que lo importante no es la estadística ni la topografía, sino la verdad esencial de cada ser, de cada situación, de cada peripecia. En que lo importante es su condición de ejemplaridad. Porque es así como debe nacer la conciencia de una solidaridad entre los hombres, es así como los hombres se descubren y se apoyan, aman y odian. De este modo, el

texto pierde su carácter puramente ficticio y se convierte también en testimonio.

Un vasto fresco narrativo

El mayor error que se puede cometer al juzgar *La desembocadura*, es considerarla como una obra independiente. Aunque la editorial que la publica asegura desde la tapa que es una novela, el libro ofrece en sus generosas 104 páginas algo más y algo menos. Superficialmente considerada, es la historia de una familia (o tal vez de dos) que cuenta el bisabuelo Montes desde su tumba de pasto, situada en la desembocadura de uno de nuestros ríos caudalosos. La historia, o mejor el relato, lo escucha y seguramente lo trasmite el bisnieto, descendiente de la rama ilegítima de los Montes. A través del recuerdo del bisabuelo, desfilan episodios de la instalación de la familia en las márgenes del río, en una tierra que era todavía de indios pero que la civilización (como distinguió Sarmiento) iba quitando a la barbarie. Allí funda el bisabuelo las dos familias, la legítima con su mujer Esmeralda Saavedra; la ilegítima con la hija del capataz, la dulce y dócil Magdalena Lope.

El mundo feudal del siglo XIX cede lentamente paso al esfuerzo industrial del siglo XX. El bisabuelo no se esfuerza por contarlo todo, ni siquiera por contar lo más obviamente importante. En su evocación, la muerte de un peón puede ser detallada, en tanto que casi no dice cómo muere su mujer. Porque la memoria es así. Sobre todo, la memoria de los muertos, de los que están más allá de las convenciones de la cronología. Lo que surge del relato es un mundo que a saltos pierde su fisonomía rural y épica para ir creando pueblitos, luego pueblos, luego ciudades. Un mundo en que aparecen más tarde los pueblos de ratas y los clubes de tennis para los ingleses del ferrocarril, un mundo en que las mujeres empiezan a estudiar y los jóvenes patricios regresan con una experiencia de Euro-

pa. Un mundo, nuestro mundo, en que se oye hablar de huelgas y comunismo, de médicos que se dedican a los pobres y ricos que se dedican sólo a sí mismos. Pero la memoria del bisabuelo, tan fresca para la pintura de los albores de esta historia, ya salta, ya selecciona, ya olvida, cuando llega a este siglo. La novela (si se trata de una novela) al tiempo que acelera su ritmo, pierde continuidad y acaba por ser devorada por las arenas del presente.

Las leyes de la poesía

Una lectura más detenida del libro revela otras cosas. Ante todo, certifica esa felicidad narrativa de Amorim que le permite insertar un episodio tan cruel y tan tierno a la vez como el de los niños que juegan entre la bosta y acaban matando a una comadreja. O aquel otro episodio alucinante, digna pareja del remate de *Corral abierto*, en que un grupo de mujeres de ese pueblo de ratas arranca con sus uñas la piel de un hombre, convirtiéndolo en grotesco macho de sangre. Este último episodio, que el autor no explica y tal vez sea inexplicable, inserta violentamente en una narración más o menos realista, un elemento alegórico que revela su doble fondo.

Porque es en ese plano en que la narración de hechos y sucesos adquiere otro sentido. Y nos ilustra sobre la verdadera naturaleza del libro. Concebido como el largo, errático, memorioso relato de un difunto, *La desembocadura* obedece más a las leyes de la poesía que a las de la narración realista. Se apoya, es cierto, en la observación de la realidad, dice muchas veces su color exacto, su peso, pero apunta más hondo y más lejos: a la creación de una atmósfera narrativa autónoma, una suerte de espacio que es válido en sí mismo y cuya historia fabulosa es más verdadera que la que puede componerse sólo con sucesos y personajes de la realidad. Ese espacio narrativo es el panorama mismo dentro del que se inscribe, esta memoriosa divagación del bisabuelo. Pero es algo más.

Un marco y una clave

Es también el espacio en que, poco a poco, a través de treinta y cinco años de continuada labor, Enrique Amorim ha ido inscribiendo su mundo narrativo. Es un espacio observado en toda su realidad, minuciosamente verificable en su ropería y en su historia, en sus leyes y su utilería, en su iconografía y sus costumbres, pero al mismo tiempo es un espacio irreal. O mejor dicho, es un espacio poético. Desde *Tangarupá* (escrito a los veinticinco años) hasta *La desembocadura* (de sus cincuenta y ocho), Enrique Amorim ha ido mostrándolo, ha ido dibujando sus límites, se ha detenido a considerar algunos de sus más notables accidentes, ha hecho su crónica y enriquecido su folklore. Cada uno de sus grandes libros es una etapa de ese proceso mitológico.

Desde este punto de vista, *La desembocadura* adquiere caracteres de marco narrativo (ya que toma la historia de ese mundo desde sus orígenes mismos y la cierra como un testamento) pero tiene también caracteres de clave. Si se hunde la mirada en lo que significa este divagatorio discurrir del bisabuelo, esa evocación por fragmentos de un universo, se descubre que en este breve e intenso libro, Enrique Amorim ha dejado como un inventario final de su creación y su mundo, el índice que ordena, distribuye, localiza. Con este relato se cierra su labor en las vísperas mismas de su muerte.

Perspectiva de medio siglo

No hay prácticamente novelistas en la literatura uruguaya. El siglo pasado tuvo a Eduardo Acevedo Díaz y a Carlos Reyles, ya que no eran novelistas ni Javier de Viana (a pesar de *Gaucha*) ni Horacio Quiroga (a pesar de *Historia de un amor turbio* y *Pasado amor*). Es cierto que no faltan escritores de novelas en este siglo, pero eso no basta para certificar la existencia de un novelista. Para que éste exista, es necesa-

rio que exista un mundo novelesco. No lo tiene Francisco Espínola nuestro gran cuentista, a pesar de su única novela, *Sombras sobre la tierra*. Tampoco lo tiene Juan José Morosoli, a pesar de *Muchachos* y por la razón de que esta obra es sólo un conjunto de cuentos más o menos entrelazados. Los otros autores de novelas (como Alfredo Dante Gravina, Eliseo Salvador Porta), tienen una importancia puramente local y no trascienden el lado documental y anecdótico de la narración. No crean mundo.

El único nombre que puede ponerse hasta ahora junto al de Enrique Amorim es el de Juan Carlos Onetti que en seis u ocho libros —escritos entre 1939 y 1960— ha creado un universo novelesco, completo y rico, muy personal. Pero es el suyo un universo casi totalmente argentino porque Onetti (como Quiroga) ha desarrollado casi toda su actividad literaria en la otra orilla del Plata. Es el paisaje y son los hombres de la tierra argentina los que reflejan mayoritariamente sus novelas ciudadanas. Aunque importe mucho, aunque su obra sea muy valiosa, Onetti como creador de un mundo novelesco nuestro, ocupa un lugar secundario frente a Enrique Amorim.

Y esto es precisamente lo que quiero subrayar ahora. Aparte de haber creado un mundo novelesco propio, continuado y coherente a lo largo de treinta y cinco años de vida literaria, Amorim ha contribuido a crear nuestro mundo en términos de literatura. Es el suyo un mundo nuestro. Allí se ve reflejado el Uruguay de hoy en parte considerable de su existir. Ese mundo ha sido levantado por un creador inquieto y fecundo, para quien la realidad era motivo de constante y renovado asombro, de inagotable apetencia, y que supo cómo transformar esa realidad en ficción y fijarla perdurablemente ante nuestros ojos.

(1961)

HIPÓTESIS SOBRE CIRO ALEGRÍA

Uno de los más curiosos destinos de las letras británicas de este siglo es el de E. M. Forster. Consagrado como maestro de la novela contemporánea en 1925, con *A Passage to India*, Forster decide entonces no publicar ninguna novela más. Sigue escribiendo (cuentos, artículos, libros de viaje y de reminiscencias, biografías) pero no publica otra novela más. Su fama como novelista no cesa, sin embargo, de crecer. Con la perspectiva de los años, cada día parece más evidente que Forster cuenta entre lo más creador que ha producido Inglaterra y Europa en lo que va del siglo, y *A Passage to India* ha conocido una fama extraordinaria y hasta ha sido llevada al teatro con todo éxito. Pero el silencio novelesco de Forster es imperturbable, como si el autor estuviera convencido de que ya había alcanzado el punto máximo con esa novela del año 25. Tal vez su silencio sea sólo publicitario: se dice de buena fuente que Forster ha escrito una novela más que será conocida póstumamente. Pero esta sí que es otra historia.

Pensaba en el destino de Forster al reseñar cierta vez el volumen de *Novelas completas* de Ciro Alegría, que publicó Aguilar de Madrid en su Biblioteca de Autores Modernos, con prólogo de Arturo de Hoyos (la primera edición es de 1959).

La muerte del novelista peruano vuelve a plantear el problema de su destino narrativo. Casi toda la obra novelesca de Alegría cabe en un volumen de 954 páginas, de letra bastante grande. Es decir: allí cabe entera una obra que se escribe rápidamente entre 1935 y 1941 y que después —en el plano novelesco— parece detenerse por completo. A partir de 1941, Alegría parece envolverse (como Forster en 1925) dentro del más significativo silencio. Es cierto que de vez en cuando se

anuncia una nueva novela, en preparación, que se llamaría *Los viajeros iluminados* según noticias que ya datan —por lo menos— de 1948. Es cierto, también, que un volumen de cuentos, *Duelo de caballeros*, apareció en Lima, en 1963, para certificar la existencia narrativa de Alegría. Pero en un lapso de veintiséis años, Alegría no publicó ninguna novela más. A semejanza de Forster, el narrador peruano se encerró en un silencio que a primera vista resultaba inexplicable. Del de Forster se ha dicho —no sé con cuánta razón— que obedecía a la convicción de que sus cinco novelas, y sobre todo *A Passage to India*, habían agotado su visión novelesca. En ellas estaría todo lo verdaderamente importante que el novelista británico quería comunicar. ¿Pero será el mismo caso el del novelista peruano que acaba de fallecer?

Las dos raíces

Un repaso reciente de sus tres novelas me permite aventurar una hipótesis que, como toda hipótesis, corre el riesgo de ser desmentida por la realidad. La formulo, sin embargo, porque creo que contribuye a entender algunos aspectos de la narrativa de Alegría. A primera vista, el narrador peruano funda sus tres novelas en una misma experiencia viva y emocional, en el mismo postulado ideológico o tal vez sólo intelectual. Él contó en el prólogo de la décima edición de *El mundo es ancho y ajeno* (prólogo que muy sensatamente reproduce la edición Aguilar) cuáles son las raíces afectivas de su arte de novelar. Criado en una hacienda andina de la que su padre era administrador —el dueño era su abuelo paterno— Alegría se desarrolla en medio de la naturaleza, aprende a amar ese ambiente y sus hombres, oye deslumbrado sus historias. "La historia básica del libro —cuenta en dicho prólogo— comienza en mis años formativos. Nací en una hacienda, crecí en otra —ambas pertenecientes a la provincia de Huamachuco, en los Andes del norte del Perú—, y desde niño

hube de andar largos caminos para ir a la escuela y el colegio, situados en la ciudad andina de Cajabamba y en la costeña de Trujillo. Así me llené los ojos de panoramas y conocí al pueblo de mi patria. Mujeres de la raza milenaria me acunaron en sus brazos y ayudaron a andar; con niños indios jugué de pequeño; siendo mayor alterné con peones indios y cholos en las faenas agrarias y los rodeos. En brazos de una muchacha trigueña me alboreó el amor como una amanecida quechua. Y en la áspera tierra de surcos abiertos bajo mis pies y retadoras montañas alzadas frente a mi frente, aprendí la afirmativa ley del hombre andino."

No sólo contempla el niño la realidad andina. También la oye contar y cantar por los mismos hombres que la viven. Uno de ellos, Manuel Baca, es indudablemente el vínculo existencial entre los tesoros de la sabiduría indígena y el narrador culto. Como le pasó a Ricardo Güiraldes con el resero que luego inmortalizaría con el nombre de Don Segundo Sombra, o como le ocurrió a Rómulo Gallegos con ese Antonio José Torrealba Oste, verdadera enciclopedia de los llanos que aparece en *Doña Bárbara* bajo los rasgos del peón Antonio, para Ciro Alegría el verdadero fabulador del paisaje andino será Manuel Baca. En el citado prólogo lo evoca así: "La hacienda está en las riberas del río Marañón. Una vez llegó un hombre de río abajo con una enorme llaga tropical que le estaba comiendo el brazo. Mi padre lo curó y él se quedó a vivir en Marcabal. Se llamaba Manuel Baca y era un gran narrador de cuentos y sucedidos, fuera de ser diestro en cualquier faena. Caída la tarde, frente al sol de venados, que es una laya de sol naranja que dora las lomas a la oración, Manuel parlaba con voz de conseja."

También aprenderá el joven Alegría en esos primeros años la injusticia a que viven sometidos los indios del Ande, oirá casos terribles de violencias y de expolios. "Mi padre administraba la hacienda Marcabal Grande con ánimo justiciero", evoca tantos años más tarde. "Él tenía características hispánicas y esa aptitud para rebelarse en ideas y hechos que con-

trabalancea la aptitud para la opresión que también distingue a la raza. En mi madre se combinaba el lirismo irlandés con la ternura nativa. El resultado fue que en Marcabal comenzó a resquebrajarse el feudalismo de la región. Un día llegó a refugiarse un indio comunero, llamado Gaspar, y al otro día un indio colono, llamado Pancho. Ambos contaron dramáticas historias. Gaspar andaba perseguido por sublevarse y gran parte de las tierras de su comunidad le habían sido arrebatadas. Pancho llegó con el poncho en hilas, arreando un mohino jumento que cargaba todos sus bienes y seguido de su escuálida mujer y su hijo, un pequeño de grandes ojos asustados. La policía no arribó nunca por Gaspar, pero comprendí toda su nostalgia de la tierra perdida una vez que le oí tocar su antara, desgarradamente, tarde la noche y en soledad. Los patrones de Pancho lo reclamaron, mandándole decir a mi padre que 'lo devolviera'. Entre los hacendados regía la ley no escrita, pero respetada, de que los indios pertenecían a la tierra. Mi padre no lo devolvió. Muchos casos como estos podría contar."

Es fácil reconocer en estas historias la semilla de su gran novela *El mundo es ancho y ajeno*, la semilla de esa literatura de protestación de que Ciro Alegría es tan nítido exponente.

The Child is father of the Man,

ha dicho Wordsworth en uno de sus más celebrados poemas. Esta experiencia del niño Alegría ha marcado para siempre al narrador adulto.

El fecundo destierro

La otra fuente de su novelar es ideológica y tiene más que ver con otra zona de experiencias del joven Alegría. Sus biógrafos han contado que el joven se une al movimiento indigenista del Aprismo, desafía a las fuerzas del Gobierno, es encarcelado, huye, vuelve a conocer la prisión, debe aprender a

vivir en el destierro. Esta experiencia personal de rebeldía, humillación, vejaciones, desamparo, no es tan singular como podría creerse en América Latina. De ahí deriva una literatura de combate y de fuerte acentuación política que tiene una directa razón de ser. Aunque no todos los que protestan alto pueden mostrar una hoja de servicios como la del joven Alegría. El compromiso político y social que entonces asume valientemente despierta en él las más hondas emociones de la niñez. La tensión afectiva y la ideológica se unen para permitirle crear —en el destierro de Chile y casi sucesivamente— sus tres novelas conocidas: *La serpiente de oro* (1935), que se centra sobre todo en ese río Marañón que conoció de niño y en la dura vida de los cholos balseros, novela llena de aciertos poéticos pero que carece de una válida estructura narrativa; *Los perros hambrientos* (1938), donde los protagonistas son los perros pastores de una comunidad indígena, obligados a convertirse en vagabundos y feroces, como si en estos personajes patéticos reflejara el autor, en alegoría algo explícita, el destino miserable de sus dueños; *El mundo es ancho y ajeno* (1941), en la que la visión naturalista del indio y de su expoliación trágica se apoya en la comunidad de Rumi y en su caudillo, el anciano Rosendo Naqui, figura que Alegría convierte en símbolo de toda una zona oprimida hasta el día de hoy. Con esta novela alcanzan las letras hispanoamericanas el punto culminante de una etapa de protestación social y política que ya había producido algunas obras maestras en México (los novelistas de la revolución mexicana, como Mariano Azuela y Martín Luis Guzmán), en Colombia (*La Vorágine*, de José Eustasio Rivera), en Venezuela (*Doña Bárbara*, es claro), en Ecuador (Jorge Icaza), en el Río de la Plata (algunos cuentos misioneros de Horacio Quiroga, sobre todo). *El mundo es ancho y ajeno* era como la síntesis militante de toda esa literatura. Era *La cabaña del Tío Tom* de una literatura desgarrada, nueva en su enfoque americano pero muy antigua en su forma narrativa tradicional. Tan antigua que ya la novela indigenista de América Latina la estaba abandonan-

do para seguir los experimentos mágicos de Miguel Ángel Asturias o buscar una visión más profunda y secreta con José María Arguedas.

Esas tres novelas de Ciro Alegría, pero sobre todo el triunfo de la tercera en el concurso hispanoamericano organizado por Farrar & Rinehart de Nueva York, en 1941, convierten a Ciro Alegría en uno de los primeros novelistas de América Latina. Entonces, en este preciso instante, comienza un silencio que cubre dos décadas y media.

La división de las aguas

Tal vez podría encontrarse una explicación externa del silencio de Alegría si se tuvieran en cuenta varios hechos: *a*) la fama impone sus terribles corveas y Alegría vivió durante demasiado tiempo en la tensa expectación suscitada por el triunfo continental de su tercera novela; *b*) desde ese triunfo, el autor ha vivido largas y hasta larguísimas temporadas en el extranjero, lejos de esa América india que es la fuente principal de sus relatos, la tierra nutricia de la que él extrajo todo alimento poético; *c*) su mismo compromiso político parece haber sufrido cambios, o por lo menos haber perdido el carácter militante que tuvo en sus primeras décadas. Este último hecho es comprensible y señalarlo no implica aquí ningún reproche. El mismo partido Aprista cambió de tono, si no de rumbo, como es bien sabido. Lo cierto es que la suma y acumulación de estos hechos podrían explicar externamente en parte el silencio de Alegría. Aunque creo que estas explicaciones no deben ser soslayadas, me parecen sin embargo insuficientes.

La relectura ordenada de sus tres novelas me permite aventurar una hipótesis. En el momento en que se publica *El mundo es ancho y ajeno*, en ese 1941 del que ya nos separa un largo cuarto de siglo, Alegría está creando su novela dentro de lo que entonces parecía ser la más fecunda línea de la

novela latinoamericana: la línea de la novela naturalista de la tierra, del indígena explotado, de la naturaleza bravía e indomable, de la reivindicación social y hasta política que divide al mundo —maniqueísticamente— en buenos y malos, en blancos e indios, en explotadores y explotados. Desde los precursores del siglo XIX hasta Alegría esa línea es la central. No es casual, por eso, encontrar muchas afinidades entre el novelista peruano y el cuentista rioplatense Horacio Quiroga, que en tantos sentidos lo precede en mostrar la explotación del hombre por el hombre, en la pintura directa del sufrimiento americano, hasta en la temática simbólica. (Hay un cuento de Quiroga, *Yaguaí*, publicado en revista el 26 de diciembre de 1913, que guarda curiosos puntos de contacto con *Los perros hambrientos*.)

Sin embargo, a partir de 1941 precisamente, esa línea narrativa del naturalismo y la protesta deja de ser central en las letras latinoamericanas. Cada día resulta más creciente y poderosa la otra línea de la novela: la que se apoya en los nuevos centros urbanos y trata de definir al nuevo hombre americano, la que va a denunciar el mal social y político en su origen mismo y no en las periferias feudales, la que explora más las complejidades de la naturaleza humana que las de la espectacular naturaleza exterior, la que extiende las fronteras del realismo. Para esta nueva línea, el maniqueísmo es una carga política más que una virtud; la protestación es un lastre; la verdadera denuncia se hace narrativamente y no a través de discursos emocionalmente ubicados; lo sobrenatural se mezcla íntimamente con lo cotidiano. Esta otra línea (que también tiene sus antecedentes en la narrativa del siglo XIX latinoamericano) es la que ha dado los nombres más vigorosos actualmente, desde Borges hasta Cortázar, desde Agustín Yáñez a Carlos Fuentes, desde Alejo Carpentier a Gabriel García Márquez, desde Manuel Rojas a José Donoso, desde José María Arguedas a Mario Vargas Llosa, desde José Lezama Lima a Severo Sarduy, desde Juan Carlos Onetti a Carlos Martínez

Moreno, desde Juan Rulfo a Gustavo Sáinz. La lista podría alargarse hoy considerablemente.

La situación literaria de Alegría y de *El mundo es ancho y ajeno* es, por eso mismo, de increíble anacronismo. Que un hombre nacido en 1908 (un año antes que Onetti, por otra parte; apenas dos años mayor que Lezama Lima) escriba como un narrador social del siglo XIX es lo que, tal vez, haya determinado de la manera más profunda ese silencio creador que abarca un cuarto de siglo. Porque cada año que pasaba hacía más evidente que la novela latinoamericana estaba saliendo de la etapa de *La cabaña del Tío Tom* para entrar —y qué vigorosamente— en la etapa de *El sonido y la furia*. La conmovida Mrs. Beecher Stowe cedía el paso, como influencia tutelar, al pesadillesco William Faulkner. Mejor que nadie —tal vez— lo comprendió entonces Ciro Alegría. De ahí su silencio.

Esta es una hipótesis apenas, pero es a mi juicio la única que explica esa doble sensación de acierto y de fracaso que emana de las novelas de Alegría al ser releídas hoy: acierto por la convicción interior, el vigor, la simpatía honda del autor hacia sus temas: fracaso porque estas novelas, y sobre todo la más famosa de ellas, representan el final de una etapa, la última palabra de un arte de novelar, sólido, bidimensional, que ya estaba completamente exhausto en 1941. No es casual, por eso mismo, que al concurso internacional que ganó Ciro Alegría con *El mundo es ancho y ajeno*, se haya también presentado Juan Carlos Onetti con una novela *(Tiempo de abrazar)* que fue seleccionada por el comité montevideano pero que no llegó a ser publicada nunca. El mismo año 1941, Onetti ganaría con otra novela, *Tierra de nadie*, el segundo premio en un concurso organizado en el Río de la Plata por la Editorial Losada. Esta novela, que describe con gran audacia técnica la vida de los indiferentes morales de una gran ciudad de emigrantes, de desarraigados, de anónimos miembros de una generación perdida, no alcanzó la fama de *El mundo es ancho y ajeno*, y hoy es sólo conocida en América Latina por los

especialistas del género. Sin embargo, con esa novela Onetti estaba abriendo las puertas de par en par a esa otra línea narrativa de que se habla más arriba. Aunque desconocida, la nueva novela latinoamericana, experimental e iconoclasta, estaba presente ya en la hora del triunfo de Alegría y por su mera presencia invisible volvía anacrónico ese triunfo. En 1941 empezaban a dividirse las aguas, aunque muy pocos lo pudieron advertir entonces.

(1967)

TERCERA PARTE

LOS DOS ASTURIAS

La fama de Miguel Ángel Asturias, desde la publicación de *El Señor Presidente*, en 1946, hasta el Premio Nobel de Literatura 1967, ha sufrido curiosas alternativas que convendría examinar, así sea brevemente. Un primer período de su éxito corresponde a la década 1946/1956. Entre esas dos fechas, Asturias no sólo da a conocer su primer novela importante sino que, también, produce una serie de relatos y hasta una novela-río que cuentan entre los más destacado que se escribe entonces en América Latina. La publicación sucesiva de *El Señor Presidente* (1946), de *Hombres de maíz* (1949), de los dos primeros volúmenes de una tetralogía aún inconclusa, *Viento fuerte* (1950) y *El Papa Verde* (1954), más una serie de relatos, *Week-end en Guatemala* (1956), permiten fijar una imagen que es, para muchos, la única viable. Es la imagen de un poderoso narrador, que hunde sus raíces en la tradición cultural y mitológica de su patria, Guatemala, y a la vez aprovecha tradiciones más recientes, como la del superrealismo francés, para presentar en una serie de libros el trágico destino de una tierra saqueada por el imperialismo económico. En esa década, Asturias impresiona como un narrador a la vez exquisito y popular, un escritor que sabe mezclar el impulso poético con la denuncia política y social. Sus libros aparecen superpuestos simultáneamente a las dos corrientes que entonces se disputan el campo narrativo latinoamericano. Si por sus temas y por su actitud comprometida, Asturias está del lado de los novelistas de la tierra y la protesta, por su preocupación lingüística y por su temperamento poético, Asturias no está lejos de sus coetáneos más importantes: de Borges, de Leopoldo Marechal, de Alejo Carpentier, de Agustín Yáñez.

Una segunda etapa de su obra narrativa puede discernirse a partir de 1956. Aunque continúa con un tercer volumen su tetralogía, *Los ojos de los enterrados* (1960), y se prolonga con algunos títulos más, *El alhajadito* (1961), *Mulata de tal* (1963), *El espejo de Lida Sal* (1967), es evidente que esta segunda década es mucho menos importante, tanto del punto de vista de la producción narrativa de Asturias como del punto de vista del contexto latinoamericano en que aparece inscrita. Si la obra de la primera década sobresale entre la publicada por sus coetáneos, no pasa lo mismo con la de la segunda época. Es éste un período en que no sólo Onetti, Sábato, Cortázar, Lezama Lima, Guimarães Rosa y Jorge Amado producen su mejor obra, sino que asoman dos y hasta tres generaciones de narradores más jóvenes que habrán de transformar radicalmente la estimativa literaria. En ese contexto, los libros que publica Asturias parecen en el mejor de los casos (*El alhajadito*, fragmentos de *Mulata*) reiteraciones de lo que él ya había hecho bien e incluso mejor en la década anterior. En el peor de los casos, como sucede con *Los ojos de los enterrados*, Asturias sólo revela un apego a fórmulas superadas y que él mismo había logrado superar.

Todo esto, hasta cierto punto, es bien sabido aunque no todos los críticos latinoamericanos lo suelan plantear con nitidez. Lo que no es tan sabido, es qué encubre esta situación doble o ambigua de la obra narrativa de Asturias. Habría que empezar por preguntarse, entonces: ¿Cuál es la paradoja que encierra la obra de este indudablemente gran escritor? Las notas que siguen no pretenden agotar el tema. Apenas buscan plantearlo en correctos términos literarios.

Los niveles de una escritura

Conviene empezar por el principio. Aunque la primera obra narrativa importante de Asturias no es *El Señor Presidente* (su creación en este género comienza con las *Leyendas de*

Guatemala, de 1930), es evidente que se puede iniciar el examen con aquella novela ya que lo mejor de las *Leyendas* resultará incorporado a libros posteriores de Asturias, y en particular a *Hombres de maíz* y *Mulata de tal*. No en balde. *El Señor Presidente* es el libro que enfoca la atención del lector latinoamericano sobre este guatemalteco de 47 años (nació en 1899), que vivía en la Argentina, desterrado de su patria. La novedad de *El Señor Presidente* en el contexto de 1946 fue, sobre todo, la novedad de su estilo. Se habían escrito ya muchas novelas para denunciar el abuso de autoridad, la tiranía económica, el atropello social, que esconden la mayor parte de los regímenes "democráticos" de América Latina. Pero ninguna novela había sabido explotar con tanta fuerza e imaginación lingüística una situación tan rica en posibilidades. Asturias ha dicho que empieza a escribir su novela en 1922 y que la concluye en 1932. No hay por qué dudar de estas fechas tempranas. Son las fechas en que están despiertas en él aún las memorias de su infancia y adolescencia, vividas en Guatemala bajo la tiranía de Estrada Cabrera. Son las fechas en que Asturias reside en París, ayudando a su profesor Georges Raynaud a traducir el *Popol Vuh* y colaborando con otros jóvenes estudiantes (como el peruano Víctor Raúl Haya de la Torre o el uruguayo Carlos Quijano) en la fundación de un centro latinoamericano.

Esas fechas son, también, las fechas en que se difunde en todo el mundo de habla española *Tirano Banderas* (1926), de Valle Inclán, el antecedente obligado de *El Señor Presidente*, ya que en la esperpéntica novela del narrador gallego encuentra Asturias el estilo y enfoque que permitirá a su novela ese doble golpe maestro de poesía y política. No quiero decir con esto que Asturias lo ha tomado todo de Valle Inclán. Por el contrario, un examen algo detenido de ambas obras podría demostrar que las semejanzas son más bien superficiales. En Valle Inclán todo es más literario. En Asturias, la exasperación literaria es máscara de una exasperación emocional que tiene cuño más apasionado y romántico. En cierto sentido, la

obra de Valle Inclán está más cerca de otro antecedente de este tipo de novelas, de la famosa *Nostromo*, de Joseph Conrad. Pero lo que me interesa apuntar ahora es que, así como Asturias descubre en el *Popol Vuh* y en el superrealismo francés, una mina para su creación poética, en *Tirano Banderas* descubre un procedimiento para exasperar aún más la denuncia de un régimen que odia.

El mayor mérito de *El Señor Presidente* está pues en su pasión, en la fuerza con que arrastra al lector en la primera lectura y que se pone en evidencia, sobre todo, en los primeros capítulos, a partir de la brillante descripción del Portal del Señor y del crimen que allí comete el idiota Pelele. Pasado ese momento, aunque el libro sigue interesando al lector como retrato exasperado de un mundo en total proceso de descomposición, la novela revela (a una segunda lectura) importantes debilidades de estructura. Para decirlo brevemente: el poder descriptivo, la felicidad del lenguaje, el sistema de brillantes metáforas, no se sostiene (como en *Tirano Banderas*) de la primera a la última página. Asturias debe rellenar los huecos de su composición con pasajes chatos, la línea melodramática del argumento cruje y rechina bajo el peso de toda suerte de clisés narrativos y verbales, un folletín se desliza misteriosamente hasta instalarse en el centro de la novela.

El Señor Presidente falla por ese centro. Allí no está la figura, admirablemente trazada, del personaje titular, sino la de su favorito, Miguel Cara de Ángel, personificación un poco obvia de la "beauté du diable". Al ir desarrollando la historia de Cara de Ángel, su complicidad con el dictador para comprometer y hasta asesinar a uno de los rivales políticos de éste; al mostrar a Cara de Ángel como venal e inescrupuloso, y luego hacerle dar una vuelta completa para presentarlo enamorado de la hija de su víctima y dispuesto a enfrentar al dictador, Asturias está modificando profundamente la visión inicial del libro. Ese salto hacia la novela sentimental no se realiza sin grandes pérdidas. La visión a la vez feroz y brillante de la primera parte se hunde en el melodrama. Aunque al final se

rescata parte de la ferocidad, el sentimentalismo acaba por destruir el centro emocional del libro.

Estilísticamente el defecto es muy evidente en las variaciones enormes que sufre la novela a lo largo de su curso. Capítulos esperpénticos como los iniciales son reemplazados por páginas y páginas de narración realista. Algunos críticos, entusiasmados por sus pasajes más purpúreos, han llegado a afirmar que "el autor omnisciente lo ha poetizado todo". Esta afirmación contiene un delicado error. Una lectura sobria y atenta de la novela demuestra que lejos de poetizarlo todo, Asturias ha dejado grandes fragmentos de prosa más o menos realista sobresaliendo, como indigesta masa, en un estilo por lo general inventivo y poético. ¿Cómo explicar estos dos niveles de la escritura de *El Señor Presidente*?

Adelanto una hipótesis que tal vez pueda confirmarse con el examen de otra obra crucial, la serie que inaugura *Viento fuerte*. Hay en Asturias un narrador convencional, de buen oficio realista, de escritura fácil y fluida, que se manifiesta sobre todo en la textura básica, el tejido conjuntivo, de sus libros. Pero hay también en él un poeta, un narrador mágico, que ambiciona tocar otras dimensiones de la realidad. Ese otro Asturias es el que se encabrita contra la narración realista y borda sobre ella, o en sus intersticios, los fragmentos de descripción, los trenos melódicos, la imaginería de origen a la vez maya y superrealista. En *El Señor Presidente* las dos escrituras alternan e incluso se superponen como en un palimpsesto. Hasta se podría sostener que Asturias empezó tal vez su novela en una vena de escritura poética y después la fue lastrando de realismo, o (viceversa) que la empezó dentro de las convenciones del realismo y la fue reescribiendo hacia una mayor tensión imaginativa. Sea cual fuere el proceso (y éste es asunto que interesará elucidar a futuros investigadores de su obra), es claro que *El Señor Presidente* no puede ser leído —como *Nostromo* o *Tirano Banderas*—, como una obra unitaria, de estructura literaria válida y escritura uniforme. Es un híbrido.

Muy distinto es el caso de la serie de relatos que se titula *Hombres de maíz*. Aquí Asturias ha conseguido precisamente lo que se le escapó en *El Señor Presidente*. Los sucesivos capítulos que van presentando a estos seres del maíz, resuelven sus tensiones narrativas por un mismo procedimiento: mezclar el relato realista (que refiere las luchas entre los indios que siembran el maíz para alimentarse, y los criollos que lo hacen sólo para ganar dinero) con los procedimientos poéticos de la narración maya. En este gran libro no hay límites entre lo real y lo sobrenatural, sus personajes viven simultáneamente el ahora y el ayer y también el futuro, son ellos mismos y sus antepasados, son ellos y sus animales totémicos, atraviesan las barreras del tiempo y del espacio, son convocados mágicamente, son médiums. La importancia de este libro para la narrativa latinoamericana no puede ser bastante encarecida. En un momento en que todavía triunfaba en América Latina la voz de los narradores realistas, y en que un intento como el de Borges en la Argentina por aclimatar la literatura fantástica era visto con irrisión por respetados críticos de entonces, Asturias salta la barrera que separaba artificialmente estos dos campos y crea un libro en que el telurismo se duplica de magia, en que la protesta social se hace también sobrenatural. La importancia de esta revolución se habría de ver años más tarde cuando Rulfo publica su *Pedro Páramo* (1955), Guimarães Rosa su *Grande Sertão: Veredas* (1956), y Gabriel García Márquez sus *Cien años de soledad* (1967).

Pero dentro de la obra de Asturias, *Hombres de maíz* marca no sólo un punto culminante (su obra maestra, a mi juicio) sino un momento de perfección que, ni antes ni después, el inquieto narrador guatemalteco volvería a alcanzar. El intento de *Mulata de tal*, hasta cierto punto equiparable al de *Hombres de maíz*, no se sostiene por un defecto de concepción. En vez de consistir, como esta obra, en una serie independiente de relatos, vinculados por la misma situación básica y por el prés-

tamo de personajes, *Mulata de tal* se convierte en una serie infinita, y a la postre tediosa, de variaciones sobre motivos indígenas. La fórmula aquí no funciona, o funciona sólo ocasionalmente.

Las buenas razones políticas

Desde otro punto de vista, *Hombres de maíz* marca el fin de una etapa y el comienzo de otra en la evolución narrativa de Asturias. El éxito de este libro y de *El Señor Presidente*, impulsa al autor a intentar un esfuerzo narrativo mayor: la serie sobre la explotación bananera norteamericana en Guatemala. Iniciada con *Viento fuerte*, continuada con *El Papa Verde* y *Los ojos de los enterrados*, la serie no ha concluido aún cuando escribo estas líneas. Por lo que se ha publicado es fácil, sin embargo, deducir las grandes líneas de la estructura general. Esta novela-río expande la visión de *Hombres de maíz* mostrando la otra cara del conflicto social, político y económico que en aquellos relatos era casi invisible. Ahora no sólo se ve la explotación desde el ángulo de los explotados. También se la muestra desde el ángulo de los explotadores.

En buena medida, y como ha observado uno de sus críticos, Alexander Coleman, Asturias establece un claro contraste entre el mundo de las víctimas y el de los victimarios. En tanto que los indígenas son presentados como seres pasivos que casi nunca tienen éxito en su rebelión y que carecen de verdadera iniciativa, los explotadores aparecen como personajes complejos, llenos de buenas y malas intenciones, pero en definitiva malos. Se reproduce aquí el esquema típico de *El Señor Presidente*: el villano es también el héroe. Si en aquella novela, Cara de Ángel terminaba redimido por amor, en éstas, es el gringo, el explotador, el imperialista, el que intentará redimir (a su manera) a los indígenas, haciéndolos incluso propietarios de las bananeras que le pertenecen, lo que no resuelve el problema económico. Por otra parte, hasta los villanos más siniestros

aparecen en esta moderna moralidad como individuos atractivos y seductores, incurables y diligentes Donjuanes.

Otra vez, "la beauté du diable". Lo que nos lleva a la esencia de la visión de Asturias. Es una visión maniqueísta. Para él no hay duda de que el imperialismo económico de los Estados Unidos es el Diablo, con cola y todo. En tanto que Dios está del lado de los indígenas. Lástima que esta visión maniqueísta no haga justicia a la realidad tan compleja de la América Latina de hoy. Porque aunque sea posible compartir su denuncia del imperialismo y reconocer la verdad de muchas de sus comprobaciones narrativas, es casi imposible aceptar que la realidad total pueda ser dividida, tan teológicamente, en zonas puras. De ahí que la impresión dominante que producen estas novelas es la de su irrealidad. Son moralidades a la manera medieval, cuentos para adormecer el espíritu crítico, simplificaciones para estimular la protesta verbal. Pertenecen a la misma línea de pensamiento que en Estados Unidos generó la literatura de Upton Sinclair y en Alemania las sátiras de Bertolt Brecht. Como agitación, como propaganda, como incitación al escándalo, tal vez sean eficaces. Como retrato de una realidad tienen la dimensión exacta de una fábula de Calleja.

Esto es lamentable porque en su centro mismo la denuncia de Asturias tiene mucha justificación. Y los acontecimientos que ocurrieron en Guatemala en la época en que se empezó a publicar esta serie de novelas dieron razón política a Asturias. Pero las buenas razones políticas hacen mala literatura. Volver a leer hoy esas novelas es sufrir por sus simplificaciones, padecer por el melodrama de sus situaciones, entristecerse por el predominio de una escritura chata, borrosa, gris, que está apenas aliviada, aquí y allá, por estallidos súbitos, fugaces, del talento literario que fue capaz de escribir *Hombres de maíz*. El otro Asturias, el periodista de combate, domina este ciclo. Con *Week end en Guatemala* las cosas no mejoran mucho aunque hay algún relato ("La Galla", por ejemplo) que tiene brío y calidades. Pero Asturias parece más empeñado entonces en ser cronista de una época que en ser su recreador.

Un evidente divorcio

En el contexto de la narrativa que empieza a publicarse en América Latina precisamente hacia 1960, cuando aparecen *Los ojos de los enterrados*, la escritura de esta serie resulta aún más anacrónica. Si Cortázar quiere mostrar el desarraigo argentino, o Fuentes la alienación mexicana, o Vargas Llosa el fascismo de cierta mentalidad castrense de su patria, o García Márquez las raíces de la violencia colombiana, y Cabrera Infante el lenguaje de una generación perdida de La Habana prerevolucionaria; si alguno de estos grandes narradores quiere hacer participar al lector en una realidad muy honda y entrañable, lo último que hace es lo que hace Asturias. En vez del discurso, del panfleto, del maniqueísmo, Cortázar y Fuentes, Vargas Llosa y García Márquez, Cabrera Infante ofrecen dimensiones complejas de una realidad que tiene muchas faces, muchos tonos, muchos infiernos, y algunos cielos. Por eso, a medida que Asturias iba publicando los volúmenes de su novela-río, el divorcio entre su óptica y la de los mejores escritores latinoamericanos de hoy se hacía más evidente.

La paradoja que encierra esta situación es doble. Por un lado, Asturias no sólo se separaba de los más jóvenes; también se separaba de sus propios orígenes narrativos, de esas *Leyendas de Guatemala* que lo lanzan en el París del año 30, de lo mejor de *El Señor Presidente*, del logro de *Hombres de maíz*. Precisamente aquellas obras suyas que, como ha apuntado acertadamente Carlos Fuentes, inauguran en cierto sentido una nueva dimensión en el tratamiento del telurismo latinoamericano. Pero hay otra cara de la misma paradoja: a medida que Asturias completa su novela-río, su propia posición política oscila hacia el centro. En 1966 acepta ser Embajador de Guatemala en París y de esa manera une su destino político al de grupos que él había combatido. La izquierda latinoamericana no ha perdonado a Asturias esta actitud, especialmente en momentos en que nuevos brotes de guerrilla asolaban su patria.

Por eso, el Premio Nobel que viene a consagrar en 1967 su

obra llega con casi veinte años de retraso. Otorgado en 1949, cuando Asturias había publicado sus tres libros más importantes, habría sido unánimemente aplaudido. En 1967 es un anacronismo y más que premiar a Asturias sirve para demostrar que hasta la Academia Sueca se da hoy por enterada de la existencia de una literatura narrativa cuya importancia es cada día más grande en el mundo actual: la latinoamericana. Para Asturias, el Premio es una satisfacción y una satisfacción (insisto) que se merecía desde hacía por lo menos veinte años. Pero la obra que viene a consagrar el Premio está, en buena medida, superada por las nuevas generaciones y, lo que es más increíble, por la propia obra del Asturias de su primera madurez. El Premio cae sobre un Asturias que no es el más representativo. Como creo que ha hecho abundantemente claro este artículo, el que merecía el premio es el otro Asturias.

(1969)

BORGES: TEORÍA Y PRÁCTICA

PRIMERA PARTE

Michel Foucault hace arrancar *Les mots et les choses* de una cita (tal vez apócrifa) de una enciclopedia china que figura en uno de los ensayos de Borges. A través de un escritor argentino, el filósofo francés descubre una cierta versión del Oriente y encuentra un estímulo para su pensamiento original. Si se aclara que Borges estudió esa enciclopedia (u otra parecida) en Ginebra, en una biblioteca de sinología que ahora está en Montevideo, se tiene el cuadro más breve posible de lo que cabría llamar el exotismo de Borges. Que un escritor, nacido en Buenos Aires y educado en Suiza, ávido consumidor de libros ingleses desde su infancia, bibliotecario de una pequeña biblioteca municipal antes de serlo de la Nacional, haya servido para señalar a Foucault un camino del pensamiento, puede considerarse una prueba más de ese azar que rige el mundo de sus ficciones y poemas. Pero lo que quiero subrayar aquí ahora es otra cosa: ese argentino en cuyas ficciones hay héroes escandinavos y orientales, en cuyos ensayos se vinculan en la misma frase Béranger con Robert Louis Stevenson y con Bartolomé Hidalgo, desmiente por su mera existencia física uno de los mitos más arraigados, dentro y fuera de la América Latina: el del escritor latinoamericano. El exotismo de Borges consiste en no conformarse a ese mito.

Durante mucho tiempo se creyó que un escritor latinoamericano debía ser un caballero más o menos mestizo y de ambiciones hidalgas, un señor cuyo francés o inglés podía no ser impecable pero cuya cultura libresca sí lo era; un literato que escribía (tal vez en Madrid o París) sobre la tierra nativa, los pobres indígenas explotados, el abundante color local de la

pampa o la selva o la montaña. Borges pareció negarse desde el comienzo a reproducir dócilmente esa imagen. Uno de sus primeros poemas exalta la Plaza Roja de Moscú, uno de sus primeros ensayos está dedicado a promover el mejor conocimiento del *Ulysses*, de Joyce, una de sus primeras ficciones ocurre en la India. Es cierto que también entonces el joven Borges escribía sobre Ascasubi o sobre el suburbio porteño, pero si lo hacía era con la misma imparcialidad estética con que comentaba la *Hydriotaphia* de Sir Thomas Browne o evocaba el (para él desconocido) delta del Mississippi. Borges, no hay que olvidarlo, empezó a escribir hacia 1920 con una idea muy clara de la literatura y del oficio de escritor. Para él, oh maravilla, un escritor sólo crea un mundo imaginario y ese mundo no tiene otras fronteras que el escritor mismo, que su experiencia, real o fingida, que su felicidad o infelicidad para soñar palabras.

El exotismo de Borges consiste, pues, en algo elemental. En la conocida frase "escritor latinoamericano" Borges supo poner el acento en la palabra "escritor". Los que en América Latina habían traficado con el color local, con el telurismo y el indigenismo, con la nacionalidad como salvoconducto para la mala literatura, se vieron de golpe desmentidos por este joven que no olvidaba que su abuela era inglesa ni que él había aprendido el alemán en Suiza, que su patria (esa Argentina en la que tiene enterrados tantos antepasados) era tierra de aluvión, tierra en la que se entrecruzaron durante siglos gentes venidas de muy lejanas lenguas. Su exotismo entonces consiste en ser un escritor antes que un latinoamericano.

Por eso, Europa ha tardado tanto en descubrir a Borges. A pesar de que ya en 1925 Valéry Larbaud leyó su primer libro de ensayos (*Inquisiciones*) y quedó maravillado; que ya en 1933 Drieu la Rochelle visitó Buenos Aires y aseguró que "Borges vaut le voyage"; que ya en 1944 Roger Caillois divulgó sus primeros cuentos en versión francesa en una revista de la Francia Libre que se publicaba en Buenos Aires, y que ya en 1951 Etiemble lo redescubría en un largo artículo publi-

cado (nada menos) que en *Les Temps Modernes*. Pero cada vez que Borges asomaba en Francia, o en otros lugares de Europa (hay descubrimientos ingleses que son paralelos a estos franceses), los críticos decidían que este escritor latinoamericano no era bastante "latinoamericano". Le faltaban el telurismo y la pasión, los descuidos gramaticales y el arrebato cósmico. Le sobraban la lucidez y las citas con precisión del número de página. No era bastante exótico.

Esta línea, por increíble que parezca, fue también la de muchos lectores latinoamericanos y culminó en 1955 en una orgía de censuras que promovieron ciertos jóvenes escritores argentinos que bauticé de "parricidas" en un estudio publicado por aquellos años. Para aquellos jóvenes, Borges representaba una literatura desarraigada, una literatura "no comprometida" y bizantina, una literatura de espaldas al país y a la América Latina. Ellos (que habían leído a Sartre en el exilio dorado de Saint-Germain-des-Prés) acusaban a Borges de no ser bastante argentino. Es decir: latinoamericano. Los argumentos de cierta crítica europea eran invertidos y utilizados contra Borges. Su exotismo de "extranjero" era proclamado. Se le pedía indiscretamente que se volviera a Europa y dejara la Argentina a los argentinos.

Todas estas confusiones representan sólo un aspecto de la irradiación de la obra de Borges en el mundo. El error de los europeos (que no lo veían bastante exótico) y el de los argentinos (que sólo lo veían exótico) proviene, a qué negarlo, de un error más general y básico: el de considerar la literatura como lo que no es sino accesoriamente: como testimonio de un tiempo y de un lugar, como documento humano, como "realidad". La literatura puede ser todo eso para el historiador, para el sociólogo, para el político. Pero para el creador literario la literatura es ficción, es poesía, es pensamiento. Pero sobre todo es lenguaje. Si los críticos de Europa o de América se hubieran tomado el trabajo de leer a Borges habrían descubierto que lo que Borges ha creado, ante todo, es eso: un lenguaje.

Muchos lo descubrieron desde el principio y gracias a estos tempranos viajeros el mundo de Borges se hizo accesible y transformó la lengua latinoamericana, enriqueció su sistema de referencias, amplió su universo imaginario. Cuando Borges empezó a escribir, la prosa castellana ya había sido sometida en América Latina durante más de un siglo a un proceso de transformación, muy riguroso y severo. Ese proceso lo inicia el venezolano Andrés Bello en Londres, hacia 1820; lo continúa el argentino Sarmiento en Chile, hacia 1840; lo perfecciona el cubano Martí en Nueva York, hacia 1880, y lo lleva a una primera culminación Rubén Darío en toda América e incluso en España, a fines del siglo XIX. La prosa española del siglo pasado es adiposa, sufre de arterioesclerosis y a cada párrafo se le hinchan las articulaciones. Es una prosa que está siempre pronunciando discursos, que repite treinta veces lo obvio, que se complace en agotar el diccionario de sinónimos, que cree que una lengua es tanto más rica si tiene más palabras para designar una misma cosa. Dentro o fuera de la Academia, a favor o en contra del Diccionario, Bello y Sarmiento y Martí y Darío arremeten contra esa prosa vieja y envejecida y la van transformando. En este siglo, el mexicano Alfonso Reyes y la chilena Gabriela Mistral continúan el proceso de apasionada conversión. Pero es Borges el que toma en sus manos el idioma castellano y lo convierte en un instrumento de aterradora eficacia.

Su formación británica le enseña el desprecio de las convenciones gramaticales y el asalto a los diccionarios, le hace abundar en neologismos y aligerar la sintaxis. Su formación francesa le pone la lucidez del pensamiento como meta, la economía verbal y la precisión como postulados. Pero es la libertad del que escribe en un mundo realmente nuevo la que le impulsa a inventar su propio camino lingüístico. No es casual que en sus primeros ensayos Borges explore el lenguaje barroco de los clásicos (Quevedo, Villarroel) al mismo tiempo que investigue el lenguaje popular argentino (los gauchescos, Carriego, el tango). No es casual que se apoye en los lógicos ingleses o los

metafísicos alemanes para buscar la raíz del pensamiento lingüístico. No es casual que aproveche el psicoanálisis junguiano para crear en su ficción todo un sistema metafórico de símbolos que es la clave de su obra. No es casual que traduzca a Virginia Woolf (el *Orlando*), a Franz Kafka (*La metamorfosis*), a Henri Michaux (*Un bárbaro en Asia*), a William Faulkner (*Las palmeras salvajes*) y que durante muchos años sueñe con traducir *Ulysses*.

La invención de Borges, pues, es la invención de un lenguaje y a través de ese lenguaje, la invención de un mundo. A partir de 1925 nadie en América Latina puede seguir escribiendo como antes. Y si muchos se empecinan en acumular espesuras y exasperar la paciencia del lector, Borges libera a los mejores de los prejuicios de una retórica muerta y enterrada. Borges poeta descubre que hay una dicción argentina y que esa dicción está mejor expresada en las letras de tango que en la poesía culta, más o menos imitada de la española. Borges narrador descubre que el realismo es una convención literaria estratificada en el siglo XIX, que la gran literatura occidental (para no hablar de otras) no es realista. Borges ensayista revela la inutilidad de la crítica literaria "comprometida", pone el acento en el análisis del lenguaje, explora la irrealidad del mundo real.

A partir de Borges la literatura latinoamericana es otra. Él crea un espacio literario en que es posible entenderse con nuevas palabras. Su huella aparece en el Carpentier de *El reino de este mundo* pero aparece también en el Sábato de *Sobre héroes y tumbas;* está presente en el Cortázar de *Rayuela* como en el García Márquez de *Cien años de soledad;* asoma en *La región más transparente, de Carlos* Fuentes, como en *Tres tristes tigres,* de Guillermo Cabrera Infante; está en *La vida breve,* de Juan Carlos Onetti, y en *La ciudad y los perros,* de Mario Vargas Llosa; puede advertirse en Severo Sarduy (*De dónde son los cantantes*) así como en Manuel Puig (*La traición de Rita Hayworth*). Si hubiera que encontrar un común denominador lingüístico a todas estas novelas de tan distinto origen geográfico y estilístico, ese común denominador sería Borges.

Y lo mismo podría decirse de la prosa ensayística o de la poesía. Borges está en Octavio Paz como está en Nicanor Parra, en Homero Aridjis como en Guillermo Sucre. Borges es como la filigrana que por transparencia se puede encontrar en el papel en que escriben hoy los mejores latinoamericanos.

Esa influencia ha generado también su parte de sombra: los borgistas o borgianos. Esos adoradores de su literatura que llegan casi hasta el plagio, son meros fabricantes de mundos paralelos y facsímiles más o menos borrosos de sus espléndidas invenciones; son reproductores de sus tics, de sus arbitrariedades, de sus manías, de sus maneras. Tales discípulos han confundido las cosas y han creado una justificable reacción. Pero ya no es posible seguir confundiéndolos con el maestro, ni (menos aún) es posible demoler a Borges por lo que hacen esos descarriados. Más saludable parece encararse, al revés, con los que han creado una obra a contrapelo de su influencia. Muchos de los mejores escritores arriba citados han escrito para negarlo (como Sábato) o para superarlo (como Cortázar). Pero lo que aquí importa subrayar es eso: existen a partir de Borges. Con lo que se llega a la última paradoja: este escritor argentino que no parece bastante exótico para cierto tipo de crítico europeo, o que es totalmente exótico a cierto tipo de crítico latinoamericano, es uno de los escritores más "latinoamericano" que se pueda imaginar.

Ahora pongo el acento en el adjetivo. Porque, ¿dónde sino en esa Babel cosmopolita que es Buenos Aires puede darse un especialista en las primitivas literaturas germánicas que sea, también, especialista en el tango y en la poesía gauchesca, y que sea también especialista en Dante y en Cervantes, y que sea también especialista en Hume y en Schopenhauer? El cosmopolitismo de Borges no es sino la reflexión en el campo de la literatura del cosmopolitismo de Buenos Aires: ciudad fundada por españoles en tierra indígena, poblada por franceses aventureros, por ingleses e irlandeses que trajeron los ferrocarriles, por cientos de inmigrantes gallegos y napolitanos, espacio generoso de una nueva humanidad. Basta poner

a Borges al lado de Nabokov, por ejemplo, o de Gombrowicz, para entender de qué otra raza de cosmopolitas es este argentino. Por más que Nabokov escriba en inglés y ahora viva en Suiza después de haber vivido en Rusia, en Alemania, en Inglaterra, en Francia y en los Estados Unidos, su visión sigue siendo la de un desarraigado: es decir, un exiliado, un hombre que ha perdido su tierra natal. Lo mismo cabe decir de Gombrowicz. En cambio Borges está profundamente arraigado en su tierra argentina y es desde esa orilla barrosa del Plata que contempla el universo entero. Cada europeo lo ve como un europeo porque cada uno descubre lo que él tiene de suyo. Un francés se maravilla de lo que Borges sabe de Victor Hugo, un italiano de su conocimiento de la *Divina Commedia*, un inglés de su familiaridad con la metafísica del obispo Berkeley. Esa multiplicidad le está negada a un europeo. Eso sólo lo puede lograr un argentino.

Pero para Borges ser argentino es sólo un punto de partida. Desde Buenos Aires él sale hacia un mundo que no está hecho de geografía ni de historia sino de palabras. Es el suyo un mundo construido sobre libros y sobre lo que los libros dicen y cómo lo dicen. Al descubrir (por enésima vez después de Homero) que la literatura está hecha antes de todo de lenguaje, Borges sirvió sobre todo a la causa de las letras latinoamericanas. Pero su hazaña (ahora se empieza a entender en todo el mundo) sirve a la causa de las letras *tout court*. Es decir: sirve a la literatura. Por eso está bien que Foucault arranque de Borges y que haya tenido la suprema habilidad de no escribir: "Borges, l'ecrivain argentin..." A Foucault le basta con decir Borges. Eso ya es suficiente.

(1967)

I

A lo largo de unos cuarenta años de vida literaria Borges ha cultivado con preferencia tres géneros: la poesía, el ensayo, la narrativa. Aunque los tres son formas de una sola creación estética, notable por su concentración y unidad, el análisis particular de cada uno puede ayudar a ver mejor esa creación, a precisarla luego con una nitidez que enriquece la posterior visión unitaria. A exponer los resultados de ese análisis está dedicado este trabajo.

II

LA POESÍA

Yo solicito de mi verso que no me contradiga,
y es mucho.
Que no sea persistencia de hermosura, pero sí
de certeza espiritual.
(*Jactancia de quietud*, 1925.)

La aventura ultraísta

Nunca ha coincidido totalmente Borges con el concepto general de literatura aceptado en las letras hispanoamericanas. Cuando comienzan a aparecer sus poemas suburbanos, de temas deliberadamente humildes, ensalzadores de la felicidad simple

del vivir y transparentes de una inquietud metafísica, la poesía argentina no había gastado aún la herencia millonaria de Darío y sus epígonos, sus pompas verbales, su exotismo de bazar. Leopoldo Lugones proyectaba su sombra sobre todos y los más jóvenes sintieron (el mismo Borges lo ha dicho) que el gran poeta parecía haber agotado la poesía —como sienten ahora los más jóvenes frente a Neruda.

En Europa, la primera postguerra dejaba a las letras orientadas hacia todos los vanguardismos posibles. Borges —que iba a regresar del Viejo Mundo en 1921 con las últimas noticias poéticas (como Echeverría lo había hecho en 1830)— pudo conocer y practicar alguno de esos ismos; pudo despejarse de lo adjetivo de casi todos, antes de que llegaran al Río de la Plata y comenzaran a hacer estragos. De este período es una declaración terminante en la que enjuicia a las letras de occidente: "*La literatura europea se desustancia en algaradas inútiles. No cunde ni esa dicción de la verdad personal en formas prefijadas que constituye el clasicismo ni esa vehemencia espiritual que informa lo barroco. Cunden la dispersión y el ser un leve asustador del leyente. En la lírica de Inglaterra medra la lastimera imagen visiva; en Francia todos aseveran —¡cuitados!— que hay mayor agudeza de sentir en cualquier Cocteau que en Mauriac; en Alemania se ha estancado el dolor en palabras grandiosamente vanas y en simulacros bíblicos. Pero también allí gesticula el arte de sorpresa, el desmenuzado, y los escribidores del grupo* Sturm *hacen de la poesía, empecinado juego de palabras y de semejanza de sílabas. España, contradiciendo su historia y codiciosa de afirmarse europea, arbitra que está muy bien todo ello*".

Al llegar a Buenos Aires, Borges se convierte pronto en cabecilla de un grupo de jóvenes poetas exaltados. Uno de ellos, en evocación muy posterior de aquellos años ha dicho: "*Todo el mundo sabía algo de Borges y hasta parecía asignársele como una especie de tácita jefatura que él no ejercía más que con la temibilidad de su tan destructora ironía*". Y desde una perspectiva completamente distinta, Macedonio Fernández (escritor

de la generación anterior y a quien Borges descubrió e impuso como adelantado del grupo) lo calificó en 1941 de "*verdadero maestro de aquella hora*".

La poética de aquel grupo fue sintetizado un poco más tarde por el mismo Borges en estos términos: "*1º Reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora; 2º Tachadura de las frases medianeras, los nexos y los adjetivos inútiles; 3º Abolición de los trebejos ornamentales, el confesionalismo, la circunstanciación, las prédicas y la nebulosidad rebuscada; 4º Síntesis de dos o más imágenes en una, que ensanche de ese modo su facultad de sugerencia*".

Cabe reducir a tres términos esenciales esa poética. En primer lugar, Eliminación del Mensaje (confesionalismo, prédicas); en segundo lugar, Eliminación de lo Ornamental (trebejos, circunstanciación y nebulosidad rebuscada); en último término, Concentración en la Metáfora, en la que se haría descansar, casi exclusivamente y con un fanatismo que sirve para caracterizar el movimiento, toda la carga poética. La fundación de algunas revistas sirve para secularizar a esta poética y estos poetas. En un texto autobiográfico ha contado Borges: "*Arriesgué*, con *González Lanuza, con Francisco Piñero, con Norah Lange, con mi primo Guillermo Juan, la publicación mural* Prisma, *cartelón que ni las paredes leveron, y que fue una disconformidad hermosa y chambona. Después aventuramos* Proa *en que salió a relucir Macedonio Fernández y que cumplió tres números. El veinticuatro, a instigaciones de Brandam Caraffa, fundé una segunda* Proa, *esta vez con Don Ricardo Güiraldes y Pablo Rojas Paz*".

La segunda *Proa* (que también publicó libros, entre ellos tres de Borges) murió en 1925. Pero ya se había fundado, el año anterior, el periódico quincenal *Martín Fierro* que, bajo la dirección de Evar Méndez, se convertiría en el órgano de agitación y combate de la nueva generación y duraría, polémicamente, hasta 1927. Cuando Borges recoge en volumen sus ensayos críticos primeros (*Inquisiciones*, 1925, *El tamaño de mi esperanza*, 1926) facilita al movimiento un fundamento teórico,

aún hoy imprescindible. En las páginas de estos libros y con mayor perspectiva que en 1921, puede el joven crítico determinar la naturaleza del ultraísmo rioplatense al tiempo que logra precisar lo que lo une y separa del movimiento español del mismo nombre. Dice en uno de sus ensayos: "*El ultraísmo de Sevilla y Madrid fue una voluntad de renuevo, fue la voluntad de ceñir el tiempo del arte con un ciclo novel, fue una lírica escrita como con grandes letras coloradas en las hojas del calendario cuyos más preclaros emblemas —el avión, las antenas y la hélice— son decidores de una actualidad cronológica. El ultraísmo de Buenos Aires fue el anhelo de recabar un arte absoluto que no dependiese del prestigio infiel de las voces y que durase en la perennidad del idioma como una certidumbre de hermosura. Bajo la enérgica claridad de las lámparas fueron frecuentes, en los cenáculos españoles, los nombres de Huidobro y de Apollinaire. Nosotros, mientras tanto sopesábamos líneas de Garcilaso, andariegos y graves a lo largo de las estrellas del suburbio, solicitando un límpido arte que fuese tan intemporal como las estrellas de siempre. Abominábamos de los matices borrosos del rubenismo y nos enardeció la metáfora por la precisión que hay en ella, por su algébrica forma de correlacionar lejanías*".

El texto arriba invocado define antes que el ultraísmo argentino —en que no faltaron discípulos y hasta epígonos de los españoles— el ultraísmo de un grupo que encontraba en Borges su maestro. A diferencia del español que se quería actualísimo y era de raíz romántica, el ultraísmo de Borges era de estirpe clásica, como lo demuestra la voluntad de limitaciones de su poética. Aunque desdeñoso entonces de algunos principios fundamentales del verso tradicional —la rima, el ritmo, la regularidad— el verso libre de Borges no podía ocultar su filiación clásica. No en balde se sopesan líneas de Garcilaso.

En uno de sus poemas declara Borges que pide de su verso que no lo contradiga y aclara:

Que no sea persistencia de hermosura, pero sí de certeza espiritual.

Hay aquí algo más que un desentenderse de todo lo ornamental y aparencial de la poesía, de los prestigios de la palabra o de su música (que en muchos casos se confunde con el placer, entre muscular y auditivo, de decir un verso sonoro). Borges busca un ave más rara y tal vez menos exclusivamente lírica: la esencia espiritual del verso, lo que yace bajo la estructura sonora y hasta puede prescindir de ella: una intuición de certeza espiritual. En su actitud radical y primera esta poesía empieza por negar los prestigios elementales de la poesía.

Borges se desliga de todo retoricismo ajeno para inventar su retórica. Se sabe poeta pero no quiere empobrecerse en la rutina de enhebrar versos. Reduce su experiencia métrica al alejandrino o crea su verso libre en que resuena el ritmo informe y largo del verso de los salmos o del verso de Whitman. Por voluntario constreñimiento, por ensimismamiento en un mundo reducido, consigue esa cálida austeridad de sus mejores versos, esa delicada intimidad que caracteriza una parte de su poesía: la que él ha rescatado en la antología de sus poemas. La emoción siempre se contiene para realizarse mejor. Como ejemplo de esta modalidad de su poesía, valgan estos versos del poema dedicado a un amigo, suicida a los veintitrés años:

Si te cubriste, por deliberada mano, de muerte
si tu voluntad fue rehusar todas las mañanas del mundo,
es en vano que palabras rechazadas te soliciten,
predestinadas a imposibilidad y derrota.

También es esencial la elección de los *elementos* de su poesía.

Ya González Lanuza ha apuntado cuáles son éstos. La *palabra* es el primero. Palabras las suyas tan sencillas, comunes, como son cotidianos los objetos que señalan: baldíos, calles de arrabal, yuyos, almacenes suburbanos, zaguanes, patios y aljibes. En la *metáfora* va a descubrir Borges el contenido poético de estos objetos de todos los días. Por la metáfora, la palabra humilde se enriquece y colma de significado.

Suave como el sauzal está la noche,

dice. Y aunque la metáfora puede tener el indudable cuño ultraísta —como al decir:

El poniente de pie como un Arcángel
tiranizó el sendero—

la intuición que ella expresa tiene esa cualidad de simple esencialidad espiritual que Borges reclama para su verso.

Más allá de la metáfora, superándola por su concisión y rapidez, encuentra Borges el *adjetivo metafórico*. Puede llegar a decir, por ejemplo:

Soy esa torpe intensidad que es un alma

en que *torpe* condensa toda la carga de intuición poética requerida y no abruma con su propio peso o brillo la sobriedad de la línea.

Casi es uno solo el tema de la poesía ultraísta de Borges. Lo indica el título de su primer volumen: *Fervor de Buenos Aires* (1923). Pero su Buenos Aires no es el cosmos deshumanizado, hostil, que trató de mostrar Eduardo Mallea en *La ciudad junto al río inmóvil* (1937) o que presentó en crudas, inconexas imágenes Juan Carlos Onetti en *Tierra de nadie* (1941). Es la ciudad entrañable, secreta, que se encuentra en la memoria de la infancia, que cada día se recobra al recorrer sus calles en horas repetidas y casi indiscernibles por la cotidianidad, es la

ciudad íntima y casi personal del poeta. La canta en el poema *La fundación mitológica de Buenos Aires*; la canta en toda su obra y se dibuja así. Comienza en el patio de la casona familiar

El patio es el declive
por el cual se derrama el cielo en la casa;

se comunica por amistad con la calle. Esa amistad es el zaguán. En el largo y bajo frente de la casa están, hacia arriba,

las balaustraditas repartiéndose el cielo;

hacia afuera, está la calle.

Las calles de Buenos Aires
ya son la entraña de mi alma.
No las calles enérgicas
molestadas de prisas y ajetreos,
sino la dulce calle de arrabal
enternecida de árboles y ocaso
y aquéllas más afuera
ajenas de piadosos arbolados
donde austeras casitas apenas se aventuran
hostilizadas por inmortales distancias.
a entrometerse en la honda visión
hecha de gran llanura y mayor cielo.

Esas calles de su Buenos Aires las reencuentra en Montevideo y las elogia así:

Calles con luz de patio.

Las calles de Buenos Aires (o Montevideo) se pierden luego en lo lejos, en el campo:

bien recuerdan las calles
que fueron campo un día.

En un poema titulado *Cercanías* resume Borges esa geografía limitada de su verso y concluye:

He nombrado los sitios
donde se desparrama la ternura
y el corazón está consigo mismo.

Ese es el espacio. El momento temporal de esta poesía es casi siempre la tarde.

La soledad repleta como un sueño
se ha remansado alrededor del pueblo.
Las esquilas recogen la tristeza
dispersa de la tarde. La luna nueva
es una vocecita desde el cielo.
Según va anocheciendo
vuelve a ser campo el pueblo.

Pero hay también cantos para la noche y para el alba, para esos momentos en que la luz transfigura el mundo cotidiano y ahonda la intuición del Tiempo. Véase, en uno de sus más evidentes poemas, *Calle con almacén rosado*, esa hora del alba que se abre sobre el poeta y la calle.

Liquidación del ultraísmo

Este período de la estética y la poesía de Borges no es prolongado. Ya en 1925 (y en tanto que su poesía tardaría aún unos años en superar la etapa) puede advertir Borges lo que hay de vivo o perecedero en su intento ultraísta. Escribe entonces, con súbita lucidez: "*He comprobado que, sin quererlo, hemos incurrido en otra retórica, tan vinculada como las antiguas al prestigio verbal. He visto que nuestra poesía, cuyo vuelo juzgábamos suelto y desenfadado, ha ido trazando una figura geométrica en el aire del tiempo. Bella y triste sorpresa*

la de sentir que nuestro gesto de entonces, tan espontáneo y fácil, no era sino el comienzo de una liturgia".

Con el paso de los años esa divergencia con el ultraísmo se iría acentuando hasta llegar un momento en que Borges repudiaría casi completamente los principios mismos del movimiento que él contribuyó a crear. Con alguna injusticia habría de afirmar en 1937 que en su afán de liquidar a Lugones los ultraístas sólo habían conseguido reproducirlo: "*La obra de los poetas de* Martín Fierro *y* Proa *está prefigurada absolutamente en algunas páginas del* Lunario. *Fuimos los herederos tardíos de un solo perfil de Lugones*".

Y en otro texto (colocado en 1941 como prólogo de una *Antología de la poesía argentina* de este siglo) reiteró el concepto al afirmar del *múltiple* Lugones (el epíteto es suyo) que su "*obra prefigura casi todo el proceso ulterior, desde las inconexas metáforas del ultraísmo (que durante quince años se consagró a reconstruir los borradores de* Lunario sentimental) *hasta las límpidas y complejas estrofas de nuestro mejor poeta contemporáneo: Ezequiel Martínez Estrada*".

Haya sido o no el ultraísmo un intento frustrado y anacrónico, parece indiscutible que lo que constituye la esencia última de la poesía de Borges poco tiene que ver con las novedades de muchos de sus compañeros de aventuras. Borges coincidió con ellos en algunas preferencias personales y en muchos recursos poéticos (particularmente en el culto excesivo de la metáfora y en el menosprecio, al fin y al cabo suicida, del ritmo) pero no todos los integrantes del grupo podrían suscribir las palabras con que Borges creyó definir toda poesía ultraísta y definió solamente su propia actitud creadora: "*El ultraísmo tiende a la meta principal de toda poesía, esto es, a la trasmutación de la realidad palpable del mundo en realidad interior y emocional*".

La poesía de Borges —la mejor poesía de Borges— es absolutamente personal e intimista. No intenta repetir un universo visible y menos aún proponerlo a la imitación de sus contemporáneos. Lo que muestra del universo común a todos —el patio y el zaguán, la calle de arrabal enternecida de ocasos, la esquina con almacén rosado; o si se quiere otro orden de imágenes: los cementerios de la ciudad, el truco, los compadritos orilleros, la larga teoría de militares unitarios que fueron sus abuelos— nó es sino los elementos materiales mínimos que sirven de metáforas de un mundo invisible (ese sí esencial) que está construido de tiempo detenido en una esquina o de tiempo que fluye como un río o devora como un tigre; de muerte inevitable y universal; de sangre que viene del pasado, prefigurando gestos del presente, y que trae lecciones de coraje o revela bruscamente destinos secretos.

En esas imágenes de su cotidianidad (todo lo que es auténticamente poético en Borges arranca de su propia experiencia vital) culmina una poesía de Buenos Aires o del mundo que carece por completo de toda intención folklórica y hunde sus raíces más allá de la superficie suburbana y patricia para desnudar una vivencia metafísica de todos o una emoción de felicidad que es impersonal por compartida o una angustia que siente un hombre que es cualquier hombre.

Para comprenderlo basta considerar un poema cuyo aparente folklorismo es mera delusión: *El truco*, se llama.

Cuarenta naipes han desplazado la vida,
amuletos de cartón pintado
conjuran con placentero exorcismo
la maciza realidad primordial
de goce y sufrimiento carnales
y una creación risueña
va poblando el tiempo usurpado
con los brillantes embelecos

de una mitología criolla y tiránica.
En los lindes de la mesa
el vivir común se detiene.
Adentro hay otro país:
las aventuras del envido y del quiero,
la fuerza del as de espadas
como don Juan Manuel omnipotente,
y el siete de oros tintineando esperanza.
Una lentitud cimarrona
va refrenando las palabras
que por declives patrios resbalan
y como los altibajos del juego
son sempiternamente iguales
los jugadores en fervor presente
copian remotas bazas:
hecho que inmortaliza un poco,
apenas,
a los compañeros muertos que callan.

¿Cómo no descubrir que el tema profundo, no la apariencia descriptiva de las imágenes, es el Tiempo detenido por un milagro de la voluntad de los que juegan? ¿Cómo no comprender que entre el juego de naipes y el de la vida se establece una relación refleja? ¿Que las rígidas convenciones del juego, cíclicas al cabo, también rigen la vida, o viceversa? ¿Que los mismos hombres que detienen el Tiempo con su simulacro ya no son individualidades concretas sino símbolos de la especie? ¿Que son (como lo explicita demasiado el poema) ellos mismos y los compañeros que fueron, alguien y nadie?

Ni siquiera hay que leer el poema para entender su intención. En una página en prosa la ha desarrollado Borges: "*Los siete versos del final prefiguran uno de mis antiguos propósitos: aplicar el principio leibniziano de los indiscernibles a los problemas de la individualidad y del tiempo. Ese propósito resurge en otros ejercicios; también en mi* Evaristo Carriego (página 46); *también, en la* Historia de la Eternidad (páginas 30-33);

también, en una de las notas de El jardín de senderos que se bifurcan (página 24). *Copio el último texto: "En el día de hoy, una de las iglesias de Tlön sostiene platónicamente que tal dolor, que tal matiz verdoso del amarillo, que tal temperatura, que tal sonido, son la única realidad. Todos los hombres, en el vertiginoso instante del coito, son el mismo hombre. Todos los hombres que repiten una línea de Shakespeare, 'son' William Shakespeare".*

Por eso Borges debía desembocar fatalmente en una poesía cada vez más despojada de elementos locales. Pasada la etapa ultraísta, Borges abandonó poco a poco el mundo suburbano bonaerense. No se apagó su fervor de Buenos Aires (que se encauza en la ficción narrativa) pero renunció a cantarlo en un verso que fuera todo para todos. También abjuró de la metáfora y del verso libre. Volvió a la métrica tradicional, al verso bien escandido, a las medidas clásicas, a la rima incluso.

A esta etapa pertenecen sus últimos poemas, desde 1936; esos poemas que cabría llamar metafísicos si la palabra conservara su connotación original y no implicase quién sabe qué pedantería académica. En algunos, Borges ve su propia vida (*Mi vida entera*) o se plantea la muerte ejemplar de alguien (*Poema conjetural*, tan cargado de alusiones contemporáneas a pesar de su lejanía histórica); en otros sufre una experiencia de carácter trascendental (*Amanecer*) o reproduce en verso los grandes temas del pensamiento filosófico universal (*Del infierno y del cielo*). En estas composiciones se encuentra más puro el Borges esencial, frecuentador de Browne, de Berkeley, de Schopenhauer, de Nietzsche y su doctrina de los ciclos.

Algunos de estos poemas tienen la distraída apariencia de ejercicios retóricos. Son mucho más: en ellos un hombre inquiere el sentido del mundo; repite, enjuiciándolas, las soluciones veneradas por la filosofía; al confrontarlas, al definirlas desde su propia perspectiva, actualiza siempre las preguntas fundamentales y aporta su propia experiencia intuitiva.

A partir de 1925 la prosa se impone lentamente en la creación borgiana. Primero como ensayo crítico, luego como narración. Esto determina una transformación en su actitud literaria. Empieza a inquirir problemas estéticos ajenos al verso, encuentra su verdadero pulso en el ritmo de una prosa tensa y trabajada sin descanso. Versificó entonces en contadas ocasiones y ya en 1929 (al presentar su *Cuaderno San Martín*) debió echar mano a una frase de Edward Fitzgerald para justificar su escasez o desvío de una forma que, diez años antes, era única. Dijo en el siglo XIX el traductor de Omar Khayyam y repite Borges: "*As to an occasional copy of verses, there are few men who have leisure to read, and are possessed of any music in their souls, who are not capable of versifying on some ten or twelve occasions during their natural lives: at a proper conjunction of the stars. There is no harm in taking advantage of such occasions*".

El paso de los años y una mayor concentración en el arte de la prosa ha movido a Borges a anteponer a la última edición de sus *Poemas* (1955) estas palabras —aún más limitadoras y apologéticas— de Robert Louis Stevenson: "*I do not set up to be a poet. Only an all-round literary man: a man who talks, not one who sings... Excuse this apology; but I don't like to come before people who have a note of song, and let it be supposed I do not know the difference*".

De la ambición ultraísta de incorporar a Buenos Aires al orbe poético del mundo, de su anhelo de escribir un verso que fuera todo para todos, ha pasado Borges a la aceptación (primero) de versificar en una conjunción propicia de las estrellas y (luego) de definirse como un hombre que conversa, no uno que canta. Absoluta reducción de un poeta.

III

EL ENSAYO

> Una retórica que partiese, no del arreglamiento de los sucesos literarios actuales a las formas ya prefijadas de la doctrina clásica, sino de su directa contemplación y que legislase la greguería, la novela confesional y la figuración contemporánea de las formas de siempre, fue ambición de mi pluma.
>
> (*Inquisiciones*, 1925.)

Perplejidades metafísicas

Aunque Borges siguió versificando, la poesía ya había pasado a segundo término. El primer plano lo ocupa, casi desde 1925, la obra crítica, el ensayo. Pero conviene advertir desde ya que por obra crítica no se debe entender únicamente el ensayo literario. La especulación metafísica, tan evidente en su poesía, ocupa buena parte de sus libros de ensayos. Se presenta por lo general bajo la forma de examen de alguna doctrina particular o tema básico de la filosofía o teología —examen al que siempre aporta Borges su dialéctica y sus intuiciones personales.

Casi todos los temas centrales están ya en germen en el primer volumen de *Inquisiciones*. Dos ensayos los declaran desde sus títulos: *La nadería de la personalidad*, *La encrucijada de Berkeley*. Allí apunta Borges ("*a la vera de claras discusiones con Macedonio Fernández*") su convicción de que "*no hay tal yo de conjunto*" y formula así su intuición: "*...entendí ser nada esa personalidad que solemos tasar con tan incompatible exorbitancia. Ocurrióseme que nunca justificaría mi vida un instante pleno, absoluto, contenedor de los demás, que todos ellos serían etapas provisorias, aniquiladoras del porvenir, y que fuera de lo episódico, de lo presente, de lo circunstancial, no éramos nadie*".

Allí también niega el Tiempo con una vehemencia que los años han apaciguado pero no obliterado. El presente es la sustancia de nuestra vida, de esta vida. "*Yo estoy limitado a este vertiginoso presente* (escribe) *y es inadmisible que puedan caber en su ínfima estrechez las pavorosas millaradas de los demás instantes sueltos*". Para este lúcido poca cosa es la Realidad fuera de ese yo reducido al presente. "*La Realidad* (dice) *es como esa imagen nuestra que surge en todos los espejos, simulacro que por nosotros existe, que con nosotros viene, gesticula y se va, pero en cuya busca basta ir para dar siempre con él*".

Esa imagen del espejo, que acecha en el fondo de toda la creación borgiana y que es como cifra de su mundo alucinado, volverá en otros avatares a servir de imagen al mundo.

En textos posteriores —que pueden encontrarse no sólo en las páginas de sus ensayos, sino también en sus poemas y en sus ficciones narrativas— razonará y afinará Borges estas intuiciones básicas que aquí apunta en la prosa barroca de sus primeros libros. La naturaleza de la Realidad habrá de asomar en un poema (*El truco*, por ejemplo) o en la minuciosa alegoría que se llama *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, el primero de los relatos de *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941); estará también en *La lotería de Babilonia* y en *La biblioteca de Babel*, en *Las ruinas circulares* como en el poema que se titula *La noche cíclica*. Pero en sus ensayos, retomados y nunca concluidos, en suma, es donde se ve puede seguir más claramente la evolución de los temas metafísicos que Borges reduce a algunas formas constantes: el examen de la paradoja de Zenón sobre la carrera entre Aquiles y la tortuga que permite mostrar la naturaleza ilusoria del Espacio y del Tiempo (está en *Discusión*, 1932, y reaparece en *Otras inquisiciones*, 1952); la doctrina de los ciclos, tan vinculada al tema básico: el Tiempo (empieza a publicarse en *Historia de la eternidad*, 1936, pasa a un poema de 1940 y se reitera en 1943 bajo la forma de ensayo de *La Nación*); la misma negación del tiempo, rastreable, a partir de 1925 en textos de *El idioma de los argentinos*, 1928 (*Sentirse en muerte* se titula) y en sucesivas versiones de la citada

Historia de la eternidad y de *Nueva refutación del Tiempo*, 1947.

Bajo cualquiera de estas formas se manifiesta una convicción última: la irrealidad del mundo aparencial. O si se quiere una definición más técnica. Es el de Borges un idealismo solipsista que va más allá de Berkeley y de Hume y que se apoya en algunos textos escogidos de Schopenhauer (siempre los mismos) para sostener que fuera del presente el Tiempo no existe y que este mismo presente contemplado por nuestro yo es de naturaleza ilusoria. En la base de sus especulaciones metafísicas hay la intuición de la vanidad del conocimiento intelectual y la convicción de que es imposible penetrar el diseño último del mundo (si lo hay).

Porque su metafísica descansa además en la negación de todo socorro sobrenatural y, en la empecinada denuncia de las fábulas de la teología. En un artículo sobre Edward Fitzgerald y Omar Khayam (recogido en *Otras inquisiciones*) excusa las incursiones teológicas del poeta persa con una frase que se le puede aplicar a él también: "*Todo hombre culto es un teólogo, y para serlo no es indispensable la fe*". De aquí que la obra de Borges abunde en el examen de heresiarcas históricos, como el falso Basílides (al que dedica un ensayo en *Discusión*), o como John Donne (sobre su *Biathanatos* escribe en *Otras inquisiciones*), o en el registro apócrifo de herejías por él mismo inventadas, como en el cuento *Los teólogos* o en *Tres versiones de Judas*, que debe seguramente su impulso al texto citado de Donne. De aquí que dedique poemas y ensayos al examen del Infierno y enuncie, a la vera de León Bloy esta vez, una horrible intuición: "*los goces de este mundo serían los tormentos del infierno, visto al revés, en un espejo*". De aquí que su última convicción teológica pueda encontrarse en aquella frase tan destructora de uno de sus relatos fantásticos, *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*: "*¿Cómo no someterse a Tlön, a la minuciosa y vasta evidencia de un planeta ordenado? Inútil responder que la realidad también está ordenada. Quizá lo esté, pero de acuerdo a leyes divinas —traduzco: a leyes inhumanas— que no acabamos nunca de percibir*".

Tal vez estas especulaciones metafísicas o teológicas de Borges carezcan de todo valor filosófico. Es probable que Borges no haya agregado una sola idea nueva, una sola intuición perdurable, al vasto corpus compilado por occidentales y orientales desde las meditaciones de los presocráticos o de las pasivas alucinaciones de Buddha. Pero son fundamentales para comprender el sentido último de su obra creadora. Aunque él mismo tienda a juzgarlas (en paradójica humildad) como una rama de la literatura fantástica o hable de ellas como del "*débil artificio de un argentino extraviado en la metafísica*" y hasta denuncie la subyacente actitud estética ("*estimar las ideas religiosas o filosóficas por su valor estético y aun por lo que encierran de singular y maravilloso*", aclara o define), actitud que es indicio según él de un escepticismo esencial; aunque sea el propio Borges el primero en denunciar limitaciones y errores, es evidente que sin examinar estas perplejidades es imposible situar precisamente la obra creadora de este singular escritor.

Vanidad de la crítica literaria

Ya se ha visto al examinar la poesía de Borges el papel fundamental que juega en ella su obra crítica. En realidad, Borges puede ser considerado más que como un crítico literario puro como un crítico *practicante*, de acuerdo con la útil distinción propuesta por T. S. Eliot. Es decir: como el crítico que estudia aquellos problemas que debe resolver como creador y desdeña (o falsea) los que estorban a su propia invención. Esto explicaría en parte la naturaleza tan agresiva de la crítica de Borges, así como sus cambios de frente. Lugones y Góngora podrían ser buenos ejemplos de la parcialidad con que ataca Borges y de la honradez (excepcional en el ambiente rioplatense) con que reconoce errores antiguos y adora lo que había quemado.

Al hacer esta distinción no se quiere disminuir la penetración y alcance excepcional de la facultad crítica de Borges; se quiere

indicar únicamente que esa facultad no se ejerce gratuitamente sino que aparece al servicio de la propia creación. Esa es su verdadera naturaleza.

En muchos textos ha glosado Borges la vanidad de toda crítica literaria. En algún lugar ha mostrado que suele reducirse a dos actividades ajenas por completo a la función crítica: la alabanza, el vituperio. En sucesivos ensayos (desde *El tamaño de mi esperanza* hasta *Discusión*, principalmente) ha mostrado la relatividad del juicio, cómo siempre el lector empieza por prejuzgar (id est: por situarse en una perspectiva condicionada). El examen de una metáfora le sirve en *La fruición literaria* (de *El idioma de los argentinos*) para denunciar esa relatividad. Se trata de un texto que dice: "*El incendio, con feroces mandíbulas devora al campo*". Borges conjetura sucesivamente que fue escrita por un poeta argentino ultraísta, por un poeta chino o siamés, por el testigo presencial de un incendio, por Esquilo (de quien es realmente). Cada atribución supone una distinta valoración, la aplicación de diferentes patrones críticos. Con el mismo tema ha desarrollado Borges una de sus más ingeniosas sátiras literarias. Se titula *Pierre Menard autor del Quijote*. Borges postula un literato francés que se propone reescribir el *Quijote* con las mismas palabras de Cervantes y sin copiarlo; después de arduos esfuerzos llega a conseguir algunos párrafos, textualmente idénticos pero casi opuestos en su significado, en las alusiones de su contenido. No en balde Pierre Menard es un escritor contemporáneo y Cervantes un hombre del Seiscientos. El propósito de Borges se explicita mejor en los irónicos párrafos finales del cuento (en que hay un eco del ejercicio cometido sobre el texto de *Prometeo encadenado*): "*Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas.. Esa técnica de aplicación infinita nos insta a recorrer la Odisea como si fuera posterior a la Eneida y el libro* Le jardin du Centaure *de Madame Henri Bachelier como si fuera de Madame Henri Bachelier. Esa técnica puebla de aventura los libros*

más calmosos. ¿Atribuir a Louis Ferdinand Céline o a James Joyce la Imitación de Cristo *no es una suficiente renovación de esos tenues avisos espirituales?"*

Detrás de tanta cortesía lo que se encuentra es la convicción de la vanidad y locura de la crítica literaria. En un texto de 1933 (*Elementos de preceptiva*, no recogido en volumen) ha sido Borges menos elaborado, más explícito. Después de proceder al análisis de algunos ejemplos llega a dos conclusiones: *"Una la invalidez de la disciplina retórica, siempre que la practiquen sin vaguedad; otra la imposibilidad final de una estética. Si no hay palabra en vano, si una milonga de almacén es una orbe de atracciones y repulsiones ¿cómo dilucidar ese* tide of pomp, that beats upon the high shore of the world: *las 1056 páginas en cuarto menor atribuidas a Shakespeare? ¿Cómo juzgar en serio a quienes las juzgan en masa, sin otro método que una maravillosa emisión de aterrorizados elogios, y sin examinar una línea?"*

La conclusión práctica a que llega Borges no es la imposibilidad de toda crítica sino, por el contrario, la necesidad de que toda crítica se atenga cuidadosamente a los textos concretos. De aquí que sus ensayos abunden en examen de versos sueltos, de frases, de párrafos, y casi nunca emprendan el análisis de una obra entera, de todo un autor, de una literatura. Hay excepciones, es claro. Borges ha escrito un estudio sobre *Evaristo Carriego* y prepara hace algunos años otro sobre Dante; Borges ha escrito largamente (y en varias instancias) sobre *La literatura gauchesca* y sobre *El "Martín Fierro"*; Borges ha escrito (con la ayuda invisible de Delia Ingenieros) un tratado sobre *Antiguas literaturas germánicas*. Pero esta clase de trabajos constituye la excepción en su obra crítica, compuesta de breves ensayos, dispersos en revistas y recogidos morosamente en las páginas de un libro. Por otra parte, basta considerar cualquier página de los volúmenes arriba invocados para advertir hasta qué punto cada afirmación crítica está apoyada siempre en la cita textual y cómo se busca precisar la imagen y se elude toda caracterización sumaria o vaga.

Semejante concepción de los riesgos y ventura de la crítica ha llevado a Borges al examen de la retórica tradicional y a la fundamentación de una retórica nueva que intenta legislar las nuevas formas del arte contemporáneo (según él mismo apuntó en 1925). Capítulos de esa retórica se fueron escribiendo entre 1925 y 1936, y aunque Borges nunca los ordenó en tratados ni consintió siquiera en recogerlos en un solo volumen, su examen pormenorizado arroja ancha luz sobre su creación estética. Puede intentarse ahora una ordenación centrada en tres temas básicos: el lenguaje, la metáfora, los procedimientos de la narración.

Repetidas veces escribe Borges sobre el lenguaje. Le preocupa ante todo la caracterización de un lenguaje rioplatense que sin necesitar convertirse en idioma nacional y practicar una mutiladora separación del tronco común del idioma, se despeje de falsos casticismos, de devociones galicistas y de supersticiones autóctonas. Esa lengua ideal aparece expresada en la conferencia que titula *El idioma de los argentinos* y cabe en sus penúltimas palabras: *"Pero nosotros quisiéramos un español dócil y venturoso, que se llevara bien con la apasionada condición de nuestros ponientes y con la infinitud de dulzura de nuestros barrios y con el poderío de nuestros veranos y nuestras lluvias y con nuestra pública fe. Sustancia de las cosas que se esperan, demostración de cosas no vistas, definió San Pablo la fe. Recuerdo que nos viene del porvenir, traduciría yo. La esperanza es amiga nuestra y esa plena entonación argentina del castellano es una de las confirmaciones de que nos habla. Escriba cada uno su intimidad y ya la tendremos. Digan el pecho y la imaginación de lo que en ellos hay, que no otra astucia filológica se precisa"*.

Palabras en que se encuentra el mismo acento de las que por esos días escribió Pedro Henríquez Ureña en sus *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* (1928) y que Borges habría de glosar en una reseña bibliográfica olvidada. *"No hay secreto*

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

En cuanto al lenguaje como creación propia, como expresión personal, Borges ha sintetizado en *El idioma infinito* (de *El tamaño de mi esperanza*) su propia conducta. Después de afirmar que ha procurado atenerse siempre a la gramática *(arte ilusoria que no es sino la autorizada costumbre)* indica algunas *trazas*, por las que tiende a ensanchar infinitamente el número de voces posibles. Esas trazas son: 1º La derivación de adjetivos, verbos y adverbios, de todo nombre sustantivo; 2º La separabilidad de las llamadas preposiciones inseparables; 3º La traslación de verbos neutros en transitivos y lo contrario; 4º El emplear en su rigor etimológico las palabras.

Bastan tales procedimientos para formular (no para explicar) las novedades de un lenguaje que ha sido asombroso de lectores y tentación irresistible para tanto joven escritor. Cabría agregar a lo dicho allí por Borges que se advierte una notable evolución a lo largo de su obra. Ese lenguaje que está más vinculado a lo español castizo en sus orígenes y que abunda con gozosa complacencia en el arcaísmo de origen quevedesco, se va depurando a medida que el escritor se esencializa y alcanza una concisión sintáctica y una lucidez semántica que son sus caracteres más salientes hoy.

La metáfora es otro tema básico de sus inquisiciones críticas. En sucesivos exámenes advierte Borges que ella no existe en la lírica popular; que en la lírica culta suele convertirse en todo,

es decir en el elemento de mayor potencialidad poética; que esta primacía es en cierto sentido ilusoria ya que requiere para ello un estado de poesía muy elaborado *(La poesía de los vocablos entreverados por ella la condiciona y la hace emocionar o fallar,* escribe hacia 1928); que su verdadera condición es más bien la de objetos poéticos *(Son, para de alguna manera decirlo, objetos verbales, puros e independientes como un cristal o como un anillo de plata,* escribe en 1952). La conclusión a que llega ahora un análisis que se dilata a lo largo de tres décadas se apoya en esta experiencia: *Hará treinta años, mi generación se maravilló de que los poetas desdeñaran las muchas combinaciones de que esa colección es capaz y maniáticamente se limitaran a unos pocos grupos famosos: las estrellas y los ojos, la mujer y la flor, el tiempo y el agua, la vejez y el atardecer, el sueño y la muerte.* La conclusión es que los poetas (y no su generación) tenían razón.

Todo su afán de retórico de la metáfora se ha concentrado en estos últimos años en mostrar que bastan esas aproximaciones para ordenar todas las metáforas posibles. Es claro que esta unidad no aniquila la variedad. No cualquiera advierte la unidad esencial que enlaza secretamente a ciertas metáforas y el propio Borges se pregunta: *¿Quién, a priori, sospecharía que sillón de hamaca (como dicen en los* blues *a la muerte) y David durmió con sus padres(Reyes, 2: 10) proceden de una misma raíz?* Es decir: la identificación del sueño con la muerte.

Una poética de la narración.

Cuando los problemas de la narración empiezan a dominar la obra creadora de Borges, aparecen sus ensayos sobre los procedimientos narrativos y descriptivos, su reiterada consideración de las Sagas, su análisis del valor de invención en el argumento, su discrepancia de las teorías expuestas por Ortega y Gasset en *Ideas sobre la Novela,* 1925, su ataque al psicologismo. Con todo ello, Borges compone una poética de la narración que podría articularse así.

El problema central de la novelística es la causalidad, dice en un ensayo de 1932. *El arte narrativo y la magia*. Borges reconoce dos formas de expresión de esa causalidad. Una de ellas es la realista que encuentra su mejor expresión en *la morosa novela de caracteres* [que] *finge o dispone una concatenación de motivos que se proponen no diferir de los del mundo real*. Mejor le parece a Borges el procedimiento de las narraciones fantásticas que descansan en la magia *que es la coronación o pesadilla de lo causal no su contradicción*. De aquí que postule: *...una novela* (...) *debe ser un juego preciso de vigilancias, ecos y afinidades. Todo episodio, en un cuidadoso relato, es de proyección ulterior.*

Algunos años más tarde, distinguirá mejor entre novela y cuento y precisará: *La palabra* cuento *se justifica, pues cada pormenor existe en función del argumento general; esa rigurosa evolución puede ser necesaria y admirable en un texto breve, pero resulta fatigosa en una novela, género que para no parecer demasiado artificial o mecánico requiere una discreta adición de rasgos independientes.*

Pero lo que ahora importa es la distinción entre relatos que tratan de seguir el proceso de causalidad del mundo real y que desembocan fatalmente en la incoherencia de la novela realista o psicológica, y los relatos que se atienen al proceso mágico, *donde profetizan los pormenores, lúcido y limitado*. De aquí su conclusión: *En la novela, pienso que la única posible honradez está con el segundo. Quede el primero para la simulación psicológica.*

Con no menor nitidez distingue Borges en otro texto los dos tipos básicos de narración. Figura como prólogo a *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares (1940) y no ha sido recogido en los volúmenes críticos de su autor. Contra la opinión de Ortega y Gasset que aboga por la novela psicológica y opina que el placer de las aventuras es inexistente o pueril, expone Borges los motivos de su disentimiento: *El primero (cuyo aire de paradoja no quiero destacar ni atenuar) es el intrínseco rigor de la novela de peripecias. La novela característica*, psicológica, *propende a ser informe. Los rusos y los discípulos de*

los rusos han demostrado hasta el hastío que nadie es imposible: suicidas por felicidad, asesinos por benevolencia, personas que se adoran hasta el punto de separarse para siempre, delatores por fervor o por humildad... Esa libertad plena acaba por equivaler al pleno desorden. Por otra parte, la novela psicológica *quiere ser también novela* realista: *prefiere que olvidemos su carácter de artificio verbal y hace de toda vana precisión (o de toda lánguida vaguedad) un nuevo toque verosímil. Hay páginas, hay capítulos de Marcel Proust que son inaceptables como invenciones: a los que, sin saberlo, nos resignamos como a lo insípido y ocioso de cada día. La novela de aventuras, en cambio, no se propone como una transcripción de la realidad: es un objeto artificial que no sufre ninguna parte injustificada. El temor de incurrir en la mera variedad sucesiva del* Asno de Oro, *de los siete viajes de Simbad o del* Quijote, *le impone un riguroso argumento.*

He alegado un motivo de orden intelectual; hay otros de carácter empírico. Todos tristemente murmuran que nuestro siglo no es capaz de tejer tramas interesantes; nadie se atreve a comprobar que si alguna primacía tiene este siglo sobre los anteriores, esa primacía es la de las tramas. Stevenson es más apasionado, más diverso, más lúcido, quizá más digno de nuestra absoluta amistad que Chesterton; pero los argumentos que gobierna son inferiores. De Quincey, en noches de minucioso terror, se hundió en el corazón de laberintos hechos de laberintos, pero no amonedó su impresión de unutterable and self-repeating infinities *en fábulas comparables a las de Kafka. Anota con justicia Ortega y Gasset que la* psicología *de Balzac no nos satisface; lo mismo cabe anotar de sus argumentos. A Shakespeare, a Cervantes, les agradaba la antinómica idea de una muchacha que, sin disminución de su hermosura, logra pasar por hombre; ese móvil no funciona con nosotros... Me creo libre de toda superstición de modernidad, de cualquier ilusión de que ayer difiere íntimamente de hoy o diferirá de mañana; pero considero que ninguna otra época posee novelas de tan admirable argumento como* The invisible man, *como* The turn of the screw,

como Der Prozess, *como* Le Voyageur sur la terre, *como ésta que ha logrado, en Buenos Aires, Adolfo Bioy Casares.*

Posteriormente a este análisis, Borges ha precisado en otros textos (particularmente en su examen de las Sagas) las excelencias de una narrativa que se aparta del realismo descriptivo, postula argumentos originales, revela el carácter de los personajes por el comportamiento o por la anécdota. Estos procedimientos que el crítico descubre o señala hacia 1951 en los narradores escandinavos habían sido puestos en práctica ya por el narrador.

IV

LA NARRACIÓN

> Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos.
>
> (*El jardín de senderos que se bifurcan*, 1941.)

Timideces y audacias de un narrador.

Al presentar en 1954 la segunda edición de *Historia universal de la infamia*, escribe Borges que estas ficciones *son el irresponsable juego de un tímido que no se animó a escribir cuentos y que se distrajo en falsear y tergiversar (sin justificación estética, alguna vez) ajenas historias.* En efecto, las primeras narraciones de Borges no declararán su condición de tales. Preferirán disimularse como historias verdaderas, apenas literatizadas por el estilo, o (en variante todavía más tímida) como páginas de prosa perdidas en los libros de crítica. Así su primer

relato: *Hombres pelearon*, de ambiente orillero y que prefigura *El hombre de la esquina rosada*, 1935, se publica junto a *Sentirse en muerte* (que registra una intuición metafísica perdurable) y bajo el rótulo común: *Dos esquinas*. Su primera narración fantástica, *El acercamiento a Almotásim* figura en *Historia de la eternidad*, 1936, como nota bibliográfica del inexistente libro del inexistente Mir Bahadur Ali.

Borges prefirió intercalar en las páginas de *Sur* algunos cuentos (*Examen de la obra de Herbert Quain*, por ejemplo) que asumían el carácter de nota necrológica de algún desconocido escritor. El procedimiento es llevado al absurdo en *Pierre Menard, autor del Quijote* que fue fichado eruditamente por algún omnívoro cervantista.

Lo paradójico es que la timidez de Borges no se extendía sino a la presentación ambigua o equívoca de los cuentos. Los relatos mismos revelan una imaginación ilimitada que se complace en inventar con abundancia y originalidad. Porque lo primero que sorprende al lector de Borges es la cualidad de invención inagotable de sus ficciones. Baste considerar el primer volumen: *El jardín de senderos que se bifurcan*, 1941. Se reunen allí ocho narraciones en que se postula: un universo absolutamente coherente inventado por sabios y descubierto accidentalmente por el autor gracias a un amigo (Bioy Casares) y al tomo de una enciclopedia apócrifa; la reseña bibliográfica de una obra hindú (apócrifa, también) en que se cuenta el peregrinaje de un individuo en busca de otro (Dios tal vez) cuyo reflejo maravilloso reconoce en los seres más miserables o indignos; el propósito de reescribir el *Quijote* intentado por un poeta francés postsimbolista; un hombre que sueña a otro y logra interpolarlo en la realidad para descubrir, tardíamente, que él también es imagen de sueño; una lotería que sustituye al Estado o se confunde con él y que es cifra del caos y la arbitrariedad del mundo; una nota necrológica sobre un escritor inglés (inexistente) en que se resumen algunos argumentos de sus libros, de naturaleza fantástica todos; una Biblioteca total que es también cifra del universo, caótico y lúcido; una trama policial que

exige para su perfección no sólo un chino, un sinólogo inglés y un tenaz policía, sino (además) un laberinto que es un libro.

La timidez tampoco se manifiesta en los recursos narrativos.

Los procedimientos de la narración fantástica.

Al examinar la literatura fantástica en una conferencia dictada en Montevideo en 1949, encuentra Borges cuatro grandes procedimientos que se presentan desde los primeros tiempos y que permiten al creador destruir no sólo el realismo de la ficción sino la misma realidad. Ellos son: la obra de arte dentro de la misma obra, la contaminación de la realidad por el sueño, el viaje en el tiempo, el doble.

El procedimiento de la obra dentro de la obra está ya en el *Quijote* (como apunta Borges): en la segunda parte los personajes han leído el *Quijote* de 1605; está también en *Hamlet:* los cómicos representan ante la corte una tragedia que tiene gran semejanza con la de *Hamlet.* Pero es posible rastrearlo antes del Barroco. En la *Eneida* (libro I) el héroe troyano contempla en Cartago unas pinturas en las que se muestra la destrucción de Troya, de la que acaba de escapar, y se reconoce *mezclado entre los príncipes aqueos.* Y antes, en la *Ilíada,* modelo de Virgilio, Helena borda en el canto II un doble manto de púrpura cuyo tema es el mismo del poema: el combate de troyanos y aqueos por la posesión de Helena. En estos ejemplos (y en otros que Borges propone o pueden proponerse complementariamente) se advierte que la misma obra literaria postula la realidad de su ficción al introducirse como realidad en el mundo que sus personajes habitan.

Borges no ha descuidado el empleo de este procedimento. Pero no se ha limitado a trasladarlo tal como lo ofrecía la tradición literaria de occidente: lo ha invertido. En vez de testimoniar la realidad de su cuento por la presencia dentro de él de la misma obra de arte, ha introducido en sus relatos más inauditos la realidad contemporánea del lector. Así, por ejemplo,

para evitar toda discusión sobre la existencia de una enciclopedia que permite acceder a *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, Borges compromete a su amigo Bioy Casares en el descubrimiento (empieza por atribuirle una frase suya) y luego transcribe las opiniones, también apócrifas, de Carlos Mastronardi, Ezequiel Martínez Estrada, Pierre Drieu la Rochelle, Alfonso Reyes, Xul Solar, Enrique Amorim, Néstor Ibarra. En otra variante de este recurso, utiliza a estos u otros amigos como personajes (incidentales, es claro) de sus ficciones: Pedro Leandro Ipuche y Bernardo Haedo en *Funes el memorioso;* Patricio Gannon y yo en *La otra muerte.* Una tercera variante le permite decretar que la ficción ya ha sido escrita por alguien (también Cervantes previó este recurso al inventar a Cide Hamete Benengeli). En vez de crear el cuento se limita a comentarlo bajo la humilde apariencia de reseña bibliográfica o la más grave de necrología. Ya se ha visto que así compone *El acercamiento a Almotásim, Examen de la obra de Herbert Quain* y *Pierre Menard, autor del Quijote.* En todos los casos un pedazo irrefutable de la realidad aparece injertado en la ficción, aparece lastrándola de realidad.

El procedimiento de introducir imágenes del sueño que alteran la realidad ha sido explotado por el folklore de todos los pueblos; también, magistralmente por Coleridge en una nota que el propio Borges cita y traduce así: *Si un hombre atravesara el Paraíso en un sueño, y le dieran una flor como prueba de que había estado ahí, y si al despertar encontrara esa flor en su mano... entonces ¿qué?* En uno de sus cuentos de más minuciosa elaboración, *Las ruinas circulares,* Borges juega con el impreciso límite entre la realidad y el sueño: un asceta o místico de la India decide soñar un hombre e interpolarlo en la realidad. Después de muchas vigilias y de algunas horas dedicadas al sueño consigue crearlo. Un solo signo podrá delatar la condición irreal del fantasma: será inmune al fuego. Más tarde un incendio amenaza la vida del soñador. Quiere huir, atraviesa el fuego: *con alivio, con humillación, con terror* (escribe Borges), *comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo.*

La flor de Coleridge, combinada con otro recurso —el viaje en el Tiempo— ha engendrado otras ficciones famosas que el mismo Borges apunta. Así, por ejemplo, en *The Time Machine* de H. G. Wells, el protagonista viaja hacia el porvenir y trae una flor marchita. Borges comenta: *Más increible que una flor celestial o que la flor de un sueño es la flor futura, la contradictoria flor cuyos átomos ahora ocupan otros lugares y no se combinaron aún.* Henry James, que conocía el texto de Wells, propone una versión más fantástica en *The Sense of the Past*, novela que no llegó a concluir pero cuyo argumento total es conocido: un retrato que data del siglo XVIII representa misteriosamente al protagonista, que fascinado por la tela logra trasladarse a la fecha en que fue pintada y consigue que el pintor, tomándolo como modelo, comience la obra. *James crea así* (dice Borges) *un incomparable* regressus ad infinitum, *ya que su héroe, Ralph Pendrel, se traslada al siglo* XVIII *porque lo fascina un viejo retrato, pero ese retrato requiere, para existir, que Pendrel se haya trasladado al siglo* XVIII. *La causa es posterior al efecto, el motivo del viaje es una de las consecuencias del viaje.*

Borges ha utilizado también la fantasía temporal. Por ejemplo, en *El milagro secreto* el tiempo real queda suspendido mientras fluye un año mental para el protagonista (a quien apuntan los fusiles del pelotón de ejecución); en *Funes*, la memoria estratifica el tiempo: ni uno solo de sus segundos se pierde, todos quedan registrados en la inhumana vigilia del memorioso; *El inmortal* (que el autor ha calificado de *Bosquejo de ética para inmortales)* está señalando desde el título una curiosa derrota del tiempo que es también derrota de la noción de personalidad. Dejé para el final el más audaz, aunque no (tal vez) el de más feliz ejecución: *La otra muerte* en que la voluntad de un hombre opera un milagro, le permite remontar la corriente del tiempo y alterar una cobardía pasada, que padeció durante toda la vida, con un acto de arrojo.

El último procedimiento codificado por Borges, el de los dobles, abunda en antecedentes ilustres. En su conferencia re-

cuerda dos: uno de los cuentos de Edgar Allan Poe que se titula *William Wilson;* una narración de Henry James, *The Jolly Corner,* que presenta la sugestiva variante de referirse a un doble que habita no otro tiempo real sino un tiempo posible, que es un fantasma en fin.

Este procedimiento cuenta con la predilección de Borges. Hay tres cuentos que lo ensayan, siempre con significativas invenciones. En *Tres versiones de Judas* se sustituyen rápidamente las teorías sobre la traición hasta concluir con la más fascinante: Dios no se encarnó en Cristo, el perfecto, sino en Judas, el traidor. En realidad, más que una blasfemia o una herejía barroca (que tendría su antecedente, según he apuntado, en el *Biathanatos* de John Donne) lo que Borges propone es la identificación final de Judas y Cristo, de cada hombre con todo hombre. El procedimiento aparece explícito en *El tema del traidor y del héroe,* en que el jefe de una conspiración resuelve traicionar a sus cómplices; éstos se enteran y deciden eliminarlo, pero de manera que la causa no se debilite. Para ello, lo obligan a jugar el papel de víctima, de héroe, en un atentado simulado que servirá para encubrir el suicidio verdadero. En *Los teólogos,* deliciosa recreación arqueológica, insiste en el procedimiento: después de largas y vanas refutaciones un teólogo logra la completa destrucción (por el fuego) de un rival famoso. Al morir descubre que para Dios, para la mirada ilimitada de Dios, ambos son la misma persona. En cualquiera de los tres ejemplos, Borges ha preferido imaginar no dos personas idénticas sino dos personas aparentemente opuestas aunque en realidad complementarias. En algún caso (el segundo) ni siquiera es necesario que haya dos personas; bastan distintos enfoques de la misma. Otro cuento, *La forma de la espada,* especula con el cambio de enfoque y muestra la despreciable delación de un hombre contada por él mismo como si él fuera la víctima y no el delator.

Metáforas de la realidad.

Quizá el error más grueso que puede cometer un lector de Borges es el de suponer que sus ficciones se agotan después de examinados sus procedimientos. Es decir: que son únicamente construcciones artificiosas sin ningún contenido. El mismo Borges se ha encargado de tolerar y hasta fomentar esa injusticia. Algunas veces ha señalado que son juegos de la inteligencia y la escritura, *artificios*, como si sólo fueran eso. Sin embargo, su autor no puede ignorar (y hasta lo ha declarado públicamente) que la literatura fantástica se vale de ficciones no para evadirse de la realidad, como creen sus fáciles detractores, sino para expresar una visión más honda de la realidad. Toda esa literatura está destinada más a ofrecer metáforas de la realidad, por las que el escritor quiere trascender la superficie indiferente o casual, que evadirse a un territorio impune. De aquí que no cualquier ficción responsable pueda valer; de aquí que la literatura fantástica requiera más lucidez y rigor, más auténtica exigencia creadora, que la mera copia de la realidad que (ésta sí) puede permitirse abundar en incoherencias, en arbitrariedades, en el tedio.

El mismo Borges acerca dos ejemplos: *The Invisible Man* de H. G. Wells y *Der Prozess* de Franz Kafka. Ambas obras (apunta en su conferencia de 1949) plantean el mismo tema: la soledad del hombre, su incomunicabilidad última, pero utilizan distintas procedimientos narrativos. Una es una fantasía científica, contada en términos de minucioso realismo; la otra es una pesadilla que conserva su irrealidad, su angustia, sus leyes arbitrarias, a pesar de estar expuesta con detalles de la más penosa o trivial materialidad.

Del mismo modo pueden reducirse las ficciones de Borges a constantes temas humanos. Así, por ejemplo, *Pierre Menard, autor del Quijote* y *La busca de Averroes*, *La biblioteca de Babel* y *El milagro secreto*, *La escritura del Dios*, demuestran, de muy variada manera, la vanidad de todo esfuerzo creador, la locura de la erudición, de la crítica literaria, de la filosofía, del arte.

El tema del traidor y del héroe, Tres versiones de Judas, Los teólogos, ejemplifican la imposibilidad de un deslinde total entre el Bien y el Mal. *La biblioteca de Babel, La lotería de Babilonia, La escritura del Dios, El Aleph,* presentan variantes del azar que rige este mundo caótico, en tanto que *El muerto* (en que a un hombre lo dejan triunfar y ser prepotente y creerse alguien porque ya lo tienen condenado de antemano) ofrece una reducción del tema a escala del destino individual. *Examen de la obra de Herbert Quain, El jardín de senderos que se bifurcan, La muerte y la brújula, La casa de Asterión,* proponen una imagen del universo y del destino humano que se confunde, por su bifurcación, por su simetría, con las de un hombre encerrado en la pesadilla de un laberinto.

En el centro de estas ficciones hay un mensaje —nihilista— que no es difícil formular: el mundo coherente que creemos vivir, gobernado por la razón y fijado por el esfuerzo creador en perdurables categorías morales e intelectuales no es real. Es una invención de hombres (artistas y teólogos, filósofos y visionarios) que se superpone a la realidad absurda, caótica, del mismo modo que la caprichosa creación de Tlön (obra de sabios también) se superpone a esta realidad legislada que todos soñamos. El mundo, el real no el aparencial, ha sido creado por dioses subalternos y abunda en incongruencias, en imperfecciones, en sinsentido.

Las ficciones realistas.

Es claro que toda una zona de las ficciones de Borges afecta la apariencia del realismo. Y el mismo autor ha permitido que uno de sus relatos, *Emma Zunz,* fuera anunciado en *Sur* como "cuento realista." ¿Acaso no rigen en estos relatos las mismas normas narrativas?, podría preguntarse el lector. ¿Es distinta la visión del mundo que ellos revelan? Consideremos el caso de *Emma Zunz.*

Borges cuenta allí la historia (sugerida por Cecilia Ingenie-

ros) de una joven que para vengar la muerte de su padre resuelve hacerse violar por un marinero desconocido para poder echar la culpa de ese acto al hombre de quien desea vengarse y tener así una excusa por haberlo matado. El cuento es realista en más de un sentido, como se ve. Pero, ¿en qué consiste el realismo de *Emma Zunz?* No indudablemente en su desagradable peripecia ni en el estilo neutro en que la comunica Borges. Su realismo consiste en que ningún detalle (por rebuscado o casual que parezca) viola ninguna de las leyes aceptadas del mundo real. No hay nada que sea fantástico en su planteo o en sus términos; todo es de una burocrática realidad, aún en sus sordideces. Y sin embargo, la realidad profunda que postula el relato es de la misma esencia de los cuentos fantásticos: es una realidad pesadillesca, deformada por el estado anormal en que se encuentra la protagonista, y que se revela, súbitamente, en el último párrafo del cuento. *La historia* [que cuenta Emma Zunz a la policía] *era increíble, en efecto, pero se impuso a todos, porque sustancialmente era cierta. Verdadero era el tono de Emma Zunz, verdadero el pudor, verdadero el odio. Verdadero también era el ultraje que había padecido; sólo eran falsas las circunstancia, la hora y uno o dos nombres propios.*

Basta este último párrafo (en que el ultraje cometido por un hombre puede ser pagado, sin alteración de la verdad sustancial, por otro), basta este párrafo ambiguo y luminoso para destruir la aparente coherencia del mundo que postula *Emma Zunz*, para convertir el relato realista en fantástico. De la misma estirpe fantástica de los cuentos de *El jardín de senderos que se bifurcan.*

Más evidente es el caso de otro cuento que Borges ha vinculado por su estilo a *Emma Zunz.* Se titula *La espera* y es más reciente. Allí un hombre (contrabandista, se adivina) se esconde de sus compañeros a los que sin duda ha delatado; día tras día, noche tras noche, imagina el momento en que aquéllos lo descubren, entran en su cuarto y lo balean sin previo aviso. Cuando llegan realmente, el hombre está acostado y los mira; no acaba de convencerse e intenta un gesto como para devol-

verlos al sueño al que sin duda pertenecen, como para despojarlos de realidad por medio de un conjuro; entonces muere. ¿Será necesario aclarar que para este hombre que estuvo viviendo durante meses la pesadilla de la muerte repentina y multiplicada en horas de espera, la muerte misma no es sino una variante, la última tal vez, de la pesadilla circular?

Si se compara esta historieta de Borges con una anterior y levemente similar de Ernest Hemingway *(The Killers* es el título original) se puede apreciar mejor la naturaleza no realista del enfoque borgiano. Hemingway se mantiene deliberadamente en la superficie del relato y a través de ella permite a la intuición del lector el acceso a la angustia del hombre acorralado que espera, en lúcida impotencia, a los matones que han de ultimarlo. Borges se instala en cambio (sin monólogo interior, sin análisis proustiano) en la conciencia del hombre y verifica (ya en otro plano que ahora interesa más) que no hay casi manera de distinguir la muerte real de esas muertes previas, sus borradores confusos, que la cobardía proveyera. La realidad sólida, aparencial, aparece destruida por su mirada y muestra su incoherencia, su desgarrada faz de pesadilla.

V

LA COSMOVISIÓN

...un misterio y una esperanza: la eternidad.
(*El idioma de los argentinos*, 1928).

El Tiempo y el Mundo.

No es posible considerar el nihilismo como la última etapa de esta obra. El universo que muestran sus ficciones no es, en verdad, caótico; este escritor que las crea no es, en verdad, nihi-

lista. La visión caótica y nihilista se refiere únicamente al mundo de las apariencias. Pero si el lector es capaz de trascender la corteza de estas ficciones y alcanzar la grave realidad subyacente se puede descubrir otra perspectiva. Para ello es posible guiarse por las revelaciones contenidas en *Nueva refutación del Tiempo,* 1947, librito en que resume Borges su más perdurable inquisición metafísica. Allí escribe: *Berkeley negó que hubiera un objeto detrás de las impresiones de los sentidos; Hume que hubiera un sujeto detrás de la percepción de los cambios. Aquél había negado la materia, éste negó el espíritu; aquél no había querido que agregáramos a la sucesión de impresiones la noción metafísica de materia, éste no quiso que agregáramos a la sucesión de estados mentales la noción metafísica de un yo.*

Prolongando entonces a estos negadores del espacio y del yo, Borges niega el tiempo, y afirma: *Fuera de cada percepción (actual o conjetural) no existe la materia; fuera de cada estado mental no existe el espíritu; tampoco el tiempo existiría fuera de cada instante presente.* O como escribe Schopenhauer en palabras que el mismo Borges cita: *Nadie ha vivido en el pasado, nadie vivirá en el futuro; el presente es la forma de toda vida, es una posesión que ningún mal puede arrebatarle.*

Esta convicción metafísica, que Borges razona y comparte, no es sólo producto de una especulación. El mismo libro permite conocer una experiencia en que Borges vivió (creyó vivir) la eternidad. Aparece contada en el fragmento titulado *Sentirse en muerte* (hacia 1928). Borges recorre, solitario y feliz, la noche del suburbio porteño. Se detiene a contemplar una tapia rosada. *Me quedé mirando esa sencillez* (escribe). *Pensé, con seguridad, en voz alta: Esto es lo mismo de hace treinta años... Conjeturé esa fecha: época reciente en otros países, pero ya remota en este cambiadizo lado del mundo. Tal vez cantaba un pájaro y sentí por él un cariño chico, de tamaño de pájaro; pero lo más seguro es que en ese ya vertiginoso silencio no hubo más ruido que el también intemporal de los grillos. El fácil pensamiento* Estoy en mil ochocientos y tantos *dejó de ser unas*

cuantas aproximativas palabras y se profundizó en realidad. Me sentí muerto, me sentí percibidor abstracto del mundo: indefinido temor imbuido de ciencia que es la mejor claridad de la metafísica. No creí, no, haber remontado las presuntivas aguas del Tiempo: más bien me sospeché poseedor del sentido reticente o ausente de la inconcebible palabra eternidad. *Sólo después alcancé a definir esa imaginación. La escribo ahora así: Esa pura representación de hechos homogéneos —noche en serenidad, parecita límpida, olor provinciano de la madreselva, barro fundamental— no es meramente idéntica a la que hubo en esa esquina hace tantos años; es, sin parecidos ni repeticiones, la misma. El tiempo, si podemos intuir esa identidad, es una delusión: la indiferencia e inseparabilidad de un momento de su aparente ayer y otro de su aparente hoy, basta para desintegrarlo.*

Un idealismo que lleva sus conclusiones más lejos que Berkeley y Hume y (tal vez) Schopenhauer, tal es la cosmovisión que encierran las ficciones de Borges, la obra entera de este creador impar. A esta luz, todo cambia. El tema del doble adquiere nuevo significado. No se trata ya de un doble porque todos los hombres son el mismo hombre y hay un solo hombre. (En la fantasía arqueológica que se titula *El inmortal* se despliega con abundancia de detalles y felicidad de estilo el tema). Y los juegos con el tiempo presentan otro sentido. Incluso algunas de esas ficciones que muestran a Borges o a sus creaturas, habitados por revelaciones y éxtasis (por ejemplo, *El testigo* en el volumen *Dos fantasías memorables*, escrito en colaboración con Bioy Casares; o *El Zahir* y *El Aleph*, en el volumen homónimo) se revelan como metáforas, patéticas o burlescas, de aquella intuición fundamental de la eternidad del presente, de la abolición del Tiempo, que golpeó a Borges una noche de 1928 en una calle del suburbio porteño.

VI

EL HOMBRE

> Negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el universo astronómico, son desesperaciones aparentes y consuelos secretos. Nuestro destino (a diferencia del infierno de Swedenborg y del infierno de la mitología tibetana) no es espantoso por irreal; es espantoso porque es irreversible y de hierro. El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebata, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges.
>
> (*Nueva refutación del Tiempo*, 1947.)

Borges el memorioso.

¿A qué se debe esa duplicidad de las ficciones de Borges, ese oscilar entre la concepción francamente fantástica y la apariencia del realismo? El fundamento está, ya se ha visto, en la peculiar cosmovisión del escritor. Pero esa *weltanschauung* (para usar la palabra técnica) depende estrechamente de las circunstancias concretas de este ser Borges. Para los que se sientan repugnados por la explicación de raíz metafísica arriba expuesta, se puede intentar una segunda (psicológica) que no sólo no la desmiente sino que la confirma. El punto de partida lo ofrece uno de sus cuentos, que Borges ha calificado el mejor.

En *Funes el memorioso* ha trazado una suerte de autobiografía espiritual. El cuento presenta a un muchacho de Fray Bentos que a consecuencia de una caída de caballo queda tullido. El accidente tiene otra consecuencia. *Al caer*, escribe Borges, *perdió el conocimiento; cuando lo recobró, el presente era casi intolerable de tan rico y tan nítido, y también las memorias más*

antiguas y más triviales. Más adelante detalla el relator (el mismo Borges): *Nosotros de un vistazo, percibimos tres copas en una mesa; Funes, todos los vástagos y racimos y frutos que comprende una parra. Sabía las formas de las nubes australes del amanecer del treinta de abril de mil ochocientos ochenta y dos y podía compararlas en el recuerdo con las vetas de un libro en pasta española que sólo había mirado una vez y con las líneas de la espuma que un remo levantó en el Río Negro la víspera de la acción del Quebracho.*

El mundo que contempla Funes (y que estas citas tratan de evocar en el recuerdo del lector), ese mundo en que nada es olvidado, en que todo es presente, no es esencialmente distinto al que contempla cotidianamente su creador. Apenas si está amplificado por la literatura, por el estilo. Una memoria prodigiosa le permite también a Borges fijar para siempre las circunstancias de cada instante; una repetición o monotonía de su vida diaria le permite rectificar en el detalle la misma acción, cotidianamente ejecutada. El insomnio que acosaba también a Funes, le facilita la lenta elaboración de sus ficciones. Largas interminables noches preceden a cada una de sus obras y las dejan marcadas para siempre con sus intervalos de pesadilla o de éxtasis. En sus cuentos abundan esas señales inequívocas de la lucidez alucinatoria del insomnio, esa exasperación intuitiva, ese aumento cruel de las percepciones, unidas (es claro) a las ocasionales distracciones, a los lapsos de inconsciencia que el mismo insomnio alimenta, esos lapsos en que las cosas más nítidas suelen confundirse y los límites borrarse súbitamente.

Todos los cuentos abundan en estas señales. En *La forma de la espada,* al confesarse John Vincent Moon suele equivocar los términos *(Antes o después,* dice, *orillamos el ciego paredón de una fábrica o un cuartel),* y acaba por reconocer que los nueve días que pasó ocultándose de sus enemigos en la enorme quinta del general Berkeley (¿o del obispo?, hace conjeturar a su lector Borges), esos nueve días pesadillescos por el miedo forman uno solo en el recuerdo.

En *La muerte y la brújula* el detective Eric Lönnrot recorre

una vieja quinta. *Por antecomedores y galerías salió a patios iguales y repetidas veces al mismo patio. Subió por escaleras polvorientas y antecámaras circulares; infinitamente se multiplicó en espejos opuestos; se cansó de abrir o entreabrir ventanas que le revelaban, afuera, el mismo desolado jardín desde varias alturas y varios ángulos; adentro, muebles con fundas amarillas y arañas embaladas en tartalán.* Es decir: Eric Lönnrot se sumerge en una quinta que es un mundo de pesadilla, gobernado por las trampas de una simetría onírica.

Y no son éstas las únicas señales que muestran la identidad de los sueños o vigilias del creador con los personajes o circunstancias de sus ficciones. A través de todos los cuentos (sean fantásticos o pretendidamente realistas) algunos elementos muestran esa identidad de visión. Se trata de imágenes que no sólo hechizan a los personajes; hechizan también al autor. Los losanges amarillos que evoca Emma Zunz (estaban en la quinta de Lanús que su padre poseía y que les remataron cuando la quiebra) reaparecen ante el hombre que espera como *los desvaídos rombos de la pinturería y ferretería* del barrio en que se ha refugiado. Esos losanges vuelven, coloridos, y se instalan en la pared de otra pinturería junto a la que se descubre el cadáver, apuñalado, de Daniel Simón Azevedo en *La muerte y la brújula*. A través de todo este cuento, en los arlequines enmascarados que se llevan (que fingen llevar) a Gryphius borracho o herido de muerte; en la ventana del mirador en que Lönnrot enfrenta la solución del misterio, el tema de los losanges es símbolo o metáfora de la secreta simetría de la historia personal de Borges, de sus veranos en la quinta de Adrogué, poblada de corredores pesadillescos que se reflejan en abominables espejos.

¿Habrá que agregar también otras coincidencias estilísticas entre los cuentos que sugieren (o documentan) una intuición compartida honda, recurrentemente por el autor? El narrador de *Hombre de la esquina rosada*, al ver el coraje de Francisco Real, el guapo del otro barrio que viene a desafiar, se siente anonadado y expresa: *Yo hubiera querido estar de una vez en*

el día siguiente, yo me quería salir de esa noche. Quince años después, al contar cómo Emma Zunz reacciona ante la noticia de la muerte de su padre, repite Borges: *Su primera impresión fue de malestar en el vientre y en las rodillas; luego de ciega culpa, de irrealidad, de frío, de temor; luego, quiso ya estar en el día siguiente.*

Unidad central de la obra.

No es posible (no es tampoco necesario) explicar a Proust sólo por el asma, a Herrera y Reissig sólo por la taquicardia, a Borges sólo por el insomnio. Aquí no se esboza una explicación única. Sólo se prentende confirmar, con algún detalle estilístico, una intuición invasora: la de una visible identidad entre el mundo de las ficciones y el mundo que habita realmente su inventor; la intuición de que la realidad es para Borges pesadillesca, de que sus ficciones (fantásticas o realistas) son verdaderas en el sentido de que copian una realidad alucinada: la de su autor. Con lo que se vuelve a la *weltanschauung* ya esbozada.

Esta intuición también puede razonarse. Un cuidadoso examen de la obra de Borges permite demostrar fácilmente que, como Funes, él se sintió alguna vez, *solitario y lúcido espectador de un mundo multiforme, instantáneo y casi intolerablemente preciso;* que no sólo habla John Vincent Moon cuando asegura: *Lo que hace un hombre es como si lo hicieran todos los hombres. Por eso, no es injusto que una desobediencia en un jardín contamine al género humano; por eso no es injusto que la crucifixión de un solo judío baste para salvarlo. Acaso Schopenhauer tiene razón: yo soy los otros, cualquier hombre es todos los hombres. Shakespeare es de algún modo el miserable John Vincent Moon;* que las mismas palabras con que Yu Tsun expresa su perplejidad ante el laberinto inventado por su antepasado *(Me sentí... percibidor abstracto del mundo)* habían sido usadas antes por su inventor para comunicar su perplejidad

metafísica, en una noche de suburbio de 1928, ante la súbita intuición de la eternidad; que uno de los argumentos utilizados por Jaromir Hladik en su *Vindicación de la Eternidad (no es infinita la cifra de las posibles experiencias del hombre y... basta una sola* repetición *para demostrar que el tiempo es una falacia)* ya había sido empleado, antes de *El milagro secreto,* por Borges en *Nueva refutación del Tiempo.*

¿Para qué continuar? La trama de las intuiciones de Borges y la trama de sus ficciones son una y la misma cosa. Debajo de las metáforas narrativas (que suelen llamarse cuentos) se esconde una concepción idealista de la Realidad, una metafísica hondamente enraizada en las experiencias del hombre. Por eso, este hombre Borges (este creador) es también John Vincent Moon el traidor, es también Eric Lönnrot el detective, es también Irineo Funes el memorioso.

VII

UNA LITERATURA

Quizá la manera más eficaz de acceder al mundo literario que cubre el nombre de Jorge Luis Borges sea aceptar, de una vez por todas, que no se le puede comprender cabalmente si no se le considera como una literatura dentro de otra. Borges lo ha dicho de algunos grandes creadores de occidente (de Joyce, de Goethe, de Quevedo, de Shakespeare, de Dante) y tal vez no sea excesivo aplicárselo a él mismo. En efecto, su literatura no es sólo un capítulo o una etapa o una tendencia dentro de la literatura argentina (e hispanoamericana) contemporánea. Es toda una literatura, con su pluralidad de géneros, desde la lírica hasta la fabulación metafísica; con sus evidentes períodos, desde la renovación ultraísta del 20 hasta la fantasía arqueo-

lógica de hoy; con sus corrientes opuestas y hasta excluyentes, desde el versolibrismo del comienzo hasta el neoclasicismo de los últimos poemas. Una literatura que tiene su propia retórica y estilística, una metafísica que le da unidad y convierte una obra en apariencia fragmentaria en un todo coherente, un estilo inconfundible y hasta sus apócrifos. Una literatura que a pesar de su variedad revela la unidad del ser Borges, su creador, su tema secreto.

(1955)

Nota de 1975

He desarrollado estos puntos de vista en el libro *Borgès par lui-même* (París, *Seuil*, 1970).

"ADÁN BUENOSAYRES": UNA NOVELA INFERNAL

Al reseñar esta novela de Leopoldo Marechal, el crítico Eduardo González Lanuza acercó esta valiosa anécdota: *Hace ya años —muchos más de los que yo quisiera— me encontré cierta tarde con el poeta Leopoldo Marechal, autor de versos admirables, en la redacción del periódico donde él trabajaba, y en conversación casi de rutina entre compañeros de oficio, le pregunté cuál era la labor diaria que tenía entre manos. Sacándose la pipa de la boca y con el tono más natural del mundo, me respondió sin vacilar:*

—Estoy escribiendo una novela genial.

Esta declaración de Marechal no sólo comunica su propósito más íntimo —y también más publicitado— sino que facilita un importante punto de vista para enfocar su extensa obra. Porque ¿de qué manera concebirla sino como un deliberado intento de genialidad narrativa? ¿Cómo conciliar de otro modo su ostentosa suciedad y el tono angélico de su tesis, el desmesurado volumen de sus páginas y la constante reiteración de motivos ya frecuentados por las obras maestras de la literatura occidental? Sólo la intención de escribir una obra genial —o también: sólo el propósito de imitar algunas obras geniales— puede justificar la creación de este monstruo de la novelística, de este exceso, que se llama *Adán Buenosayres*.

I

El poeta y la ciudad

La muerte de Adán Buenosayres —joven poeta argentino florecido en la primera posguerra— pretexta esta narración. Uno de sus amigos, el transparente L. M., decide publicar su obra inédita (dos libros en prosa) y concibe como prólogo a la misma una semblanza del autor, que de alguna manera ilumine su creación y la sitúe en su momento. En cinco libros traza L. M. dos días de la existencia de Adán Buenosayres, y de esa narración —tan reducida en el tiempo como dilatada en las páginas de la obra— ha de surgir la verdadera efigie del poeta malogrado, *tel qu'en lui même enfin l'éternité le change* (para recordar otro lugar común literario). El resto del libro está ocupado por la transcripción de la obra que dejó el joven.

Cuarenta y ocho horas facilitan el acceso a la intimidad de Adán, desde el momento (inicial) en que despierta en una cama de pensión hasta el momento (final) en que se acuesta por segunda vez, en esa misma cama. Entre estos dos actos inevitables, Adán vive pequeñas aventuras cotidianas, de las que el azar y la memoria rescatan algunas: Adán presencia, curioso, el despertar del barrio en la mañana; Adán conversa con su vecino, el imbañable filósofo Samuel Tessler; Adán asiste a una reunión en casa de una joven a la que ama en enconado silencio; Adán recorre con algunos amigos los afantasmados suburbios de la ciudad; Adán padece un velorio o discute sobre la esencia de la poesía en la italianizante glorieta *Ciro;* Adán espera su turno en un burdel y regresa, ebrio y á altas horas de la mañana, a su pensión. El día siguiente parece menos atareado (o, por lo menos, cabe en un solo capítulo): Adán repasa su aventura cotidiana, da clase a los niños de una escuela y tiene un misterioso encuentro con un pordiosero. Con estas páginas se completa el dibujo de su figura y de su circunstancia.

Adán Buenosayres no escapa al destino de todo joven poeta:

la incomprensión, el anonimato, la genialidad decretada en vagas mesas de café, los inéditos cuadernos yaciendo en algún cajón de la mesa. Algunos rasgos más particulares permiten precisar su figura: Adán abomina del placer carnal (aunque no pudo sustraerse cierta vez a la lubricidad de una sirvienta); ama sin éxito, como el joven Alighieri, a una muchacha desdeñosa y altiva; practica una fe ortodoxa y una tenaz erudición tomista que no lo abandona ni en los peores momentos de embriaguez. Es, en suma, poeta, joven, católico, tomista y enamorado.

Pese a los notorios esfuerzos del autor esta figura no logra mayor nitidez; aparece, es cierto, diferenciada en sus rasgos principales, pero sin que ello alcance a vitalizarla: a lo sumo, le permite destacarse sobre el conjunto abigarrado y borroso de comparsas.

El mundo que circunda a Adán se presenta caótico y cosmopolita. El poeta asiste desde su despertar a la babel de lenguas y apetitos, a las contrarias intenciones de los hombres, a la sordidez universal. Pero él prosigue su destino, anónimo o señalado por la multitud, paladeando sus versos o lucubrando su estética, inundado el corazón de amor a los semejantes. (Nada de esto se justifica en la obra; nada de esto se vive. El autor se limita a decretarlo). Las amistades de Adán, sus colegas, no constituyen un grupo homogéneo, aunque se caracterizan por ejercer el mismo ingenio sucio y por afectar un verbal desprecio hacia toda vulgaridad (incluso la propia). Adán circula entre ellos incontaminado y ajeno, y cuando los enfrenta realmente, es para adoctrinarlos (como en el libro IV, cap. I) sobre la esencia de la poesía, sin que su prédica pueda afectarlos, sin que se logre comunicación alguna. En realidad, no se mueven en el mismo plano; se yuxtaponen sin tocarse.

Y, sin embargo, este mundo fragmentario y caótico, tiene para Marechal tanto atractivo como el mismo protagonista. Por eso dedica gran parte de la obra a la pintura minuciosa del ambiente, al lamentable relevamiento de su folklore, al puntual inventario de su chatura y de su indecencia. Desfilan por sus páginas todas las clases, todos los oficios, los distintos niveles mentales, la

común procacidad. La enumeración que emprende Marechal nunca es indiferente; la anécdota siempre contiene intención, ya que el autor no quiere recoger indistintamente todo eco, toda voz de la ciudad. Busca, en verdad, que todo eco, que toda voz, queden expresados. Busca la esencia de la ciudad, su entraña y su ritmo. Y tras todo ese pintoresco desfile, tras la inagotable y agotadora teoría de imágenes, el lector puede advertir un único anhelo, una única ambición: cifrar en un signo ese cosmos.

No lo consigue. Con la misma facilidad con que se le borraba la imagen del protagonista, la verdadera y definitiva faz de la ciudad se le desvanece, sustituido sin ventaja el auténtico rostro por millares de inconexas instantáneas, efigies aparenciales y transitorias.

II

Un doblaje literario

Ya se ha indicado que el autor pretendió que su obra fuera no sólo la expresión de una existencia individual única, sino que constituyera cifra y paradigma de un destino poético y de un cosmos. Tal propósito resulta evidente desde el mismo título. *Adán Buenosayres* no es un nombre fabricado por el azar o el sueño. Es (como lo señalara González Lanuza) la cabal expresión de lo Universal, la Certidumbre, la Unidad, lo Absoluto —en una palabra: todo lo que el nombre Adán sintetiza— opuesto a lo Particular, la Apariencia, la Diversidad, lo Relativo, que encierra el apellido Buenosayres. Y la aventura que corre el protagonista por las pobladas calles de la ciudad es también símbolo de la aventura del Hombre en el Mundo. Por eso cada episodio se proyecta en una doble pantalla: en una, refleja el

hecho individual y anecdótico; en otra, se perfila su contenido esencial. Y por eso, también, la novela lleva dentro de sí misma su alegoría, y cuando el lector recorre junto a Adán Buenosayres, los círculos infernales de *Cacodelphia* descubre que esta ciudad subterránea es mera trasposición onírica (o literaria) de la ciudad real.

Para llevar a cabo dignamente esa empresa de aliento sólo era posible (ha pensado Marechal) recurrir a las proporciones de la Epopeya. *Adán Buenosayres* debía concebirse como una *Odisea*, o una *Eneida*, o una *Divina Comedia*. Lo que traducido a términos contemporáneos significa: un *Ulises*. Esto no quiere decir que Marechal haya descuidado los precedentes clásicos. En realidad, los tuvo tan en cuenta que toda su obra trasunta una vasta cultura humanística y en sus páginas cohabitan episodios recortados en Homero junto a pasajes de sólida doctrina aristotélica. Aunque también pueden advertirse pasajes inspirados por las letras universales de todos los tiempos; tal libro depende, también, de *Los sueños*, de Quevedo; tal aparición fantasmal o alcohólica, surge de las páginas de *Una excursión a los indios ranqueles*, de Mansilla.

Para subrayar más la universalidad de su espíritu, así como para dar en toda plenitud la medida de su ambición, Leopoldo Marechal diagramó su novela según el modelo —tantas veces ilustre— del *Ulises* joyceano. Y así como aquel ciudadano dublinés trasladó a su fábula, con ejemplar discreción, los símbolos y motivos que encontró en la *Odisea*, este porteño pretendió trasladar símbolos y motivos del *Ulises* a su *Adán Buenosayres*. Esto resulta más notorio si se advierte que Marechal no se conformó con trasponer a un registro personal las incitaciones que su antecedente inmediato le ofreciera, creando (como Joyce con Homero) un cosmos propio. El autor quiso repetir las formas más visibles de la gran novela, y pretendió imitar lo inimitable: sus ilimitados recursos técnicos, la audacia de sus enfoques, su madurez. Marechal no advirtió que lo que parecía estridencia en *Ulises* no era mero juego narrativo, sino que obedecía al intento —desesperado y profundo— de cercar la

realidad desde todos sus ángulos para agotar su significado y su escandalosa riqueza. Y Marechal repitió sin ningún sentido los riesgosos enfoques e hizo sonar a hueco lo que era, en Joyce, forma plena de contenido. Una diferencia de calidad humana y literaria, una inferior condición para el manejo de tan complejos materiales, convirtieron la copia o transcripción en desdichada parodia. Cualquiera que se moleste en cotejar, por ejemplo, el episodio del burdel en *Ulises* (monstruosa *Walpurgisnacht* de ejecución deslumbrante) con la sórdida y pedestre versión que ofrece Marechal, percibirá en seguida la parodia. En Joyce, esta escena es la culminación del libro; allí confluyen todos los temas, y gracias al delirio alcohólico, los personajes desnudan el alma y proyectan o transfieren objetivamente sus alucinaciones, sus frustrados deseos, sus angustias. En Marechal ese episodio sirve sólo para satirizar a unos pobres idiotas o para subrayar, en el peor estilo de los novelistas españoles del naturalismo, la condición carnal del hombre. También puede cotejarse, en un plano menor, la chispeante entrevista de Stephen Dedalus con Buck Mulligan en el primer capítulo de *Ulises* con la chabacana interpretación del mismo tema a cargo de los desvanecidos Adán Buenosayres y Samuel Tessler. En Joyce, este primer diálogo, complejo por el entrecruzamiento de temas que el lector aún no distingue, permite revelar, simultáneamente, el superficial cinismo y la radical angustia y frutración de Stephen, obsesionado a lo largo de toda la obra —de toda su vida— por la muerte de la madre; en Marechal, el diálogo sirve para plantear el insustancial problema amoroso del poeta. Hay otras coincidencias. Destaco algunas, sin entrar en detalles. En el primer capítulo, Adán se interroga con el mismo sistema de preguntas y respuestas que patentara Leopold Bloom en el penúltimo capítulo de *Ulises*. En el libro II, capítulo I, Leopoldo Marechal describe escenas callejeras utilizando el mismo recurso narrativo de simultaneidad en el tiempo que Joyce perfeccionara en el capítulo X de su novela. En el capítulo II del libro V, Adán da clase a sus discípulos en un episodio cuyas raíces están en el capítulo II de *Ulises*. En todos los casos, Marechal reproduce la técnica o la situación. Jamás la imaginación.

III

El caos propio

Pero si el poeta argentino no tuvo escrúpulos de originalidad en cuanto a la forma de su novela y saqueó impunemente a Joyce, tuvo, en cambio, gran cuidado de no reproducir el mismo universo de aquella obra. Joyce había querido ofrecer un cuadro total del mundo dublinés tal como lo recuperaba la memoria paciente del exilio, y había logrado superar el realismo epidérmico con la visión profunda y estructural de ese cosmos, y con la ejecución magistral de todas las piezas de su rompecabezas. Marechal quiere proponer un enfoque múltiple de Buenos Aires, en el que domina una cosmovisión (la católica ortodoxa) y en la que se liquida —lo más suciamente posible— toda otra actitud vital. Pero no logra ninguna de las dos cosas, ya que su visión es plana, sólo percibe lo pintoresco y jamás logra integrar un significado. Y en cuanto a las inmundicias con que cubre casi todas las páginas de su novela, sólo repiten, con pueril fruición, las más fatigadas del idioma, esas que decoran las letrinas del orbe hispánico (Amado Alonso enseña que para el pueblo español las palabrotas son meras interjecciones). Para destacar mejor la casi inmaculada pureza de su protagonista, la potencia de su verbo y la fuerza de su inspiración, rebaja Marechal, sistemáticamente, a todos los seres con los que convive Adán. Y aunque lo hace contemporáneo del movimiento *Martínfierrista* —aquél que capitaneó Ricardo Güiraldes— no es para inscribirlo en un momento noble y vigoroso de las letras argentinas, sino para macular su memoria, para atacar en la figura de uno de sus principales representantes (Jorge Luis Borges), a todo el grupo. De nada valen entonces estas hipócritas palabras de la dedicatoria: *A mis camaradas* Martínfierristas *vivos y muertos, cada uno de los cuales bien pudo ser un héroe de esta limpia y entusiasmada historia.*

Pero no sólo los intelectuales cumplen esta función de con-

traste. La ortodoxia del protagonista parece destacarse mejor al ser proyectada por el autor contra la figura, sucia y obscena, del judío. Y aunque el antisemitismo que se desprende de esta novela no es de la estirpe criminal de Adolf Hitler, no parece por ello menos venenoso.

IV

Infierno criollo

No sólo Leopoldo Marechal se preocupó de fijar la figura y la circunstancia de Adán Buenosayres. El mismo personaje lo había intentado en sus dos obras inéditas. En *El cuaderno de tapas azules* había querido expresar, junto a imágenes de inconexa evocación infantil, el tamaño y la naturaleza de su amor imposible, y había intentado reproducir (en términos locales) aquella pasión impar que viviera Dante y que está para siempre preservada en *La vita nuova*. Pero Adán carecía de genio poético y la pintura de su pasión muere en las palabras. El *Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia* es, en cambio, mucho más revelador. Ha reseñado allí el joven poeta una incursión por el infierno, inspirada, sin duda en precedentes literarios tan conocidos como *La Divina Comedia* o los *Sueños*, de Quevedo. Todos los personajes y todos los sucesos que poblaron las primeras 470 páginas de la novela, reaparecen ahora bajo vestidura simbólica, despojados de los atributos accesorios con que arriba enmascaraban su verdadera faz, reducidos a un único perfil. (En la ciudad visible fueron egoístas o concupiscentes o venales; aquí, en Cacodelphia, son metáforas del Egoísmo, de la Concupiscencia, de la Venalidad). Guiado por el astrólogo Schultze, apócrifo creador de este vasto caos subterráneo Adán recorre sus círculos o cámaras y asiste con ejemplar constancia —casi

diría: complacido— al espectáculo de un mundo en total descomposición. Sin embargo, la impresión que en el lector puede provocar el espectáculo es de rechazo y asco. Un asco visceral; no profundo y metafísico como la náusea de los existencialistas, sino el asco que suscita lo bajo, lo sucio, lo miserable.

Este infierno criollo, soñado o delirado por Adán, carece de salida. No se equilibra (como en Dante) con otros dos mundos; Purgatorio y Paraíso. No se salva (como en Quevedo) por el mayor genio verbal, por la inteligencia más creadora de la literatura española. Reducido a sí mismo, caricatura de un grosero mundo visible, sólo puede ofrecer, con impávida monotonía, sus llagas, sus inmundicias, la renovada exposición de su miseria moral.

El análisis de este *Viaje* no favorece al escritor Buenosayres. Basta advertir que fue capaz de redactar 250 páginas de odio para reconocer que no era (como quiere Marechal) un alma angélica, un poeta seráfico. Era un mediocre, un reprimido, un orgulloso satánico. (¿Qué auténtico creyente puede atreverse a crear un infierno tan sórdido y asqueante sólo para albergar a sus contemporáneos?) Falso católico, falso poeta, falso hombre, Adán Buenosayres acaba por desnudarse totalmente, no en la versión de azucarada hagiografía de su amigo Leopoldo Marechal, sino en las lamentables, odiosas, páginas de este *Viaje*.

Una última palabra. El lector puede creer que Adán Buenosayres no existió, que es sólo metáfora de Leopoldo Marechal y que toda la novela es autobiografía poética. Lo dicho más arriba queda igualmente en pie. Habría que efectuar apenas una transferencia del personaje al autor.

(1949)

Posdata de 1969.

Cuando escribí y publiqué este artículo en *Marcha*, 1949, el punto de vista desde el que se enfocaba habitualmente *Adán*

Buenosayres era el que había patrocinado el propio Marechal: su libro era una suerte de *Ulysses* en castellano; una obra de reminiscencias clásicas en las que también se podían encontrar ecos de la *Divina Comedia* y de los *Sueños* de Quevedo, para citar sólo algunos conocidos modelos. De ahí que mi artículo empiece con una cita en que Marechal indica la ambición de imitar a Joyce. Aclaro que para mí la imitación es un género literario tan digno como cualquier otro. La *Eneida* es una imitación de Homero tan legítima como la *Phèdre* de Racine es una imitación de la de Eurípides, o la *Ópera de dos centavos* de Brecht una imitación de la *Ópera de los mendigos*, de Gay. También las referencias a Dante o a Quevedo eran muy explícitas, y Marechal (poeta eruditesco, si los hay) no sólo no las disimulaba sino que las subrayaba. De modo que mi artículo, en el contexto de 1949, se dedicaba sobre todo a ver qué había hecho Marechal con sus fuentes literarias. Mi opinión era que se trataba de un libro *raté*, un libro ambicioso e informe, un fracaso distinguido. Esa opinión no la he modificado, aunque ahora la he matizado mucho, porque el *Adán Buenosayres* que podemos leer hoy, veinte años después, es un libro muy distinto. Sin embargo, antes de pasar a ese otro libro, a esa otra perspectiva que los años han dado al libro, quisiera comentar un aspecto secundario pero interesante de la fama actual de *Adán Buenosayres*. Hace un par de años, de paso por Buenos Aires, me encontré cenando con un grupo de amigos que figuran entre los grandes promotores de esa novela, y empezaron a tomarme el pelo (muy cariñosamente, aclaro) por lo que ellos consideraban un exceso crítico mío al escribir sobre ella. Tratando de justificar mi opinión, empecé a referirme a pasajes concretos del libro, pasajes que me parecen muy malos, y descubrí entonces que con excepción de uno, ninguno de los defensores había leído todo el libro, e incluso más: no sólo no lo habían leído entero sino que estaban de acuerdo en que no había que leerlo entero ya que había episodios muy malos. Ahora bien, al margen de toda teoría estructuralista, yo siempre he pensado que un libro tiene que sostenerse entero para ser

válido como tal por notables que sean algunos pasajes, y ése era precisamente el punto de vista expresado en mi artículo. Por eso, cuando un par de días después de aquella cena, uno de esos lectores fervorosos y parciales de *Adán Buenosayres* me presentó a Marechal en una reunión literaria, me di el gusto de decirle que creía ser de los pocos lectores que habían leído *toda* la novela. Frase que Marechal recibió con su acostumbrado sentido del humor. Pero esto es secundario ahora y paso a explicar el otro aspecto del problema que ha suscitado el benemérito artículo. Cuando lo escribí, el contexto político del Río de la Plata era muy distinto del de hoy. Mi artículo salió en *Marcha*, un semanario de orientación izquierdista muy definida, y en ese momento Marechal era funcionario del régimen peronista. Mucha gente creyó entonces que yo atacaba a Marechal por ser él peronista y yo pertenecer a un grupo antiperonista. Lo cual es totalmente falso. A mí el libro me parecía *raté* como libro y el que Marechal fuera funcionario de Perón no lo hacía ni mejor ni peor escritor a mi juicio. Ahora que ese problema está superado y que Marechal ha publicado una segunda novela resulta muy fácil ver los errores de la primera, así como los errores de los que la criticaron entonces. Por eso, hoy no escribiría sobre *Adán Buenosayres* como lo hice en 1949. No porque haya cambiado la situación política sino porque ahora sé más sobre Marechal como creador y puedo ver su primera novela con otra perspectiva que no tenía antes. Ahora lo veo en un contexto mucho más amplio, e incluso entiendo mejor por qué ciertas cosas que a mí me parecieron muy malas en *Adán Buenosayres* no tienen mayor importancia dentro del conjunto del libro (toda esa fría parodia dantesco-quevedesco-joyceana) y en cambio sí tienen importancia otras cosas sobre las que yo pasé sin fijarme mucho, o nada. El que sí vio los valores perdurables de *Adán Buenosayres* fue Julio Cortázar en una reseña que publicó en la revista argentina *Realidad*, allá por 1948. Indicaba Cortázar ciertos aspectos del libro que son más importantes (y visibles) para un argentino. De ahí surge la interpretación, hecha sobre todo por críticos jóvenes, de *Adán Bue-*

nosayres como fundadora de una mitología bonaerense y hasta de un lenguaje o escritura porteña.

Mientras leía *El banquete de Severo Arcángel* (1966), pensaba que había que hacer un trabajo crítico detallado que mostrase cómo se va inventando un Buenos Aires, una cierta visión de Buenos Aires y de su gente y de su lenguaje, a través de la narrativa argentina de estos últimos cuarenta años. Habría que empezar por Roberto Arlt, que es estricto contemporáneo de Borges aunque mucho menos conocido. En *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, Arlt echa las bases de esa visión realista, grotesca y alucinada a la vez de un Buenos Aires de inmigrantes y tahures, de hampa y poesía, que Marechal amplifica en *Adán Buenosayres* y en *El banquete*. Esta última novela parece en muchos aspectos una pasada en limpio, con letra clara y sentido poético del lenguaje, de la escritura atroz y casi analfabeta de Arlt. Pero es en este gran escritor inmaduro donde empieza la mitología de cierto Buenos Aires: allí está la visión desesperada, el lunfardo y el resentimiento del inmigrante porteño que recoge Marechal. Para mí es indudable que Arlt está en el origen de la visión de Marechal. Pero entre Arlt y Marechal hay por lo menos otros dos escritores que ayudan a ver mejor la transformación que aporta *Adán Buenosayres*. Me refiero a ese escritor compuesto que he bautizado Biorges (suma de Borges y Bioy Casares), y a Juan Carlos Onetti. En los cuentos de Biorges atribuidos a don Isidro Parodi o a su creador Bustos Domecq y sus varios discípulos, ya se encuentra la exploración burlesca del lenguaje popular porteño, ese lunfardo que habrá de trabajar Marechal. Y en Onetti aparece una visión del resentimiento porteño que si bien deriva de Arlt tiene una calidad literaria que falta en Arlt. En resumen: ahora para llegar a *Adán Buenosayres* yo no partiría de Dante, Quevedo o Joyce, como hice en 1949, sino que partiría de Arlt, Biorges y Onetti. El libro me parece actualmente una contribución importante a una tradición de la novela rioplatense que tiene a esos tres escritores como antepasados y que se prolonga más allá de sí mismo en otros escritores. Porque si las fuentes de *Adán*

Buenosayres están en Arlt y Co., el libro a su vez genera otros, o impulsa a otros. Es indudable que en el Sábato de *Sobre héroes y tumbas* como en el Cortázar de *Los premios* y *Rayuela* se encuentra la huella de Marechal. Con la perspectiva de hoy, en vez de intentar demoler la novela infernal que aparece en la superficie de *Adán Buenosayres* (novela que se demuele sola, ya que ni sus devotos admiradores la defienden), yo me ocuparía de mostrar esa tradición que viene de Arlt, Borges y Onetti, toma impulso en *Adán Buenosayres*, y va a parar a dos obras tan disímiles como *Sobre héroes y tumbas* y *Rayuela*. Es claro que al hacer este esquema no olvido que hay muchos otros escritores que habría que mencionar también en esta misma línea: escritores menores que aportan segmentos complementarios de esta realidad compleja. Pero ahora no es ocasión de agotar el tema sino de mostrar sus grandes líneas. En síntesis: hoy haría un trabajo distinto no porque haya cambiado mi juicio sobre lo que dije en 1949 sino porque lo he ampliado. Me parece que entonces yo veía sólo un ala del enorme edificio que es *Adán Buenosayres*, el ala tomista, clasicista, paródico-joyceana; ahora me parece ver el edificio entero.

EDUARDO MALLEA VISIBLE E INVISIBLE

La *Radiografía de la Pampa* de Ezequiel Martínez Estrada no encontró verdaderos lectores —quiero decir: lectores para quienes sus intuiciones y anatemas fueran verdaderas intuiciones y verdaderos anatemas— hasta que aparece la generación de 1945. La *Historia de la pasión argentina* de Eduardo Mallea encontró, en cambio, y desde su primera edición en 1937, los más devotos, los más arrobados, los más locuaces lectores dentro de los mismos coetáneos a los que iba dirigida. Esta diferencia ya está implícita en un artículo de Bernardo Canal Feijóo *(Radiografías fatídicas)* que la revista *Sur* publicó en su número de octubre de 1937 (Nº 37, págs. 63-77). El actual decano de la Facultad de Humanidades de la Universidad de La Plata opuso entonces a la *Radiografía*, la *Pasión* que acababa de historiar Mallea y que "*a mi juicio merece ser tenida por la expresión auténtica de una nueva voluntad argentina*". Todo el artículo es hostil a Martínez Estrada (con quien, sin embargo, tiene el escritor muchos puntos de contacto) y no vacila en señalar que su *Radiografía* "*se ha desvanecido y velado algo más de la cuenta*". Lo que con bastante razón le reprocha Canal a Martínez Estrada es que denuncie como típicamente argentina una crisis en la que se debate todo el mundo actual; que cubra de imágenes poéticas discutibles ciertas intuiciones que tienen validez en un plano general y sólo en éste, que a diferencia de los escritores argentinos del siglo XIX (un Sarmiento, un Alberdi, un Juan Agustín García, un Justo, un Ingenieros, un Carlos Octavio Bunge) señale los lastres de la historia nacional sin discernir "*al mismo tiempo la presencia de fuerzas constructivas poderosas*".

Esta objeción de desesperanza (que H. A. Murena y otros jóvenes parricidas reeditarían en términos más patéticos contra Martínez Estrada) no se levantó, en cambio, contra el joven Eduardo Mallea y la historia de su pasión argentina. Porque Mallea (nacido en 1903 y ocho años menor que Estrada) concitó desde el primer momento el aplauso y el entusiasmo y la glosa reiterada de sus primeros lectores. Había en su denuncia de la Argentina visible (la Argentina de los especuladores y vendepatrias, de los enriquecidos que gastaban su ocio en los cabarets de París, sordos y ciegos para la realidad profunda, de los *parvenus* del arte y de la cultura) y en su exaltación de la Argentina invisible (la que hunde sus raíces en la tierra y no miente, la que conserva la tradición de quienes fundaron la patria y le dieron libertad, la de los que tienen a su espalda generaciones de argentinos responsables y callados); había en su dicotomía elocuente y henchida de las dos Argentinas, no sólo la fuerza suasoria de la retórica y de la pasión con que estaba investida esta retórica, sino una esperanza: la esperanza de que esa Argentina invisible asumiera pronto la representación de la otra ante el mundo, desterrando y obliterando la imagen vana, codiciosa y servil que ahora ofrecía. No era posible vacilar entre un Martínez Estrada, profeta de apocalipsis y de conciencia autopunitiva, y un Mallea que exaltaba los mejores valores de lo argentino y proponía un seductor nacionalismo. (¿Quién que es no es argentino invisible?) Y toda la *intelligentsia* argentina, la que *Sur* congregaba en sus páginas inauguradas desde 1931, aplaudió sin descanso a Mallea. Lo aplaudió por este y otros libros que reiteraban (en ficción, en ensayo) la misma tesis; lo aplaudió en copiosos artículos de glosa que firmaban Canal Feijoo o José Bianco, Ana M. Berry, Amado Alonso, Francisco Ayala, Guillermo de Torre, Luis Emilio Soto. Lo aplaudieron incluso quienes (como Emile Gouiran o Santiago Monserrat) avanzaban en sus mismos artículos algunas objeciones fundamentales. (Pero

al presentarlas sin desarrollo, al insertarlas entre copiosos elogios, pasaban casi como menudencias, reservas que inventa la amistad para fingir distancia entre los lectores, y que no engañan al autor, ese cómplice.)

Como el *Ariel* de Rodó, aunque limitado al ámbito rioplatense, el libro de Mallea y sus escuelas novelísticas promovió una adhesión general apasionada de sus coetáneos, y el joven maestro (tiene 34 años cuando lo publica) ocupó pronto el sitio de uno de los intocables de su generación. Sucesivas ediciones, incluso una enorme en la colección *Austral*, con un prólogo en que Francisco Romero (recogiendo dócilmente un par de alusiones del propio Mallea) descubre la semejanza entre *Historia de la pasión argentina* y el (sí, es cierto) *Discurso del método;* sucesivas consagraciones en el extranjero que culminan con la edición norteamericana de *La bahía del silencio*, la más legible trasposición en clave narrativa de esa pasión; sucesivos cargos que le permiten (como el de director del suplemento literario de *La Nación*) el ejercicio de una suave dictadura sobre las letras argentinas; sucesivos honores visibles e invisibles colman al joven, lo visten de importancia, proyectan su mensaje y lo convierten en el primer escritor de su generación.

El invisible asoma

Este es el Mallea visible: resplandeciente hasta el ascenso de Perón al poder, un poco más apagado pero noblemente brillante desde entonces. Pero hay un Mallea invisible detrás de éste, un Mallea que va pareciendo cada vez más visible desde el ascenso de Perón, como si la forma o máscara del Mallea visible se hubiera ido apagando por las reediciones, por la usura de la intemperie, por el desgaste implacable de la realidad.

Antes de que aparecieran los parricidas, ya se había hecho un censo no exhaustivo del Mallea visible. La dicotomía de una Argentina visible y otra invisible que proponía Mallea en sus libros era justa, su denuncia tenía toda la fuerza oratoria necesaria para conmover; la honestidad del punto de partida del

escritor no podía ser puesta en duda, la habilidad narrativa con que en su mejor libro (*La bahía del silencio*, 1940) se testimonia el conflicto, era evidente. Pero todo esto era sólo parte del cuadro: la parte en que Mallea visible y el invisible coinciden. Lo que no era, en cambio, tan justo era la raíz profunda de dónde partía la revisión o denuncia de Mallea; lo que no era, en cambio, tan compartible, era la teoría en la que inevitablemente iba a desembocar Mallea.

En algunos de sus más perspicaces críticos antes de 1945 (el año de Perón) se encuentran atisbos de que no todo está bien en el mejor de los libros posibles. Emilio Gouiran (en *Sur* Nº 40, enero de 1938) y después de cumplir con la necesaria cuota de elogios, le apunta: "*Mallea cree haber pasado en su libro la etapa de las oscuridades. Pues bien, se lo digo con toda el alma: ahora debe empezar. La primera era todavía demasiado literaria, demasiado musical*". Y agrega: "*se me ocurre que la exaltación severa de la vida, que Mallea juzga tan importante, no es sino una diversión, una doble pesada, en que el alma y el mundo se equilibran porque el alma viaja de un platillo a otro. Vivir, no representar. Bien está, pero a condición de vivir para comprender más que para sentirse vivir, y para servir más que para comprender. Y me parece que la pasión argentina de Mallea, sin negar ninguno de los términos de esta fórmula, y aun requiriéndolos, subraya el sentir vivir. El peligro que veo en ello es el de un estetismo que, por heroico que sea, no está todavía bastante purificado del "representar", no ha reunido todavía el valor de medianoche lejos de toda presencia, "aun de la nuestra", que invocan fervorosamente las últimas páginas de su libro*". Y en una nota remata Gouiran su crítica más lúcida: "*Mallea no ha resuelto su inquietud, la ha 'asido'.*"

En la misma línea escribe, exactamente siete años después, Santiago Montserrat: "*Con todo, la imagen que del hombre argentino nos propone Mallea no la reputamos completa. Queda un poco en el aire, sostenida por la garra intuitiva del escritor. Se acerca más a un producto de la pasión que a la idiosincrasia*

real del tipo. En 'Conocimiento y expresión de la Argentina', 'Nocturno Europeo' e 'Historia de una pasión argentina', Mallea hace algún esfuerzo a fin de aprehender esta imagen en la estructura óntica de la historia nacional. Sin embargo, no prolonga sus esfuerzos hasta desarrollar una doctrina capaz de revelar las líneas fundamentales a que responde históricamente la realidad de ese hombre que constituye el objeto más hondo de su meditación y de su arte. Sin ello resulta insuficiente la inteligencia de cualquier tipo humano concreto". Más adelante afirma, en una frase que puede considerarse definidora: "*Mallea necesita profundizar aún más la imagen esencial del hombre argentino, profundizarla por el camino del pensamiento, con ayuda de sus dos grandes fuerzas impulsoras: la emoción y la idea*".

Qué lejos se está de los panegíricos de la hora primera, los que sólo concedían a tímidos reparos u objeciones que (como tan graciosamente demuestra Mary McCarthy en uno de sus cuentos) sirven de franquicia para el mayor dispendio de incienso. La misma realidad ha cambiado, y aunque Montserrat escriba con simpatía y hasta se adelante a disculpar (torpemente, aclaro), las insuficiencias mismas que denuncia en Mallea, aunque Montserrat no quiera hacer obra de parricida, está escribiendo a fines de 1944 (el artículo se publicó en *Sur*, Nº 123, enero de 1945), cuando ya se han puesto en marcha las fuerzas que habrán de operar la revolución reclamada por Mallea en sus pasiones: la destrucción de la Argentina visible y la sustitución por otra, aunque no la que él veía en su invisibilidad.

El programa de acción

Porque lo más patético del caso Mallea, lo más equívoco del caso Mallea, es que el programa de acción que proponen sus libros (destrucción de la Argentina visible, nacionalismo como panacea) fue puesto en práctica por unos hombres que

no eran por cierto los argentinos invisibles con que Mallea soñaba sino otros, mucho más visibles que los visibles a quienes sustituyeron. Como Martínez Estrada, como Borges, como Marechal, Mallea había visto y denunciado la Argentina corrupta en que le tocó actuar; pero a diferencia de Martínez Estrada (que se refugió en la denuncia apocalíptica) o de Borges (que combatió el nacionalismo con sarcasmos y con una literatura aparentemente cosmopolita) o de Marechal (que dio media vuelta y adhirió a lo más reaccionario del nuevo régimen), Mallea se encontró con que Perón y sus ideólogos (?) reproducían —sin la bella retórica ni los cadenciosos períodos, es cierto— mucho de su ideario; que el nacionalismo que subyacía en su denuncia (una vez escribió: "*Yo admiro a una parte de la juventud cuyas ideas no comparto; la creo inteligente, argentina, sincera*", frase en la que el adjetivo del medio impregna a los zagueros); que ese su nacionalismo, enraizado en el orgullo de ser argentino hijo de argentinos, hijos de argentinos en un período de cuatrocientos años, y sustentado en la convicción de tener un alma señorial y distinguida (el Jockey Club y las institutrices inglesas), ese nacionalismo *bien séant* de Mallea, podía también ser invocado y usado como arma de combate por un político que no tenía escrúpulos y cuyos cuarteles de nobleza patricia se remontaban a él mismo (era hijo de inmigrantes italianos) y que en su apoyo había concitado una masa de argentinos invisibles, esos nobles y taciturnos hijos de la tierra que Mallea solía visitar abandonando temporariamente la capital cosmopolita, y que convertidos ahora en masa en la plaza de Mayo, parecían sumamente visibles y vociferantes.

Mallea se encontró con que Perón había realizado su programa. Aunque en caricatura. O mejor dicho: en la cruda realidad, la que no sabe de ritmos ternarios o cuaternarios de adjetivos, ni de angustias paladeadas desde las páginas de una edición castigada y subrayada de Pascal. Pero sabe, en cambio, cómo desatar las fuerzas latentes del pueblo y cómo usarlas en su provecho, cómo azuzarlas contra la Argentina visible para construir otra Argentina harto más visible e imposible. Ese pue-

blo argentino que Mallea sólo había sabido conmover en la superficie pulida de la *intelligentsia* que se reúne en torno de *Sur*, había sido conmovida (y luego seducida y luego sobornada y luego estafada) por Perón en todas sus capas. La intuición de Mallea de las dos Argentinas y de la fórmula para colmar esa escisión había sido realizada, pero en qué términos y por quién.

La realidad argentina, a partir de 1945 (ese año en que empieza a agitarse la nueva generación, a leer y a escribir, a verificar las intuiciones de sus maestros), la realidad argentina que desde entonces estará marcada por el nombre de Perón, se encargó de demostrar que si Mallea no se había equivocado en cuanto al diagnóstico general, había errado (y cómo) en cuanto al remedio. El nacionalismo (no el taciturno, el bien cortado y mejor calzado nacionalismo suyo, sino el otro, el descamisado, el vociferante) había dado sus frutos. Mallea había sido buen historiador, aunque mal profeta.

Entonces llegaron, poco a poco, sin prisa, los parricidas.

Los nuevos lectores

A diferencia de Gouiran en 1938 o de Montserrat en las vísperas mismas de 1945, la nueva generación argentina —o aquella parte de la misma que se ha dedicado a la tarea de demolición y recimentación — tuvo la ventaja de cotejar la obra de Mallea, y su profecía, con la realidad misma que esa obra anticipaba. La nueva generación pudo ver y palpar la verdad de una intuición y la fuerza de un mensaje; pudo ver, también, sus limitaciones (retóricas y de las otras) con una lucidez que le daba no sólo su mayor agresividad dialéctica, aprendida puntualmente en *Les Temps Modernes*, sino la realidad desquiciada y fermental de la Argentina entre 1945 y 1955. Su juicio sobre las profecías de Mallea no era profético sino histórico, aunque se refiriera a un pasado inmediato, a un pasado que era casi presente y en el que estaban tan comprometidos (aunque a distinta altura del tiempo) como Mallea mismo.

El arranque general lo proporciona, como en Martínez Estrada, la visión de H. A. Murena. En el mismo artículo de *Sur* en que comenta la *lección a los desposeídos* que aquél ofrece; en el mismo artículo en que traza los orígenes de su autobiografía espiritual y se reconoce, superfluamente, discípulo de Martínez Estrada, el joven crítico habla también de Mallea. Lo que dice de él es para señalar su doble condición de *padre* y de *ajeno*. Porque si Mallea vio la realidad subyacente, y la denunció, si se atrevió a entrar en el bosque (como escribe este poeta de la prosa), Mallea ha tenido que entrar a tientas y silbando para darse ánimos. Las dificultades que encontró para la cabal expresión de su denuncia son, según Murena: "*un engolamiento sintomático de la voz en sus sentimientos, en el vuelo demasiado alto de su sintaxis, modos éstos muy nocivos para la novela porque enturbian la realidad que ese género aspira a dar. Lo que delataban era un vacío, la distancia que va de la anunciación del ser al ser, una separación entre el autor y la realidad, una exterioridad respecto a ésta, que se buscaba salvar con una errónea impostación de voz*". (Cf. *Sur*, Nº 204, octubre de 1951, págs. 15-16; el párrafo fue omitido al recoger el artículo en *El pecado original de América*, 1954, pág. 127).

Las objeciones de Murena no son, en su esencia, novedosas. En cuanto al mensaje, ya las había adelantado en parte Gouiran y el mismo Montserrat; en cuanto al lenguaje, estaban apuntadas también por Gouiran y por Amado Alonso (aunque éste con exquisita cortesía). Lo que es sustancialmente nuevo en Murena es el enfoque de generación a generación: decir las cosas *situándose*, como le gusta a Sartre. Y al situarse desde la vertiente de una nueva generación las objeciones parecen adquirir más cuerpo: el engolamiento del lenguaje traiciona algo más que una retórica del habla, insinúa una retórica del pensamiento y del sentimiento; la distancia del autor frente a la realidad denunciada ya no parece la operación necesaria de todo crítico objetivo sino una ajenidad de quien no quiere estar inmerso en la realidad que condena. (Murena extiende el reproche de

ajenidad, ya se ha visto, a los otros *padres:* a Martínez Estrada, a Borges, a Leopoldo Marechal).

Dos giros copernicanos

Murena inaugura, pues, el juicio de la nueva generación. Y en cierto sentido lo continúa en un segundo trabajo que también vio la luz en *Sur* (Nº 228, mayo y junio, págs. 27-36), *Chaves: un giro copernicano*. Esta larga glosa de una de las últimas *nouvelles* de Mallea (la publicó *Losada* en diciembre de 1953) es, en apariencia y sólo en apariencia, la previsible nota de elogios que la revista dedica a cada nuevo libro de Mallea. Murena exalta con puntualidad, aunque sin convicción comunicativa, los méritos que él descubre a *Chaves*. Éstos se sintetizan en uno: Por fin encuentra Mallea la forma de expresar no la aversión hacia los argentinos, y hacia él mismo, que sus otros libros revelan, sino la expresión de la radical soledad e incomunicación definitiva del hombre argentino. El elogio (ya se ve) es de doble filo. Por un lado comporta la comprobación, no por tardía menos fuerte, de que todas las narraciones anteriores de Mallea (recogidas en once libros, algunos larguísimos) habían fracasado. Y no se crea que Murena lo insinúa sólo; lo dice explícitamente: "*Veinte años ha dedicado Mallea a esta misión. Veinte años no sólo de desembarazarse de la mala conciencia, de la mala voluntad, sino también de práctica de un obstinado amor. Veinte años de triunfos y de fracasos, de fracasos a pesar de haber llenado todas las condiciones de un triunfo, porque la peor de las pueriles perfidias que a los humanos nos han jugado con la puerta verdadera no es que sea estrecha, sino que está oculta, como si se tratara de una diversión en la que hay mucho tiempo para perder*".

Pero, por otro lado, este elogio amplio a *Chaves*, que implica la condena de una carrera de veinte años ejemplificada en once libros de ficción, este elogio también queda retaceado si se considera su fuente: lo que Murena elogia en *Chaves* (y lo

único que resulta documentado de su entusiasmo por el libro) es que el relato se conforme a una teoría previa de Murena sobre el silencio de los americanos. Murena usa aquí a Mallea como Sartre usaba a Baudelaire en su célebre ensayo (salvadas, claro está, todas las distancias); como demostración palpable de su teoría. Y *Chaves* es otra cosa. Es —con el permiso de los malleístas— un intento de expresar la conciencia sofocada del argentino invisible frente a esta Argentina demasiado visible, que ha instaurado Perón, luego de la demolición o soborno de la otra. Ese silencio austero de Chaves es el silencio del que no puede hablar, no el silencio ontológico de Murena.

Otras voces, otros rumbos

El acibarado elogio del joven ensayista marca una nueva etapa de la crítica malleísta en *Sur:* la etapa de la reticencia desembozada o de la censura abierta. Ejemplar de esta última actitud, y más sólidamente asentada en valores literarios, es la reseña que en el Nº 97, marzo 1951, había dedicado ya Solero a *Los enemigos del alma.* Esta ambiciosa novela la publicó Mallea en *Sudamericana,* 1950, y para destacar su importancia la completó, en la mejor tradición de Gide, con un *Diario de "Los enemigos del alma"*, en que el creador (un ojo puesto en su lector) se confiesa a sí mismo escrúpulos, ambiciones y dolores durante el parto de la obra. (Está recogido en las *Notas de un novelista,* editadas por *Emecé* en 1954).

El artículo de Solero es breve pero es sostenidamente contrario a la novela. Respetuoso, pero radicalmente contrario. A diferencia de Murena, que habría de aplaudir el rotundo NO con que culmina Chaves (equivalente, más parco, de su modelo visible, al *Bartleby* de Melville); a diferencia de Murena, que parece creer que una novela puede culminar en altivas negaciones, Solero niega el No y propone un Sí. Vale la pena transcribir los dos últimos párrafos de su artículo: *"No hay palabra que no afirme al hombre, ni rechazo que no lo enal-*

teza. Y esta palabra no debe estar apoyada en un despeñadero de la criatura, en una úlcera del espíritu. El hombre 'es', no 'deviene': el hombre es una entidad categórica, no ambulatoria. Y quien posee un secreto (como Débora en la novela) *hace mundo, está en él, pero no 'es' mundo. Es decir que, al encontrarse dueño de su secreto —esto es, la temporalidad, el curso de su historicidad— se transforma en nada, en una vasta y desalentadora pregunta metafísica. No, romper la corteza del tiempo, hundirse en él, para descreer del mundo —pues eso y nada más sintetizan Mario, Débora, Cora, Luis Ortigosa, Consuelo, Sara Gradí—, es negar la justa corporeidad del hombre, los territorios de su armonía. Con 'Los enemigos del alma', Mallea desata en torno de nosotros la tormenta del tiempo, pero no la contestación que el hombre necesita para seguir viviendo; aquélla, justamente, que, de una manera tan pura y vital, circula en 'La bahía del silencio'.*"

A pesar de esta concesión de última hora, es evidente que el artículo de Solero inaugura (en *Sur*), la crítica de Mallea desde el ángulo de la nueva generación y desde un ángulo concreto y literario. Después vendrá Murena con su *Lección a los desposeídos* (octubre 1951) y su giro copernicano (mayo-junio 1954); vendrá Mario Lancellotti apuntando algún reparo a la estética de Mallea "*tal como resulta aplicada en el plano de su novelística*', según escribe en una reseña de *Notas de un novelista* (Nº 232, enero-febrero, 1955); después vendrán los análisis y las ejecuciones de los que escriben fuera de *Sur* y no escatiman palos. Y una etapa de la crítica de Mallea habrá quedado fundada: la de los que no se deslumbran por la retórica o por el aplauso bien organizado y buscan llegar a la raíz de sus limitaciones y de sus errores.

A la etapa preliminar también pertenece el trabajo de Juan Carlos Ghiano que se recoge en *Constantes de la literatura argentina* (Buenos Aires, *Editorial Raigal*, 1953, págs. 109-128), en que la simpatía con que se acerca a las novelas de Mallea el joven ensayista no excluye la exigencia crítica ni el rigor valorativo.

Intercambio de ramos

Este nuevo estilo que impone la generación última, impregna *Sur*, como se ha visto, pero no sin tener que pagar su pontazgo. Porque en el mismo número en que Solero dice No a las negaciones implícitas en *Los enemigos del alma*, y a continuación de su nota, se incluye una correspondencia entre Eduardo González Lanuza y Eduardo Mallea sobre el mismo libro. Allí ambos coetáneos se abruman a delicadeza y recíproco desmayo de arrobo frente a la exquisitez del otro. Es una pieza demasiado larga y preciosa para ser resumida, pero se aconseja enfáticamente a los paladares uruguayos, tal vez embotados por las insulseces que sólo saben inventar los oficiantes locales.

Con la inserción de la correspondencia, *Sur* restablecía el equilibrio de elogios que había dejado tan comprometido la nota de Solero. Mallea podía descansar: *el ramo de invectivas* (como suele calificar al ataque ajeno) había quedado sepultado bajo otro ramo capitoso que le tendía la mano amiga de González Lanuza, y al que también contribuía él con su pulida y preocupada respuesta. Pero pronto otros ramos de invectiva habrían de acumularse sobre su mesa, sin que ninguna correspondencia del mundo pudiera disimular su penetrante perfume.

Los preliminares de la demolición

En el olvidable libro de Jorge Abelardo Ramos (*Crisis y resurrección de la literatura argentina*, 1954, pág. 79) y en medio de los insultos contra Borges y Martínez Estrada, sus cabezas de turco, hay también alguna alusión despectiva a Mallea como uno de sus escritores a quienes "*falta el soplo elemental de la vida*". Es claro que un ataque de Ramos, como un elogio de Ramos, carecen de toda consecuencia. Pero se apunta aquí como sintomático de la reacción de los grupos peronistas frente a uno que, sin proponérselo, adelantó algunas consignas.

De mayor entidad son las objeciones que expresan los jóvenes del grupo de *Contorno* y aun antes de la aparición de la revista. En un artículo que contribuyó a *Las ciento y una*, David Viñas había hecho alusión a Mallea adelantando la postura crítica que desde su fundación asumiría *Contorno*. En el comentario de la novela de James Jones, *De aquí a la eternidad*, había planteado Viñas tres preguntas clave: "*¿Qué país ha tenido el suficiente valor de no recurrir al eufemismo, llamando a la podredumbre podredumbre o desorientación o tradiciones caducas? ¿O lo que es peor, recurriendo a un argumento pueril a pesar de su fofa vejez: quiero decir, justificando la inmundicia por demasiado vejez o prematura juventud? ¿Quién ha habido en nuestro país, por ejemplo?*"

Y la respuesta era: "*Eduardo Mallea, se me podría responder. Sí, Eduardo Mallea, en 'Historia de una pasión argentina', allá por mil novecientos treinta y tantos. Hubo una alta seriedad en ese libro, pero Mallea —bien lo sabe él y lo callamos todos— después de esa 'gran renuncia', se atiborró de retórica, se engolosinó con sus propias palabras, como si se hubiera decretado que toda su misión —porqué de 'misiones' se trata en verdad— estaba terminada. ¿Dónde y quién hay que por lo menos denuncie, ya que no modifica?*" Pero es en uno de los artículos publicados en el número de *Contorno* sobre Martínez Estrada (Nº 4, diciembre 1954) y que firma el mismo Viñas, donde se encuentra expresada ya en forma sintética y concluyente la discrepancia básica de esta generación con Eduardo Mallea.

Un tono nuevo

David Viñas está trazando el cuadro de las sucesivas generaciones argentinas, desde Caseros (1853) hasta el momento en que escribe y señala sus actitudes frente a la realidad argentina y americana. Dice al referirse al grupo de 1925: "*Con el andar del tiempo, al plantear el autor de 'Historia de una pa-*

'sión argentina' —uno de los hombres claves de esa generación— una nueva dicotomía, la Argentina Visible iniciará su derrengado paso de chivo emisario, mientras la Argentina Invisible —conformada por arquetipos definitivos y excluyentes— aniquilaría toda pretensión de diversidad y de polémica en virtud de una filosofía quietista y sin futuro, atenida a enunciados macabros por su silencioso y total imperio". Ya se advierte aquí un tono nuevo: no sólo se discrepa de la actitud contemplativa de Mallea (como lo han hecho otros antes); también se apunta la falsedad ínsita en su enfoque: la dicotomía de una Argentina Visible y otra Invisible, que permite y justifica ese quietismo. Por eso arguye Viñas: *"La diversidad polémica estriba en la idea de una libertad y configura la posibilidad —'la expectativa'— de una síntesis de acuerdo con las posibilidades dramáticas de la realidad. Esa creación de tipos excluyentes, en cambio, si bien ofrece las ventajas de ciertos fideísmo y del valor emocional de una concepción de la realidad como un hecho unitario, presenta el grave inconveniente de la proclividad a un fanatismo que mutila la posibilidad de que haya diversidad o novedad en las cosas. Esa visión poblada de arquetipos definitorios y correlativamente excluyentes supone que todas las demás manifestaciones son aspectos de ella misma; cualquier cosa se relaciona con ese principio único; cualquier enunciado deberá ser realizado por medio de una referencia de cada cosa a la totalidad que le sirve de trasfondo. En síntesis: esa concepción 'arquetipista' de lo argentino sólo tolera el enunciado de verdad en tanto la proposición verdadera se refiera a ese todo. Lo verdadero será, entonces, únicamente el despliegue de 'su' todo bajo la forma de un enunciado acerca de sí mismo".* Y para particularizar mejor (o ilustrar) su ataque agrega: *"Así el argentino 'cetrino y silencioso' de Mallea será verdad única y excluyente en la medida en que la 'Argentina silenciosa' sea la verdadera. Y las inalterables entelequias que encubren al Demonio, al Mundo y a la carne* (alusión a los símbolos de *Los enemigos del alma*) *se emparentarán consiguientemente con sus antihéroes: el Personaje, los Homoplumas, el Lec-*

tor Standard: ni unos ni otros se harán cargo de toda la realidad, incluyendo a la Argentina Visible e integrándose con la Argentina de los Viejos".

La cita es larga pero vale la pena. Con estas palabras, uno de los representantes de la nueva generación (nutrida, ya se ha visto, en la dialéctica hegeliana, vía Marx, vía Sartre) apunta el defecto básico de la denuncia de Mallea: el enfrentamiento de dos Argentinas polares y neutralizadas, cuando la realidad misma continuaba soportando su carga dual de ser Visible e Invisible a la vez. Esta *mise au point* de Viñas habría de ser ampliada enormemente y particularizada por un integrante del mismo equipo en el artículo que dedicó a Mallea la misma revista *Contorno*, en ocasión de su análisis de *La novela argentina* (Nos. 5-6, setiembre 1955). El autor se llama León Rozitchner; el artículo *Comunicación y servidumbre: Mallea* (págs. 27-35).

Un ataque a fondo

Para este neohegeliano (a través de Alexandre Kojève y su recopilador Raymond Queneau), la literatura de Mallea es un *intento de mistificación*. El escritor Mallea es el esclavo que trata de justificar su servidumbre consolándose "*a través de ideologías abstractas para no arriesgar su vida*". Mallea ha borrado la comunicación con el mundo y de aquí su deshonestidad. Estas premisas que se desprenden de la larga introducción al artículo mismo, habrán de ser desarrolladas en un análisis extenso que Rozitchner publica bajo el título de *Mallea y nuestras vergüenzas*.

Conviene advertir desde ya al lector que la postura de Rozitchner es absolutamente antipática, y no en el sentido trivial de la palabra. Rozitchner no puede simpatizar con Mallea. A Rozitchner le rechaza todo en Mallea: desde el estilo hasta la raíz de ese estilo: ese señoritismo que compone la verdadera estampa del Mallea invisible. Rozitchner ve a Mallea como un puro, es decir como alguien que empieza declarándose incapaz

de comprender lo contaminado, lo corrupto de la realidad. Y cita sus palabras: "...*cuanto más auténticamente desprevenido y generoso es un espíritu, menos capaz es de concebir una zona de humanidad entregada a la absoluta prevención y sordidez*". A esta declaración de Mallea (que él ve como *su mentira*) opone Rozitchner la convicción de que "*el escritor es un ser cuya generosidad* (...) *consiste en asimilar la sordidez del mundo, en cuanto esta constituye un componente de la situación humana en que vivimos...*".

De ahí que denuncie en Mallea "*la alta moralidad formal con que se inviste*" y que sólo le sirve para llenar de palabras un vacío de intención: de ahí que lo muestre: "*Manejando nuestro mundo desde arriba, titiritero del alma, desde las palabras que se refieren a otras palabras, con las palabras-pinzas que lo tocan sin ensuciarse, Mallea pretendió poner su 'grito en el alma', darnos la gran lección de su señorío impaciente*".

No es posible seguir paso a paso este largo análisis negativo. Baste indicar sus notas principales. Mallea asume, según Rozitchner, la actitud de quien pertenece a una clase que ya no tiene influencia en los destinos del país, pero todavía tiene la nostalgia de esa influencia. Rozitchner nuestra a Mallea como el burgués que "*mira el pasado del mundo con nostalgia, los buenos tiempos idos donde los padres sabían lo que hacían, tiempos desde los cuales el futuro era una continuidad tranquila y no este presente dinámico y voraz en que se vive*". Por esto mismo, radica gran parte de su denuncia en la exposición (tan fácil, dada la transparencia de los textos de Mallea) de su señoritismo, de sus ínfulas de criollo viejo, de su cultura legítimamente heredada, de su exquisita sensibilidad.

Para demoler la pretensión de Mallea ataca Rozitchner, con citas muy bien elegidas, todos los pilares de esa estructura visible de su obra y de su fama: muestra la superficialidad de su planteo de las dos Argentinas, muestra las vagas generalidades que opone a esa Argentina Visible que repudia, muestra el error de su lenguaje infatuado (él, que quiere presentarse como desconociendo la ambición literaria y queriendo hablar sólo de al-

ma a alma). Algunas frases de Rozitchner rozan el libelo como por ejemplo cuando califica de "*bonita*" a la *Historia de una pasión argentina* y señala que Mallea debió reconocer "*que estaba hueco, vacío de solución, que era un pobre infeliz que no tenía nada que decirnos*". A lo que agrega: "*Nuestro escritor pertenece a aquellos que creyeron que bastaba nombrar la nobleza para constituirse en nobles, que bastaba decir 'basta'* (el título del periódico que fundan los jóvenes invisibles al comienzo de *La bahía del silencio*) *para estar del buen lado, y en el buen sitio, de la causa*".

Rozitchner va más lejos: hunde su mirada en los autores que Mallea califica de suyos (San Agustín, Spinoza, Pascal, Blake, Kierkegaard, Nietzsche, Rimbaud), para señalar que lo único que de ellos ha tomado es el ademán retórico, pero no la pasión que los hizo consumirse realmente como seres. Por eso puede decir: "*Pero la tragedia kierkegaardiana y su oposición contra la iglesia positiva no es impedimento para que nuestro trágico se instale en un diario (La Nación) del que todo fervor está excluido, y dirija en él su página literaria, donde la regla es lo anodino*". Esa mentira esencial del autor se trasladaría también a los personajes, a los seres que crea este inauténtico. "*Los impulsos fundamentales tuvo que aprenderlos luego, a través de las pasiones concisas, simples, de los personajes que quiso vivificar, pero ya deformados por la abstracción, a través de la propia hojarasca verbal que los circunda. Y por eso sus personajes tienen el rostro de lo no vivido, traídos de la trastienda como muñecos de utilería*".

La conclusión a que llega Rozitchner después de su análisis casi psicoanalítico es que "Mallea *vivió intensamente la contradicción de la apariencia y la realidad, pero no tuvo el valor de afrontar hasta sus últimas consecuencias este aspecto dramático de la persona.*" O como lo expresa más adelante: "*Prefirió seguir en el juego burgués, donde cada uno muestra de sí lo corrientemente aceptado, validado por la generalidad. Por eso su sinceridad carece de valor, se muestra con el rostro de la falsedad, se remite sólo a la postura, al símil.*" El rostro de Mallea,

el invisible rostro de Mallea, que va emergiendo poco a poco entre sus páginas y que éste muestra como al descuido (sin saber qué clase de exposición profunda de sí mismo realizaba) está sintetizado por Rozitchner, y con apoyo de referencias textuales: "*Mallea, hombre sabio; Mallea, hombre que no duerme por lo mucho que piensa ('Cargado toda el año de trabajos reflexivos hasta el límite de lo soportable...'*, dice en su rapsodia-carta a González Lanuza); *Mallea, amado por señoritas señoriales; Mallea, rebelde; Mallea, viajero de grandes hoteles y solitarios lagos plácidos; Mallea, lírico; Mallea, de grandes amistades internacionales; Mallea, crítico filosófico; Mallea, presentado como un nuevo Descartes, etc.,*

Por eso, desde el mirador de su generación y de la realidad abrumadora que actúa sobre la Argentina peronista, Rozitchner puede rechazar las "*coquetas angustias*" de Mallea y apuntar que esa literatura es mero ejercicio burgués, que el misterio que oculta ese argentino cetrino y silencioso es nada más que la humillación de no querer reconocer que su obra no cuenta, que nada vale frente a los que han hecho sistema de sus pasiones y (ellos sí) las han hecho visibles. La melancólica conclusión a que llega este joven escritor no peronista se puede resumir en estas largas preguntas "*¿Acaso no sabemos que nuestra tranquilidad actual* (escribe en las vísperas de la caída de Perón, cuando esta caída pareció tan remota e increíble) *es el precio de nuestra marginalidad, de nuestra inoperancia e ineficacia, del miedo que se hace narraciones y cosas faltas de interés, que no se refieren claramente a nuestros problemas ni siquiera en el orden subjetivo en el cual el escritor se complace en permanecer, porque lo interesante conduce al peligro? ¿Acaso no vivimos soslayando el peligro por medio de una 'ineficacia buscada', por la huida en lo general, y en la creación de mitos que esbozan para la mala fe una salvación futura?*"

Desde la opuesta vertiente

El ataque de Rozitchner (parece evidente aun en este resumen) no tiene piedad para Mallea: está escrito desde la vertiente opuesta. Pero no es un ataque irresponsable. Rozitchner ha leído cuidadosamente a Mallea, ha subrayado con atención sus textos, ha buscado ver debajo de ellos y ha destacado (con alguna equívoca complacencia) las más gruesas condescendencias autobiográficas de este escritor de ficciones. La tarea estaba apuntada pero nadie hasta él la había realizado con tanta acuidad y tanto ímpetu. Que la posición de Rozitchner no es única podría demostrarse fácilmente con el artículo del crítico uruguayo Carlos Real de Azúa, en que también se hace un análisis del escritor y de su ideario y en que también se llega a resultados negativos, pero sin necesidad de ejercer la antipatía. (Pero de esto habrá ya ocasión de hablar.) Ya que lo que caracteriza a Rozitchner (además de su lectura penetrante y su sinceridad para denunciar errores) es la fuerza con que se planta frente a Mallea para desnudarlo de sus máscaras. Rozitchner parte evidentemente de una situación frente a la realidad argentina en que los cuarteles de nobleza que implican las siete generaciones de argentinos, que ostenta Mallea, no significan nada; parte de una posición en que la frecuentación de hoteles de lujo y el comercio con señoras de la mejor sociedad tampoco significa nada; parte de una situación literaria en que compartir (por el arte refinado de la cita) las angustias *reales* de Pascal o de Kierkegaard mientras se conserva una posición mundana impecable tampoco significa nada. En una palabra: aunque León Rozitchner no está dispuesto a aceptar la mentira y corrupción de la Argentina Visible (mucho más visible en 1955 que en 1937), tampoco está dispuesto a creer en la bondad y en la pureza y en la exquisitez de esa Argentina invisible y taciturna y señorial que le ofrece el Mallea visible. Para decir NO Rozitchner empieza por sacar la máscara que cubre a este angustiado, a este apasionado, a este espiritual, y lo muestra en su verdadera invisibilidad de señorito. Esto hace Rozitchner,

que no es un señorito, ni un puro, sino un hombre (un joven) que empieza por asumir su parte de humillación reconocida, su parte de mala fe aceptada, su parte de marginalidad que le toca por ser (como Mallea) sólo un escritor.

Porque la verdad es que esta nueva generación, a través de sus representantes más activos y críticos, parece haber asumido como destino no sólo el examen y censura de sus maestros (el parricidio) sino la aceptación plena y sin reticencias disimuladoras de la mala fe del escritor que se sabe nadie en un régimen despótico y no quiere mentirse que es alguien: un cetrino y silencioso argentino angustiado, como Mallea; un profeta del Apocalipsis, como Martínez Estrada; un creador de mitos para nuestro tiempo, como Borges.

(1956)

Posdata de 1969

Aunque el punto de vista de este artículo (que pertenece a un volumen titulado, *El juicio de los parricidas*, Buenos Aires, 1956) es el de la nueva generación argentina, y corresponde a una época de intensa revaloración de la obra de los maestros, o "padres", su enfoque general y sus conclusiones sobre Mallea me parecen válidos aún hoy. Leyendo hace poco su última novela *La red* (1968), vuelvo a reconocer las mismas objeciones estéticas que hace Rozitchner. Si bien Mallea ha renunciado a su tesis sobre la Argentina visible y la invisible (la realidad se ha encargado de hacerlo renunciar), persisten en él los viejos hábitos literarios, la desrealización de personajes y situaciones, el lenguaje abstracto, la pomposidad del idioma. Aunque *La red* busca un lenguaje directo y despojado, que alterna subrayadamente con pasajes de escritura artística (evocaciones poéticas de Buenos Aires, la red del título), las costumbres estilísticas

no se pierden. Mallea pasa de lo coloquial, la frase hecha, las muletillas, a una definición de almas y seres, pesada de intención trascendente, de angustia metafísica, de significación. Nadie menos que Plotino abre con un largo epígrafe el libro. Tanta trascendencia y cultura acaban por hundir un libro que sólo presenta un conjunto inconexo de relatos, a los que la técnica simultaneísta de Dos Passos en *Manhattan Transfer*, o (si se prefiere) de Camilo José Cela en *La colmena*, trata de prestar cierta movilidad. El resultado es el de siempre: Mallea continúa apresado en su propia trama. Su red (*la* red) no es Buenos Aires sino un lenguaje muerto.

TRAYECTORIA DE ALEJO CARPENTIER

Aunque también ha escrito dos libros de relatos (*El reino de este mundo*, 1949, *Guerra del tiempo*, 1958) y una primera novela afro-cubana bastante imperfecta (*Ecué-Yamba-O*, 1931), la fama de Alejo Carpentier como narrador descansa por ahora sobre tres novelas que han logrado una casi unanimidad crítica y que son, sin embargo, de valor muy desigual. Carpentier trabaja desde el triunfo de la Revolución cubana en una nueva novela, *El 59*, de la que se conocen sólo algunos extractos y que, al completarse, modificará sin duda la perspectiva desde la que hoy cabe juzgarlo. Mientras tanto, el análisis de su obra puede descansar en las tres novelas —*Los pasos perdidos, El acoso, El siglo de las luces*— que constituyen por sí solas un aporte singular a la narrativa latinoamericana de hoy.

I

El relator de *Los pasos perdidos* (1953) es (como su autor) un musicólogo hispanoamericano que se dedica a investigaciones sobre música primitiva y que tiene una teoría sobre el origen de la música. La expone en la página 27: "*Inconforme con las ideas generalmente sustentadas acerca del origen de la música, yo había empezado a elaborar una ingeniosa teoría que explicaba el nacimiento de la expresión rítmica primordial por el afán de remedar el paso de los animales o el canto de las aves. Si teníamos en cuenta que las primeras representaciones de renos y de bisontes pintados en las paredes de las cavernas, se debían a un mágico ardid de caza —el hacerse dueño de la presa por la previa posesión de su imagen—, no andaba muy desacertado en mi creencia de que los ritmos elementales fue-*

ran los de trote, el galope, el salto, el gorjeo y el trino, buscados por la mano sobre un cuerpo resonante, o por aliento, en la oquedad de los juncos."

Antes de que el relator tenga oportunidad de comprobar la falsedad de su teoría (en medio de la selva ecuatoriana, asistiendo a los exorcismos de un hechicero sobre el cadáver de un cazador muerto por la mordedura de un crótalo); antes de que pueda elaborar una nueva teoría apoyada en su propia experiencia directa de la música primitiva, el relator llevará al lector al descubrimiento de un mundo más accesible y conocido: el mundo sentimental de *l'homme moyen sensuel* de una gran ciudad de hoy. Porque este musicólogo es también un enamorado. Esposo de una actriz norteamericana que el éxito eterniza en la repetición del mismo papel noche tras noche en un escenario de falsa columnata sureña, el relator se consuela de la escasez o previsible regularidad del abrazo conyugal con una muchacha francesa, Mouche, seudo-astróloga y seudo-intelectual que ha adquirido rápidamente en Saint-Germain des Prés algunos hábitos de lenguaje y de otra clase. Tragado por la gran ciudad (New York, aunque no se insiste en la identificación), reducido a una unidad dentro de la masa indiferente, poco más que la satisfacción del sexo le queda al relator. Eso y el rumiar algún proyecto (teoría sobre el origen de la música, imposible versión musical del *Prometheus Unbound* de Shelley). Ese vegetar se verá interrumpido por el ofrecimiento de una Universidad norteamericana de remontar un río en busca de algunos primitivos instrumentos indígenas en un inaccesible lugar de América hispánica (que tampoco se identifica totalmente pero que es de la zona ecuatorial). Para el lector, la oferta no es demasiado tentadora; para Mouche es la oportunidad de unas vacaciones pagas ya que (sugiere) hay que estafar a la Universidad, divertirse y volver con las manos vacías.

Pero el Destino quiere otra cosa: el Destino quiere que el relator vuelva sobre sus pasos, desande el camino trazado en la extranjera selva de asfalto y recupere la ruta de los orígenes. Al llegar a cierta capital hispanoamericana, tampoco identifi-

cada, los recibe una revolución que con sus esplendores de sangre y escasez de agua corriente, corta el ritmo de la vida cotidiana civilizada; esa revolución indica la primera etapa en el viaje regresivo al pasado. Más tarde, al internarse en pueblos y poblachos, al abandonar la tracción mecánica por la animal o por la canoa sobre los portentosos ríos, el relator va cumpliendo su periplo hacia los orígenes. Para él, es como volver a nacer (o a ser); para Mouche, flor absolutamente sintética, es la desintegración, el no ser, el regreso a una nada de la que hablaba en París sin conocerla. Pronto encuentra el relator a Rosario, mujer indígena y elemental con la que cumplirá las últimas etapas del viaje, despejado providencialmente de Mouche.

A medida que se desarrolla la aventura, e ingresan personajes tan curiosos como el Adelantado o el griego Yannes o fray Pedro, y se descubren formas cada vez más primitivas de vida, el relator va adquiriendo conciencia de que su viaje en el espacio, su desplazamiento desde el centro de la civilización mecánica hasta un pueblo perdido en la selva, es en realidad un viaje en el tiempo: un regreso a la América precolombiana, a la América que fue conquistada y colonizada por los épicos buscadores de El Dorado. Otra cosa descubrirá pronto (y con dolor que da a la aventura un trasfondo dramático): que ya es tarde para él, que el regreso a los orígenes no borra las huellas dejadas por la civilización. Porque instalado con Rosario en la primitiva comunidad, se ve obligado a regresar al mundo civilizado, para buscar papel y tinta con que componer ese *Treno* sobre la invocación de los muertos en la *Odisea* que el viaje ha liberado por fin dentro de sí.

Cuando regresa, la civilización lo prende con sus halagos y con leyes y compromisos; lo compromete con Mouche y con Ruth que no están dispuestas a soltar la presa y quieren compartir su fama, si no sus sentimientos. Por eso, cuando retorna por segunda vez al pasado, ya es tarde. La moraleja, expresada en las últimas páginas del relato, es: "*Los mundos nuevos tienen que ser vividos, antes que explicados. Quienes aquí viven no lo hacen por convicción intelectual; creen, simplemente, que la vida*

llevadera es ésta y no la otra. Prefieren este presente al presente de los hacedores del Apocalipsis. El que se esfuerza por comprender demasiado, el que sufre las zozobras de una conversión, el que puede abrigar una idea de renuncia al abrazar las costumbres de quienes forjan sus destinos sobre este légamo primero, en lucha trabada con las montañas y los árboles, es hombre vulnerable por cuanto ciertas potencias del mundo que ha dejado a sus espaldas siguen actuando sobre él."

Entonces el relator explica y se explica: *"He tratado de enderezar un destino torcido por mi propia debilidad y de mí ha brotado un canto —ahora trunco— que me devolvió al viejo camino, con el cuerpo lleno de cenizas, incapaz de ser otra vez el que fui."* Y más abajo, al reconocer que ese mundo original primitivo le está vedado para siempre, escribe: *"pero nada de esto se ha destinado a mí, porque la única raza que está impedida de desligarse de las fechas es la raza de quienes hacen arte, y no sólo tienen que adelantarse a un ayer inmediato, representado en testimonios tangibles, sino que se anticipan al canto y forma de otros que vendrán después, creando nuevos testimonios tangibles en plena conciencia de lo hecho hasta hoy."*

Aunque no faltan teorías en el libro —y no sólo teorías sobre el origen de la música (p. 242) sino teorías sobre la anacrónica tradición americana (64-65), sobre la fusión de las grandes razas del mundo en América (103) o sobre la simbiosis de culturas en nuestro continente (146)— aunque, todo el libro tiene un inequívoco aire de alegoría y, también, de novela cifrada y tal vez autobiográfica, el lector no prevenido, el lector que sólo busque en una novela lo novelesco, no saldrá insatisfecho de estos *Pasos perdidos* y encontrados. Porque algo que ha llegado a dominar con elegante perfección Alejo Carpentier (nacido en Cuba, 1904) es el arte del relato fascinante. Por encima de las teorías, por encima de cierta ostentosa erudición

enciclopédica que lo aflige, por encima de un estilo ocasionalmente preciosista y siempre castigado, Carpentier sabe levantar una estructura narrativa de sostenido vigor. El conflicto humano, la aventura misma, el marco ambiental, están vivos y despiertan una apetencia inmediata en el lector. En este sentido, su progreso sobre un anterior intento narrativo (*El reino de este mundo*, México, 1949) es evidente. No porque no hubiera en aquel libro un interés constante, sino porque la evocación de la historia infamante y colorida de Haití era sólo pretexto para un relato lineal, construido con cuidados y amaneramientos que en cierto sentido recordaban a los ejercicios de estilo borgianos en la *Historia universal de la infamia* (1935) —aunque éstos de Carpentier no trabajan el lenguaje con la misma profundidad y creación que los del escritor argentino.

Pero si el lenguaje es importante en *Los pasos perdidos*, si se advierte el saboreo estilístico y la creación verbal como preocupación constante del autor, también se advierte la subordinación del detalle barroco a la estructura narrativa: el deleite puesto en contar, en recrear (por sucesivas inmersiones y desde los antípodas culturales) un mundo primitivo e intacto, un mundo que el mismo Carpentier asegura haber visitado en una *Nota* que cierra el volumen; un mundo, en fin, que este libro ha incorporado a las letras de América con brío y gusto.

II

Durante la ejecución de la Sinfonía Heroica en una sala de conciertos de La Habana, un hombre (que ha llegado tarde, arrojando un billete grande en la taquilla y entrando sin esperar el cambio) vive, en tumultuosa corriente de conciencia sus últimos minutos de vida. Es el acosado, o el fugitivo, o el entrampado, o el escondido, o como quiera que se le llame a lo largo de *El acoso* (1956), breve e intensa crónica de una conspiración. En el mismo teatro (pero quién sabe dónde) están los hombres que lo han seguido para matarlo, y el acosado, en

tanto que absorbe la música de Beethoven, y repasa incoherentemente instantes (horas, tal vez años) de su pasado, busca sin pausa una solución: cómo escapar.

Así plantea el autor su historia de *El acoso*. Junto a este personaje, junto a este destino violento, alza Carpentier el del taquillero, hombre pusilánime y frustrado para quien el billete (que roba) significará algunas horas en los brazos de la mujer que codicia con un apetito que desmiente su intento de elevarse sobre su propia miseria por medio de la música. Ha comprado, de segunda mano, unos discos con la *Heroica* y se ha pasado días escuchándolos, pero el billete grande le ha hecho olvidar a Beethoven y al Arte con mayúsculas, haciéndolo correr a casa de la prostituta.

Ella misma es el tercer personaje clave de esta historia. Porque antes de recibir al frustrado y superficial melómano ha recogido al acosado. Tejiendo su trama de uno a otro destino, en *racconti* que ocupan todo el centro de la novela, consigue dar Carpentier en síntesis el cuadro de una ciudad convulsionada por el terrorismo político, de una ciudad en que los atentados están a la orden del día y en que la matanza en gran escala está minuciosamente organizada. Pero ese es el cuadro únicamente, un cuadro que consigue extraordinaria vivacidad y violencia en algunos capítulos, como el de la excavación bajo el cementerio (episodio real usado ya por John Huston en su film *We Were Strangers*, 1939) o en el del juicio y ejecución de un traidor.

Pero lo que el autor busca no es dar un cuadro, sino penetrar en la psicología de un personaje, el acosado, y mostrar (*racconto* tras *racconto*) cómo el muchacho brillante de provincia que llega a la capital para estudiar arquitectura, acaba por ingresar en la orgía calculada de matanzas que es el movimiento revolucionario, cómo ese joven se convierte en terrorista a sueldo de políticos y negociantes; cómo (en una tercera etapa de su avatar) llega a ser delator de sus compañeros y blanco de asesinos pagados (como antes él) para eliminarlo.

La historia es de violencia; el marco es casi idílico. Porque

entre la historia que cuenta Carpentier y la narración misma, se interpone su propia naturaleza de esteta, de erudito, de sentidor. Carpentier es un musicólogo, además de un hábil escritor. Y ese lado estético de su personalidad (tan evidente en anteriores libros) acaba por imponerse sobre la narración de falso carácter documental. Como el protagonista es un fracasado estudiante de arquitectura, Carpentier presenta el mundo en que está inmerso, el mundo narrativo, en forma estática, detiene su mirada con amor en calles y casas, en frontis y metopas; consigue petrificar la narración convirtiéndola en descripción.

La Habana surge así en una serie de tomas (cada una muy finamente compuesta por el ojo experto de Carpentier) como surgía Sevilla en la novela de Carlos Reyles —salvadas las distancias que van de la recamada prosa modernista hasta el barroquismo de Carpentier—. Y como Reyles, también Carpentier cae en la tentación de hacer literatura descriptiva incluso en los momentos en que el relato reclama acción. Carpentier no parece haber escuchado jamás aquel consejo de Horacio Quiroga en su *Decálogo* del cuentista que aconseja no perder tiempo en describir lo que el personaje no puede o no quiere ver.

Y en su afán de dar el mundo quieto de calles y árboles, de ruinas o edificios neo-clásicos, Carpentier llega a convertir hasta lo que es materia puramente dinámica en pretexto de composición por cuadros. Muchos momentos narrativos están dados por una prosa en que los verbos casi no cuentan y los sustantivos y adjetivos cumplen la función narrativa. Un ejemplo: "*Y, una mañana, se vio arrastrado por una manifestación que bajaba, vociferante, las escalinatas de la Universidad. Un poco más lejos fue el choque, la turbamulta y el pánico, con piedras y tejas que volaban los rostros, mujeres pisoteadas, cabezas heridas, y balas que se encajaban en la carne.*" Otra muestra, del mismo estilo: "*Todo había sido justo, heroico, sublime, en el comienzo; las casas que estallaban en la noche; los dignatarios acribillados en las avenidas; los automóviles que desaparecían, como sorbidos por la tierra; los explosivos que se guardaban en casa, entre ropas perfumadas con mazos de albahaca, junto*

a los impresos traídos en cestos de panadería o en cajas de cerveza cuyas botellas habían quedado reducidas al gollete."

La retórica llama estilo nominativo a esta forma de narración. Más interesante que el nombre es el efecto que produce: paraliza el curso del relato, lo divide en cuadros (algunos pequeñísimos y ejecutados con arte de miniaturista flamenco), lo parcela todo; convierte en arte de montaje la redacción. Es el triunfo de la vista, sobre todo, aunque también puede serlo del oído. Es la estratificación de algo que esencialmente debió ser fluido. Borges, en su *Historia universal de la infamia* también incurría en un estilo nominativo. Pero en su caso los verbos estaban elegidos con certera puntería, eran tan dinámicos y deslumbrantes, que la sucesión de cuadros resultaba poseída de un movimiento interior irresistible. En Carpentier no pasa esto.

Y tal vez radique aquí la causa de la insatisfacción que en definitiva produce la lectura de esta novela. Porque el lector puede superar fácilmente las simetrías (buscadísimas) del relato; la composición a lo Faulkner por sucesivos *racconti* que complican más que enriquecen la exposición; la liviandad con que están tratados los supuestos políticos del tema; y hasta las razones alegóricas que quieren que la misma prostituta sea la preferida del acosado y del taquillero. Pero lo que parece imposible de superar es el efecto de *ralentisseur* continuo que produce el estilo nominativo: ese enfriamiento brusco de la cálida corriente narrativa, esa coagulación del relato en torno a estampas, morosamente construidas, de una casa en ruinas o de una habitación de azotea en la que se refugia el acosado, del rostro de una negra vieja y muerta (estudiado como mapa) o del esquema de una calle visto desde lo alto. La fotografía y no la narración parece ser la meta de este novelista que en *Los pasos perdidos* supo dominar mejor sus preciosismos de estilo.

III

La historia de la aparición de *El siglo de las luces* es casi tan singular como su fama entre los mejores lectores de la narrativa latinoamericana. Publicada antes en francés que en su original español, por la casa Gallimard, de París, con el título de *Le siècle des lumières* (1962), la novela es editada luego en castellano por la Compañía General de Ediciones, S. A., de México, también durante el año 1962. Pero como es notorio, las ediciones mexicanas casi no salen del área de América Central y el Norte de América del Sur. La edición cubana de cinco mil ejemplares tampoco circula fuera de esa área y es rápidamente consumida por el público de la isla. Durante algunos años (por lo menos hasta 1964) el libro original era prácticamente inhallable y, salvo que uno se resignase a leerlo en francés o en inglés (fue traducido en los Estados Unidos con el título de *Explosion in the Cathedral*), sólo se podía conocer por resúmenes hechos por felices poseedores de la edición mexicana o cubana. Este estado de cosas duró hasta la decisión de Fidel Castro de no reconocer más los derechos de autor en Cuba y autorizar a todo editor extranjero a reproducir obras cubanas sin pagar derechos. A partir de ese instante avisados editores de todo el orbe hispánico multiplicaron las tiradas de *El siglo de las luces*, para la mayor fama de Carpentier.

No menos curiosa es la historia interna del libro. Escrita por Carpentier entre 1956 y 1958 (según él mismo ha declarado reiteradamente), la novela es claramente anterior al triunfo de la Revolución cubana. Es más: puede suponerse que su punto de partida es el contraste entre las esperanzas y las realidades revolucionarias, ejemplificadas ambas posiciones por Esteban y Sofía, de un lado, y Victor Hugues, del otro. Cuando planeó la novela, Carpentier había estado viviendo en la Venezuela de Pérez Jiménez, tierra no excesivamente propicia a la ilusión revolucionaria. Pero a medida que el libro crecía, también crecía la esperanza revolucionaria; primero, la liberación de Venezuela, luego la de Cuba, dieron a la obra un contexto distinto

y, por lo tanto, interfirieron en la lectura, o lecturas posibles.

Aprovechando la forma tradicional de una vasta crónica histórica, *El siglo de las luces* parece abandonar la experimentación narrativa de *El acoso* para refugiarse en lo que se ha llamado (tal vez por resonancia del nombre de uno de sus personajes) el novelón a la Victor Hugo. Esa forma, anacrónica hoy, le viene muy bien al propósito explícito de Carpentier: contar la historia de tres personajes que se ven envueltos en el torbellino revolucionario que se crea en la Francia del siglo XVIII pero proyecta sus correntadas de terror hasta en la América colonial. Los tres personajes principales son: Esteban, joven habanero de la clase pudiente que se deja arrastrar por el torbellino revolucionario y acaba convertido en agitador, masón y casi negrero; su prima, Sofía, a la que Esteban ama con ardores de tímido pero que no le corresponde; Victor Hugues, francés de dudosísimos antecedentes que habrá de convertirse en una versión menos incorruptible de Robespierre y que (entre lucha y lucha) seduce a Sofía.

El personaje de Hugues es histórico aunque su verdadera historia es poco conocida y Carpentier se ha tomado, aparentemente, todas las libertades narrativas posibles. Una vez más, como en *El reino de este mundo* y *El acoso* (así como en algunos relatos de *Guerra del tiempo*), Carpentier parte de la historia o de la crónica para tener una base sobre la que apoyar su decurso imaginativo. Su ficción, tan impregnada de los productos más refinados de la cultura, revela así una dependencia casi total con respecto al hecho histórico. En este sentido, se parece a Borges, aunque su imaginación carezca de la inagotable capacidad de invención del gran escritor argentino.

Hay otros personajes secundarios en *El siglo de las luces* (incluso un hermano de Sofía), pero es en los tres arriba indicados que se concentra una aventura apasionada, violenta, llena de colorido melodramático y de posibilidades magníficas para una superproducción cinematográfica en tecnicolores. Desde este punto de vista, se comprenden ciertas reservas manifestadas por escritores como Julio Cortázar para quien la novela no debe

escribirse a favor, sino a contrapelo, del fluir novelesco, y que ha convertido un dicho de Gide ("no aprovechar jamás el impulso adquirido"), en lema interior de *Rayuela*. Carpentier, como los grandes noveladores del siglo XIX, jamás desaprovecha el impulso adquirido. Más bien podría decirse que toda su astucia narrativa consiste en cultivar ese impulso.

Pero si la novela es una de las más entretenidas y deliciosas (para el lector común, al menos) de las que ha producido recientemente la América Latina, es también una de las más sutiles y complejas del punto de vista ideológico. Porque Carpentier ha ido a situar su fábula en los tiempos en que la Revolución francesa (como más tarde la rusa de 1917) exportaba entusiásticamente su ideología fuera de fronteras y tenía, por eso mismo, un aura extra-política que impedía ver muchas de sus sordideces. Coetáneamente a esta Revolución, la América española gemía bajo la opresión del imperialismo de la metrópoli y del feudalismo de las clases aristocráticas latinoamericanas. Las palabras que llegaban de Francia parecían prometer un paraíso a corto plazo, un verdadero siglo de las luces al alcance de la mano. La realidad era muy diferente, y este libro se encarga de mostrarla con admirable ecuanimidad.

No es, sin embargo, este aspecto (sobre el que volveré más adelante) el que hace tan apasionante y hasta equívoca su lectura. Si Carpentier sólo hubiera creado una crónica histórica, brillante pero limitada, sobre un oscuro episodio del Caribe dieciochesco, su libro no habría tenido la resonancia que tiene. Por otra parte, no hubiera podido escribir sólo una crónica histórica. Como lo demuestran *El reino de este mundo* o *El acoso*, Carpentier es un hombre vitalmente interesado en las realidades políticas y sociales de nuestra América, un hombre que aunque no impone su militancia política a la concepción y forma de sus novelas, la traduce sí en su conducta personal. Por eso es prácticamente imposible no leer *El siglo de las luces* en el contexto de otra situación revolucionaria. Es decir: es imposible leerla como si se tratase apenas de una crónica. La Historia de *El siglo de las luces* es un espejo de la realidad contemporá-

nea de América Latina. En esto Carpentier no hace sino seguir algunas indicaciones que ya había apuntado él mismo en algunos relatos de la *Guerra del tiempo* en que la noción de un tiempo cíclico, o circular, impregna muchos de sus desarrollos.

En realidad, Carpentier es demasiado buen novelista para establecer ningún paralelo explícito, pero es evidente que su libro los fomenta. Aunque él ha declarado que la novela estaba terminada en 1958, antes del triunfo de Fidel, también ha declarado (para la revista *Cuba*, que dirige Lisandro Otero) que la obra sufrió algunos retoques posteriores, antes de ser publicada en francés y español en 1962. La naturaleza y extensión de esos retoques me es desconocida. De todos modos, y sin atribuir para nada a Carpentier la intención de una determinada interpretación, se me hace difícil no encontrar ciertos paralelos entre el Caribe del siglo XVIII y el de hoy. ¿Cómo no establecer un vínculo entre la situación de la América española en el momento de la crisis y contestación de todo un sistema y la América Latina de hoy, en que la crisis y contestación están a la orden del día? ¿Cómo no ver en esa Revolución francesa que empieza siendo un entusiasmo de justicia social, de igualdad y dignidad humanas, de liberación de los pueblos, y que termina siendo una guillotina, un corsario tan sangriento como los otros y una nueva esclavitud, el prototipo de otras revoluciones más cercanas a nosotros, como la rusa de 1917, igualmente pervertida en su curso político?

Los símbolos cambian pero las revoluciones se repiten. Por eso, la primera imagen que levanta esta novela, su verdadero pórtico, es una imagen de pesadilla: una nave que lleva una puerta gigantesca del Viejo al Nuevo Mundo. Esa puerta es la guillotina, sangrienta vía de comunicación entre la vida y la muerte. En las últimas páginas de la novela (en la 296 de la edición mexicana, para ser preciso) hay otro símbolo, éste sí más perturbador en el contexto actual del libro. Cuando Esteban y Sofía aparecen enredados en la resistencia contra Napoleón en la España del crepúsculo de la monarquía de Carlos IV, sus figuras se proyectan contra uno de esos muros de fusila-

mientos que han inmortalizado Goya y Manet. A Carpentier se le escapan (¿o las deja caer, deliberadamente?) seis palabras: "los paredones enrojecidos por la sangre". ¿Cómo no pensar en otros más contemporáneos?

Insisto en que este nivel de lectura es sumamente riesgoso, y no sólo porque la beatería de la crítica literaria latinoamericana impide todo análisis serio de la literatura cubana, o deja el análisis en manos de fanáticos de bandos opuestos. Se trata, sobre todo, de un problema específicamente literario: ¿Hasta qué punto, y en qué medida, es lícito extrapolar imágenes y situaciones de una novela que ocurre en un período muy determinado, hacia otras épocas e iconografías? Carpentier pudo haber empezado su novela movido por un impulso de parelelo histórico que arranca (es una hipótesis) de otras situaciones revolucionarias, latinoamericanas o europeas. Pero publicada su novela en 1962, es casi imposible no leerla a la luz de la Revolución cubana.

El problema que inmediatamente se plantea al lector es, pues, el de la legitimidad de atribuir al autor determinadas intenciones. Creo que ese problema se resuelve por el expediente de no atribuirle otras intenciones que las que él, explícitamente, indique. Lo que no significa que (hecha esta advertencia) el lector, y por lo tanto el crítico, no se sienta autorizado a atribuir a la obra determinadas intenciones. Esta distinción entre la obra y el autor podrá parecer falaz pero es inexcusable ya que toda obra dice (más o menos) lo que el autor ha querido decir.

En el caso de Carpentier, hay por lo menos una novela anterior en que la situación revolucionaria de Cuba, antes de la aparición de Fidel en el campo político, fue explotada bastante completamente. Me refiero naturalmente a *El acoso* que transcurre, como se ha visto, en la época de Machado. Por otra parte, se sabe que Carpentier trabaja desde hace algunos años en una novela sobre la primera hora del triunfo de la Revolución cubana. De ese libro, que se anuncia como *El 59*, sólo ha sido difundido algún capítulo en revistas, lo que impide toda consideración seria sobre su naturaleza. Pero la mera existencia de

este proyecto y de aquella novela sobre la época de Machado, basta para certificar una circunstancia: cuando Carpentier quiere tratar un asunto político contemporáneo no necesita refugiarse en la ilusión histórica. No se evade.

Aún así, es obvio que el contexto de 1962 en que se publica *El siglo de las luces* orienta su lectura hacia un terreno no precisamente dieciochesco sino estrictamente contemporáneo, lo que convierte este libro (tan neoclásico y artificioso en su escritura) en obra sumamente explosiva.

Hay quienes han querido ver en esta novela una demostración de ciertas tesis marxistas y han proliferado en explicaciones ideológicas que hacen pensar en aquel terso epigrama de Byron sobre las exégesis críticas de Coleridge:

I wish he could explain his explanations.

Otros críticos han visto en el subrayado de las violencias y atropellos revolucionarios que constituyen buena parte de la novela, una demostración de las reticencias de un intelectual, aun de izquierda, frente al proceso total de la Revolución cubana. El tema es de difícil solución. Es obvio que Carpentier ha adherido, desde la primera hora, al triunfo de la Revolución cubana, aunque no parece haber participado para nada en la preparación de la misma. También es obvio que el régimen de Fidel Castro lo cuenta entre sus más distinguidos escritores, que le ha dado puestos de indudable prestigio (director de ediciones oficiales, agregado cultural del Consulado de Cuba en París). En sus artículos, en sus conferencias, hasta en los manifiestos que firma habitualmente, Carpentier ha seguido la línea ortodoxa del régimen, incluso cuando esa línea estaba en contradicción con aspectos de su propia práctica. Así es uno de los primeros firmantes de la célebre *Carta abierta a Pablo Neruda* (agosto 2, 1963), dirigida por escritores cubanos al poeta chileno, y carta en la que se urge, entre otras cosas, a los escritores latinoamericanos a no dejar que sus libros sean traducidos y editados en los Estados Unidos. Es público y notorio que los

libros de Carpentier se editan allí, en ediciones autorizadas por él y con el consiguiente resguardo de sus derechos de autor, a pesar de estas urgentes declaraciones. (En descargo de Carpentier conviene decir que muchos firmantes cubanos de la carta y también algunos adherentes latinoamericanos de los más conspicuos, practican la misma política cultural de no dejar que la mano derecha, la de la firma, sepa lo que hace la izquierda. Mais enfin.)

En lo que la ortodoxia de Carpentier frente al régimen cubano deja un poco que desear, al menos para los más fanáticos, es en su firme resistencia a no permitir que los postulados de una literatura explícitamente revolucionaria alteren sus convicciones estéticas más profundas. Él siempre se ha negado al realismo socialista y esta actitud es tanto más valiente cuanto que *El siglo de las luces* se publicó en Cuba en momentos en que una facción del oficialismo literario pugnaba allí por imponer a toda costa la estética del cosmético estalinista.

Si se tiene en cuenta, pues, esta situación es obvio que *El siglo de las luces* no puede ser leída linealmente. Una lectura ortodoxamente marxista está condenada a la irrisión; una lectura que sólo trate de detectar contenidos anti o a-revolucionarios también. La que propongo es una lectura más compleja. Es decir: una lectura que parta de dos postulados simultáneos: Carpentier cree en la Revolución; Carpentier sabe que las revoluciones no están libres de la corrupción. Un hombre de tan fino sentido histórico, capaz de componer la admirable secuencia de *El reino de este mundo*, no es ni un atragantado expositor de doctrinas ajenas ni un barato maquiavelista. ¿Cómo no pensar que Carpentier sabe que desde 1789 la Historia ha demostrado una y otra vez que las mejores revoluciones, las más justas, las más desinteresadas ideológicamente, acaban siendo utilizadas por minorías estratégicas en beneficio propio? Esto se ha visto en América, en este siglo, con la extraordinaria Revolución mexicana.

Lo que no significa afirmar que no haya revoluciones benéficas, o que la Revolución misma no se justifique. Por el contrario:

señalar las limitaciones de la Revolución (que son las de la realidad) no implica descreer de la Revolución. La francesa, que en definitiva produjo a Napoleón, también sirvió para liquidar el feudalismo en Francia y establecer el gobiernó de la burguesía. La rusa de 1917 puso al día un inmenso país que vivía en plena Edad Media y era manejado por ilustres nulidades. Las revoluciones americanas de la Independencia (tanto la del Norte como las del Sur) terminaron con el abuso de ciertos imperialismos extranjeros y permitieron el ascenso de una nueva clase. Más cerca de nosotros (emocional e históricamente) la mexicana de 1910 acabó con el porfirismo y abrió el camino para una nueva burguesía, sacudiendo en parte al pueblo de su estado feudal. Todo esto es sabido y aceptado. Pero en cada nueva revolución, en el entusiasmo y la esperanza de cada nueva revolución, se tiende a ver sólo esta cara. La cara que en *El siglo de las luces* muestran la ardiente Sofía y el apasionado Esteban.

Pero es esa una sola de las dos caras de la Revolución. La otra es la que ofrece el personaje más importante, el verdadero protagonista de la novela. En este sentido, el tratamiento de Víctor Hugues por Carpentier es ejemplar. Al presentarlo, no se omite nada de su fascinación, de su genio vital, de su brío, pero tampoco se omite su fanatismo personal, su necesidad de sobrevivir a toda costa, aún a costa de los más próximos, su crueldad. El autor admira al personaje pero no lo embellece ni lo perdona. Por eso, Víctor Hugues, que empieza siendo un sórdido comerciante arribista en una sociedad de arribistas, que se convierte a la causa revolucionaria y arriesga por ella cien veces el pellejo, termina siendo un dictador como los de *El reino de este mundo*, y como ellos, un asesino al por mayor.

Una presentación semejante del tema revolucionario, aunque esté amparada por la lejanía que da el tiempo y el clima histórico, es de tal audacia que se explica que este libro (uno de los más importantes en la puesta al día de la narrativa latinoamericana) no haya sido aún analizado con la profundidad y serenidad que merece. Es, en cierto nivel, un libro delicioso, de

fácil lectura y brillante. En otro nivel, es un libro incómodo, un libro explosivo, que plantea problemas difíciles de juzgar ahora con cierta ecuanimidad. Es, en fin, un libro que pone demasiados dedos en demasiadas llagas.

Una última palabra sobre lo que se ha llamado el barroquismo de Carpentier. El propio escritor ha fomentado este membrete al decir en un célebre ensayo que toda la literatura latinoamericana es barroca. Barroca de esencia, y no sólo de estilo. Tal posición es tan discutible como sostener que toda la literatura francesa es racional. Semejantes membretes dejan fuera autores imprescindibles. Para no salir del terreno de la francesa, ¿dónde ubicar a Montaigne y Rabelais, a Proust y Céline, para no hablar de Saint-Simon y de Balzac, de Lautréamont y Beckett? Creo que lo que quiere decir Carpentier es que hay en él una tendencia al barroco. Esa tendencia encuentra su punto culminante en *El acoso*, cuyo estilo nominalista ha merecido la dudosa consagración de una parodia de Cabrera Infante en *Tres tristes tigres*. La paradoja que encierra la afirmación universalista de Carpentier es que él mismo, en sus otros libros importantes (pienso en *Guerra del tiempo*, en *Los pasos perdidos*, en este *Siglo de las luces*) es más neoclásico que barroco; está más cerca de esa literatura de la segunda mitad del siglo XVIII en que la doctrina de la imitación de la naturaleza aún estaba vigente y ya se iban anunciando las primeras señales de la revolución expresiva del Romanticismo.

Pero no hay que caer en trampas simétricas. Si apunto ahora el tema es para evitar que se siga tomando al pie de la letra una identificación entre la literatura de Carpentier y el barroco que es mucho más válida para su compatriota y colega José Lezama Lima. En su estilo, y hasta en su posición ideológica, la obra de Carpentier y sobre todo *El siglo de las luces* apuntan hacia ese rumbo. Es el rumbo de una restauración, en el sentido más general de la palabra.

(1953-1968)

Nota de 1969

Algunos puntos de vista de los aquí expresados sobre *El siglo de las luces* fueron anticipados por mí en una crónica para el diario montevideano, *El País*, de mayo 29, 1964, y que se tituló, "Un libro incómodo". En dicha crónica, además de las habituales erratas, se deslizó un error lamentable. Mal informado en aquel momento por el humorista mexicano, Jorge Ibargüengoitia, que acababa de llegar de Cuba y admiraba la Revolución cubana, afirmé en mi crónica que la novela de Carpentier no circulaba en la isla. Aprovecho la oportunidad de recoger y ampliar ese texto para rectificar una vez más la información de Ibargüengoitia, siempre humorista.

CUARTA PARTE

LA NOVELA BRASILEÑA

Hacia una dicción nacional

El crítico vienés que llamó al Brasil "El País del Futuro" estaba acuñando algo más que un lema para el chauvinismo brasileño o un pretexto para la más obvia réplica: Siempre será un País del Futuro. En Brasil, el *amanhá* está tan profundamente grabado en el carácter nacional como el *mañana* en el resto de América Latina. Sin embargo, la frase de Stefan Zweig implica una verdad simple aunque elusiva: Brasil como unidad coherente, no existe, todavía. Políticamente existe desde que el Grito de Ipiranga (1822) lo liberó del dominio portugués. (Aunque D. Pedro, que proclamó la independencia, era el hijo y heredero del Rey de Portugal.) Como país libre, Brasil ha existido ya durante casi un siglo y medio, pero como una unidad nacional y cultural es aún País del Futuro. Por eso, suponer que exista algo que se pueda llamar la novela brasileña, es suponer demasiado. Hay novelas brasileñas pero no hay nada que sea *la* novela brasileña.

Debido a las vastas diferencias naturales entre la selva amazónica y el desierto del Nordeste, las áridas mesetas de Minas Gerais y la blanda, sensual, costa de Río de Janeiro, los húmedos bosques de Santa Catarina y los templados espacios abiertos de Río Grande do Sul, el Brasil abarca una enorme variedad de culturas. Los microcosmos que forman ese macrocosmos están reflejados brillantemente en sus novelas. Como los novelistas norteamericanos del siglo pasado, los brasileños de hoy no pueden evitar ser regionalistas en sus escritos. Por esta razón, esa abarcadora novela brasileña, prototipo y paradigma de un género nacional, existe tan poco como "la novela norteamericana".

Los críticos literarios brasileños han señalado los contrastes más obvios entre la ficción escrita en el Nordeste —tierra trágica de desiertos y hambre, de rebelión épica y sangrienta— y la ficción del Sur: esa región de *gaúchos*, tan similar en muchos aspectos al Oeste norteamericano o a las llanuras rioplatenses. También han discutido las diferencias que hay entre los novelistas introspectivos de Minas Gerais y los más brillantes y extrovertidos de los grandes puertos del Atlántico. Pero es tan erróneo considerar la literatura brasileña sólo en términos de un mapa literario del país como lo es hablar de la escuela de novelistas sureños o del grupo "internacional" de Nueva York al escribir sobre la novela estadounidense de hoy. Aunque este enfoque tiene algún mérito, se basa en ciertos presupuestos erróneos. Parece implicar que la novela en Brasil está sólo condicionada por el medio, que sus novelistas están escribiendo sólo dentro de los esquemas del realismo, que la novela en una palabra es una forma documental. Hace veinte o treinta años estos puntos de vista eran aceptados por la crítica brasileña, como lo eran también en el resto de América Latina. El impacto de la Naturaleza sobre el Hombre en el vasto continente, el descubrimiento del compromiso político por la escuela de existencialistas franceses, y las teorías del realismo socialista que difundía la Unión Soviética eran discutidos y anchamente aceptados en casi toda América Latina. No sólo en Brasil sino también en México y Argentina, en Ecuador y Cuba, los escritores estaban dedicados a levantar el inventario de sus patrias, describiendo ríos y montañas, denunciando a las oligarquías locales y el omnipresente (aunque no siempre visible) imperialismo norteamericano. En ese período, se escribían novelas para mostrar el destino de los indios del Altiplano o la pavorosa miseria de los explosivos suburbios de Caracas. Muy pocos de esos novelistas latinoamericanos estaban entonces comprometidos con la realidad. Rara vez escribían sobre hombres aunque escribían sobre el Hombre. Si bien su propósito era el realismo documental, los libros que producían solían ser ejercicios muy estilizados

de descripción abstracta de la realidad, panfletos apenas disfrazados de novelas, piadosos libelos.

El movimiento regionalista de los años veinte se desarrolló en el Brasil contra el fondo del extremo academismo de una literatura que todavía dependía de Europa. El movimiento había empezado un poco antes y, aunque parezca paradójico, tenía su origen en un grupo de escritores que sintieron la necesidad de cortar todos los vínculos con la dicción y la retórica portuguesas. Para conseguirlo, se volvieron hacia Francia e Italia. La Semana de Arte Moderna que se desarrolló en julio de 1922, en Sâo Paulo produjo un tremendo impacto en la vida cultural de la nación entera y marcó el comienzo de una ola de renovación de muy importantes consecuencias. El grupo fue bautizado en Brasil de "Movimiento Modernista" y no debe ser confundido con el Modernismo hispanoamericano, creado unos cuarenta años antes por Rubén Darío y otros poetas latinoamericanos, bajo la influencia de la poesía simbolista francesa y de la pintura prerrafaelista británica.

Aunque muy claramente inspirado en el Futurismo italiano y en otros Ismos europeos, la Semana de Arte Moderna se orientó hacia el descubrimiento creador del Brasil. El contacto y la imitación de Marinetti y Dada y los superrealistas, llevó a los escritores brasileños (en forma algo inesperada) a una búsqueda de las esencias del Brasil. Mario de Andrade (1893-1945), un poeta y crítico de ideas muy personales, fue uno de los jefes del movimiento. El fue de los primeros en ver los peligros del regionalismo y en señalar la urgencia de un redescubrimiento del Brasil. Su única novela, *Macunaíma* (1928), tiene el deliberado propósito de construir una narración poética basada en todo el folklore brasileño y de explotar las posibilidades de una lengua realmente brasileña, tan distinta de la portuguesa como la norteamericana lo es de la inglesa. Como novela *Macunaíma* es un hermoso fracaso. Demasiado incoherente, oscura y episódica, demasiado laxamente estretejida, tiene muchos de los defectos de una obra experimental como *Ulises* y pocas de sus deslumbrantes virtudes. Como acontecimiento señero, sin

embargo, *Macunaíma* resulta insuperable. Apuntó, al comienzo mismo del movimiento modernista, dos verdades muy importantes: el realismo documental es un punto muerto para la novela; el lenguaje es el primero y más crítico problema que enfrenta el novelista. A través de *Macunaíma*, el holgazán antihéroe de su novela (*Qué preguiça*, Qué pereza, es su lema, y hasta cierto punto un lema nacional), Mario de Andrade mostró que la novela no necesita ser un mero registro de la realidad y debe ser una creación mitopoética. Concentrándose más en el lenguaje que en la fábula o los personajes, de Andrade demostró estar ocupándose primero de las cosas primeras. Desgraciadamente, *Macunaíma* nunca consigue ser más que un experimento, admirablemente lúcido y poético.

Desde muchos puntos de vista, ese intento realizado en Brasil a fines de los años veinte puede ser comparado con el que ensaya Jorge Luis Borges en Buenos Aires durante el mismo período. Sus cuentos, deliberadamente presentados como *Ficciones*, enfatizaban entonces, como lo había hecho *Macunaíma*, las cualidades mitopoéticas de la imaginación narrativa y revelaban la urgencia de romper con una tradición muerta para poder crear un lenguaje verdaderamente latinoamericano. Aunque Borges tuvo éxito en sus experimentos y se convirtió en el jefe de un pequeño grupo de escritores que se reunían en torno a la revista *Sur*, la principal línea de la ficción argentina continuó hasta hace relativamente poco una tendencia más realista y documental. Mario de Andrade alcanzó la misma clase de resultado al modificar la perspectiva literaria del Brasil: fue el suyo asimismo un éxito minoritario. Indicó el camino cierto pero (aparentemente) no pudo ir más allá. En 1926, un nuevo movimiento ya se había desarrollado como reacción polémica contra los modernistas de São Paulo. Un énfasis nuevo y renovado sobre el regionalismo marcó el grupo del Nordeste que vino a desafiar a los paulistas.

El regionalismo: un callejón sin salida

El punto de partida del contramovimiento fue el Primeiro Congresso de Regionalistas do Nordeste que tuvo lugar en Recife, en 1926. Si São Paulo representa el Brasil dinámico y moderno de hoy, el Nordeste en los años veinte representaba el Brasil que estaba dejando atrás la nueva industrialización. Era ésta una región de economía obsoleta, basada en la caña de azúcar, el decadente mundo feudal de los herederos de grandes propietarios de esclavos, y de la sociedad marginal de los pobres *retirantes*, emigrantes internos que huían periódicamente del árido interior. En muchos aspectos, esa tierra combinaba las duras realidades y las pesadillescas visiones que eran tan familiares a los lectores de Sherwood Anderson, William Faulkner o John Steinbeck. Sólo que el contexto nordestino es aún más duro y trágico.

Inspirado por hombres como el sociólogo Gilberto Freyre (nacido en 1900), el Congreso de Regionalistas Nordestinos marcó el comienzo de un importante movimiento; sirvió para colocar el Nordeste en el mapa de la ficción brasileña. Lo hizo con una vitalidad y esplendor tales que se llegó a olvidar el hecho de que la novela del Nordeste no es *la* novela brasileña entera. Uno de los clásicos de la sociología brasileña, *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, escrito en 1902, ya había explorado las vastas posibilidades épicas de esa región del Brasil; en *Casa Grande e Senzala*, Freyre había agregado, en 1933, a la visión poética de Da Cunha su propia visión, amplia y minuciosa, de un pasado feudal decadente.

A partir de escritores como José Américo de Almeida (cuya *A Bagaçeira*, 1928, es una obra precursora) y Raquel de Queiroz (que antes de cumplir los veinte escribió *O Quinze*, un documento clásico y sobrio sobre los *retirantes* del año 1915, publicado en 1930), los novelistas del Nordeste, incluyendo a Graciliano Ramos, José Lins do Rego y Jorge Amado, pronto alcanzaron fama en todo el Brasil. De estos novelistas, sólo Jorge Amado tuvo eco internacional. Simpatizante del jefe co-

munista Luis Carlos Prestes (cuya biografía escribió). Amado fue ampliamente traducido en los países socialistas. También alcanzó el éxito en los Estados Unidos: uno de sus libros *Gabriela, Cravo e Canela* (1958), fue la primera novela latinoamericana en convertirse en best-seller allí. La edición norteamecana, publicada en 1962, fue reseñada en la primera página de la sección bibliográfica del *New York Times*. Hace poco, *Rayuela*, del argentino Julio Cortázar, una obra mucho más sutil e infinitamente más creadora, también fue reseñada en el mismo lugar.

A pesar de este éxito internacional, que salta las barreras ideológicas, Amado (nacido en 1912) no es considerado, sin embargo, por los críticos brasileños como el igual de Lins do Rego o de Graciliano Ramos. Las razones son obvias. Aunque es un narrador nato y un escritor de gran encanto, hasta hace muy poco era uno de los más sinceros continuadores de las estériles teorías del realismo socialista. Sus primeros libros (sobre todo los del ciclo del *Cacau*) son meros panfletos, aquí y allá aliviados por descripciones gráficas y hasta pornográficas de la vida en las plantaciones del Nordeste o en los suburbios ciudadanos. *Jubiabá*, que apareció en 1935, es una novela extravagante, una suerte de suite grand-guignolesca de horrores, presentada como un documento sobre la situación social de Bahía y sus alrededores, durante los años treinta. A partir de 1956, cuando los soviéticos declararon oficialmente el deshielo en las restricciones puestas a la literatura, Amado se sintió libre de escribir novelas en una vena puramente narrativa. *Gabriela* es tal vez la mejor: los personajes viven, el color local es brillante, y Gabriela un encanto. Pero sus limitaciones como novela son evidentes. Nunca penetra más allá de la superficie; el lenguaje, aunque adecuado, es rara vez creador. Amado, como O'Hara en los Estados Unidos, o Maugham en Inglaterra, es un maestro de lo obvio, de lo típico, de lo superfluo.

Más interesante es el caso de Lins do Rego (1901-1957). Él también se inició con un ciclo de novelas, sobre la cultura de la caña de azúcar, pero su enfoque es completamente distinto

del de Amado. Lins do Rego no escribió con un molde marxista en la mano, sino que extrajo sus novelas de su experiencia de muchacho nacido y educado en los ingenios azucareros. Era hijo de los dueños; lo que escribió en una prosa rica, caótica e indisciplinada fue su propia búsqueda del tiempo perdido. Como *Don Segundo Sombra* (1926), la obra maestra del argentino Güiraldes, sus libros están llenos de la nostalgia de la memoria. Lins do Rego tenía una visión menos poética pero más abarcadora que la de Güiraldes. Escribió con brío y con emoción, y revelando un compromiso muy personal con las ásperas realidades del Nordeste. Su molde era la obra de su maestro, Gilberto Freyre, a cuyas encantadoras teorías y observaciones sumó su propia experiencia, enriquecida por el contacto literario (en Alagoas, durante los años de su formación) de gente como Raquel de Queiroz y Graciliano Ramos.

Más tarde, el éxito de sus novelas y una larga residencia en Río de Janeiro atenuaron el calor e inmediatez de su crónica. Mientras vivía en Río completó, entre otras, tres de sus más ambiciosas novelas: *Pedra Bonita* (1938), *Fogo Morto* (1943), y *Cangaceiros* (1953). Escribiendo ahora desde un punto de vista puramente narrativo y no a partir de sus recuerdos del mundo de la caña de azúcar, Lins do Rego demostró sus limitaciones como novelista. Sólo la primera de estas novelas es realmente una sólida obra. Esa crónica ficticia de una rebelión mística en los desiertos del Nordeste, encendida por un fanático que pretende ser un nuevo Cristo (y tal vez él mismo lo cree), está presentada a través de los ojos de un muchacho, Antonio Bento, descendiente del fanático. La historia se desarrolla en dos niveles del tiempo —uno presente, el otro remoto— que acaban por fundirse al final de la novela. El punto de vista elegido es a la vez distante e inmediato.

Lins do Rego no tenía la capacidad de creación necesaria para llevar a cabo totalmente su ambición; las dos últimas novelas importantes que escribió así lo demuestran. En tanto que *Fogo Morto* está a menudo salvada por el vigor de ciertos personajes, como el capitán Vittorino Carneiro da Cunha, *Can-*

gaceiros se apoya demasiado en la atracción que ya tiene el tema mismo: la épica de esos coloridos bandoleros del desierto nordestino. En un rápido balance, las limitaciones de Lins do Rego como novelista no obliteran sin embargo sus aciertos. En muchos aspectos se estaba moviendo por el camino cierto. Había descubierto que las novelas documentales dependen de una transcripción imaginativa del lenguaje tal como se le habla realmente. Desde São Paulo, Mario de Andrade había luchado sin descanso por liberar al portugués del Brasil de la dicción y la gramática de la vieja metrópoli. (En la América hispánica, la batalla principal había sido ganada, felizmente, hacia mediados del siglo diecinueve.) Aunque Lins do Rego se opuso a muchas de las influencias europeas que impregnaban el movimiento modernista, compartía con Mario de Andrade la preocupación por el lenguaje hablado en el Brasil. En tanto que el propósito de este era realmente reemplazar una retórica anticuada por una nueva, Lins do Rego da a veces la impresión de que sólo quisiera eliminar todo tipo de retórica. En sus novelas, que se caracterizan por una gran libertad de expresión, él intentó transcribir el "verdadero" lenguaje de los personajes. Lo que le faltó fue la necesaria disciplina para mantener el lenguaje hablado en un nivel creador. Debido a su esfuerzo por ser fiel a las palabras y sonidos realmente usados por la gente, a menudo se convirtió en literal, monótono, y antigramatical hasta un punto inaguantable. El resultado de su esfuerzo justificó muchas veces las acusaciones de algunos de sus críticos de que escribía muy mal.

Hasta cierto punto Amado y Lins do Rego no se preocuparon realmente por escribir bien y descansaron, incluso demasiado, en su intuición de cuentistas natos. Entre los novelistas nordestinos, el que realmente se preocupó por escribir bien fue el autor que la mayor parte de los críticos saludan como el mejor del período: Graciliano Ramos (1892-1953). Ramos fue tan marginal en su puesto de empleado público en alguna región perdida del Nordeste como el Nordeste mismo es marginal al Brasil moderno. Un introvertido, tímido hasta el extremo del silencio total, Ramos manifestó su reticencia hasta en la demora en

publicar su primer libro. Tenía ya cuarenta y un años cuando *Caetés* apareció en 1933. Había aprendido a leer recién a los nueve años; su educación fue muy azarosa. Durante sus primeros años, estuvo bajo la influencia de Gorki y de algunos maestros del idioma portugués, como el novelista Eça de Queiroz y los brasileños Euclides da Cunha y Raul Pompéia.

Algunos críticos han proclamado a *Vidas Sêcas* (1937) su obra maestra y una obra maestra de la novela regional. El juicio es discutible pero, aún si no se la considera como tal, es un libro importante y tal vez el mejor de los suyos —aunque muchos prefieren su autobiográfica *Infancia* (1945). *Vidas sêcas*, describe la odisea de una familia del *Sertâo* nordestino y está escrita en un estilo escueto y económico. Cada uno de sus capítulos es autónomo (fueron publicados originariamente como cuentos), y toda la estructura de la novela revela una gran preocupación por la forma y el estilo. Aunque en este libro Graciliano Ramos evita todo análisis psicológico (había abusado del género en una novela anterior, *Angustia*, 1936), consigue revelar, más por implicación que por afirmación directa, la vida interior de sus desposeídos personajes a través de su relación con el medio y con los animales que lo rodean. El sol, un perro, y una sombra son personajes tan legítimos de su relato como los seres humanos.

Ramos era un hombre silencioso, y *Vidas sêcas* es un libro silencioso, del tipo de obra que necesita ser releída para revelarse enteramente. Con la perspectiva de casi tres décadas, es fácil descubrir que falla precisamente por lo que parecieron ser sus virtudes cuando fue publicada en los años treinta. En un período en que los libros, tan vitales de Amado, y las laxamente construidas pero apasionantes novelas de Lins do Rego eran best-sellers en todo el Brasil, *Vidas sêcas* era una lección de austeridad, de observación profunda, de actitudes anti-heroicas frente a una realidad dura y cruda. Desde entonces, nuevas fuerzas literarias han transformado a Graciliano Ramos en un maestro respetado pero no muy influyente. Cierta vez Lins do Rego lo llamó "Mestre Graciliano". El título era merecido,

pero en esos últimos diez años los novelistas brasileños han descubierto otro maestro: João Guimarães Rosa. Paradójicamente, su primer libro fue publicado el mismo año que *Vidas sêcas*, pero, en vez de cerrar una corriente de creación, *Sagarana* (así se llama) abría una nueva.

Mestre Guimarães

El problema del regionalismo, tal como fue discutido en los años veinte y treinta en América Latina, es un problema falso. Entonces fue presentado más como problema geográfico que literario. Desde un punto de vista estrictamente literario, todas las novelas son regionales ya que pertenecen a una determinada área lingüística. Por ejemplo, la primera novela moderna, el *Quijote*, trata de un caballero imaginario que vive en una perdida región del imperio español; *Madame Bovary* presenta a una señora francesa que sueña despierta y ha leído demasiadas novelas románticas en su sórdida ciudad de provincias; y *Los hermanos Karamazov* se refiere a un conjunto de borrachos, inflamados a veces por pensamientos místicos, que habitan un pueblecito de Rusia. Pero no sólo las así llamadas novelas realistas están estrictamente localizadas por el lenguaje y la visión del mundo que ese lenguaje implica. También las novelas fantásticas son regionales en este sentido. *Los Viajes de Gulliver* están tan nacionalmente enraizados en la prosa neoclásica del siglo XVIII como lo está *Candide*, aunque sus distintas visiones del mundo ponen de relieve distintos caracteres nacionales. *El proceso* y *El castillo*, de Kafka, abruman al lector con las más concretas minucias de la vida en la Europa Central durante la decadencia del imperio austro-húngaro, y están atravesadas por una noción de la culpa que proviene directamente del Viejo Testamento, tal como lo leían y lo interpretaban los judíos del ghetto de Praga. Cuando Borges escribe sobre héroes escandinavos o chinos o irlandeses está siempre escribiendo sobre una enorme biblioteca, llena de libros ingleses y situada en un

suburbio cosmopolita del mundo: Buenos Aires. En verdad, literariamente, importa poco cuál es la situación geográfica de un escritor. Lo que realmente importa es la naturaleza de su enfoque de la realidad. Desde este punto de vista, algunos libros son más regionales que otros porque tienden a presentar sólo los aspectos típicos de un determinado lugar y ambiente, sólo el color local: jamás se mueven de la superficie que están presentando para describir lo que está debajo. Es esta diferencia de profundidad, y no la diferencia en el tema, lo que hace a Amado más regional que Ramos.

João Guimarães Rosa (1908-1967) ha logrado ser universal en su enfoque sin dejar de estar comprometido con su propio territorio. Su obra consiste en dos libros de cuentos bastante cortos (*Primeiras Estorias*, 1962, *Tutaméia*, 1967), dos de *nouvelles* (*Sagarana*, ya mencionado, y *Corpo de baile*, 1956) y una novela, lo que no parece mucho si se le compara con otros narradores de este tiempo. Es considerado el más grande escritor brasileño de este siglo y uno de los primeros en América Latina. Originariamente publicada en 1956, su única novela, *Grande Sertão: Veredas*, está escrita en forma de monólogo. El protagonista, Riobaldo, había sido bandido, o *jagunço*, como los llaman en el *sertão*: ahora es un honorable estanciero que empieza a envejecer. El monólogo —que procede casi sin pausa, aunque de tanto en tanto el relator se detiene a contestar alguna inaudible pregunta de un desconocido— describe la vida de Riobaldo: vida llena de amor y aventuras. El oyente es un personaje más ambiguo aún que los interlocutores que utiliza, por ejemplo, Joseph Conrad en sus novelas. Sin embargo, es para él que el protagonista cuenta su cuento. Cada monólogo necesita un oyente hechizado (como el Viejo Marino, de Coleridge, sabía tan bien) porque su presencia justifica la actitud confesional e implica al mismo tiempo que hay un profundo secreto a punto de ser revelado. Riobaldo, es claro, tiene un secreto.

El monólogo del protagonista crea un mundo. Es el mundo del interior de Minas Gerais, una tierra alta y desértica que

linda con el *sertão* del Nordeste, desierto mucho más pequeño y que ya ha sido explorado por los novelistas y sociólogos brasileños. Una vez me dijo Guimarães Rosa, con visible orgullo, que comparado con el *sertão* de Minas Gerais, el nordestino es sólo una franja no muy separada de la costa atlántica. El título de su novela, literalmente traducido, indica precisamente esa dimensión extraordinaria de la tierra minera: Gran Desierto: Pequeños Ríos. Comparado con la enormidad de Minas Gerais, este largo libro es apenas el registro de una pequeña excursión.

El mundo que Riobaldo evoca es violento; está lleno de traición y de ardientes rivalidades, de miseria y de explotación, y se desarrolla en un territorio atravesado por bandidos, políticos y un ejército implacable y venal. La narración se ubica en los últimos años del siglo pasado, pero el problema que Guimarães Rosa presenta está aún muy vivo, como lo demuestran los titulares de los periódicos brasileños. Al novelista no le interesan realmente los aspectos documentales del mundo sobre el que escribe. Como otros brillantes colegas de la ficción latinoamericana de hoy (Alejo Carpentier, de Cuba, y Julio Cortázar, de Argentina), el novelista brasileño no pasa por alto la miseria o la explotación que lo rodean, pero él sabe que la realidad cala más profundamente aún. Sus experiencias como médico rural y, más tarde, como médico del ejército lo familiarizaron no sólo con los hombres de la región sino también con su inagotable lenguaje. A través de la recreación artística de su lengua hablada, él consigue trasmitir toda la realidad de esta tierra brutal y trágica. Su niñez estuvo dedicada a escuchar a los viejos contar increíbles historias de esos bandidos, crueles y sangrientos, que llenan el *sertão*: grotescos caballeros andantes de una dudosa cruzada. En su juventud, viajó mucho a través del paisaje extraño, duro y hechicero de los Gerais, pasó mucho tiempo explorando las pequeñísimas poblaciones o recorriendo caminos que no llevaban a ningún lado: así se familiarizó con la escualidez y la miseria de este país tan rico. Su vida allí fue la búsqueda encarnizada de un lenguaje creador para contar todo esto.

A través de una técnica y de una sensibilidad que fueron moldeadas por la novela experimental de los veinte y los treinta (sus deudas con Joyce, Proust, Mann, Faulkner, y Sartre, son obvias), Guimarães Rosa logra, en *Grande Sertão: Veredas*, jugar con el tiempo y con el espacio, telescopa hábilmente sucesos y personajes. Usa los más desvergonzados recursos del melodrama pero jamás cae en las resecas convenciones del realismo documental. En realidad, hasta se burla de ellas manteniendo (como Cervantes) una sutil nota de parodia desde el comienzo hasta el fin de su relato. Uno de los secretos más guardados del monólogo de Riobaldo, por ejemplo, es el nombre de su verdadero padre. Cuando se descubre, todo el libro adquiere la forma de una búsqueda de la propia identidad, uno de los temas básicos de la literatura, desde los griegos por lo menos. El secreto más sensacional del libro, sin embargo, es otro: cuál es la verdadera naturaleza de Diadorim, el mejor amigo y constante compañero del protagonista, un joven de inusual hermosura y pureza hacia el que Riobaldo se siente atraído sexualmente aunque combate esa atracción. Al jugar con la ambigüedad de esta relación, Guimarães Rosa trasmuta uno de los clisés del melodrama (las identidades secretas) en una visión profunda sobre la naturaleza del deseo. A Thomas Mann le habría gustado este libro, e Italo Calvino habría reconocido en él algunos de los motivos e ironías de su *Cavaliere inesistente*, libro algo posterior al de Guimarães Rosa. (Es de 1959.)

Como lo han señalado ya los mejores críticos brasileños, *Grande Sertão: Veredas* se parece en muchos aspectos a las novelas de caballería que cierran la edad media ibérica: esa ficción épica de los infatigables caballeros andantes que Cervantes parodió en el *Quijote*. Como esos prototipos, Riobaldo está inspirado por el honor, por un amor que no es de este mundo, por la más pura amistad, por una noble causa; y lucha contra la traición, la tentación carnal, los oscuros poderes de la tiniebla. La vasta y dispersa complejidad de encuentros accidentales y separaciones inexplicadas, súbitos descubrimientos de

un pasado escondido, y trágicas anagnórisis que constituyen su rica trama aparecen proyectados, como ha señalado el profesor Cavalcanti Proença, sobre diferentes niveles de significación: el individual, el colectivo, el mítico. Toda la novela está dividida en episodios que aparecen cuidadosamente entretejidos en la textura del monólogo de Riobaldo, como aconsejaban los retóricos medievales; aún la técnica deriva hasta cierto punto de este tipo de novela, tan popular en la península ibérica. En la América hispánica, uno de los más destacados novelistas jóvenes de hoy, el peruano Mario Vargas Llosa, refleja el mismo prototipo narrativo en su última novela, *La casa verde* (1966). Que Vargas Llosa haya escrito su espléndido libro sin conocer probablemente la obra maestra de Guimarães Rosa (Brasil está más desconectado con el resto de América Latina que con Europa o con los Estados Unidos) muestra que hay profundas corrientes invisibles que vinculan el estilo épico de las novelas de caballería y el narrativo de algunos escritores latinoamericanos de hoy. El mundo feudal de la selva peruana y el del desierto minero de alguna manera hacen juego con el mundo feudal de aquellas novelas andariegas de la Europa de fines de la edad media.

Pero el verdadero tema de *Grande Sertão: Veredas* es la posesión diabólica. Riobaldo está convencido de que ha hecho un pacto con el diablo, que fue el diablo quien lo arrastró a una vida de perversidad y crimen. El suyo no es, sin embargo, el típico demonio de la pata de cabra y el gesto irónico. Para Guimarães Rosa el diablo está en todas partes: es una voz en el desierto, un susurro en la conciencia, una súbita mirada cargada de tentación, la irresistible maldad de un poderoso bandido. Junto al diablo, en este cuento moral, se levanta la figura de un ángel, el hermoso y ambiguo Diadorim. Pero como éste es un cuento moderno, y por lo tanto un cuento complejo, el ángel y el diablo de la historia de Guimarães Rosa no son tan fácilmente discernibles. Desgarrado entre el bien y el mal, muy a menudo incapaz de decidir dónde está uno y dónde el otro, Riobaldo vacila, atravesado por dudas y por la angustia.

En el centro de esta narración épica —llena de batallas, crímenes, y muerte súbita— se encuentra la historia de un alma dividida entre el amor y el odio, la amistad y la enemistad, la superstición y la fe. No es nada más ni nada menos que una creación mitopoética, un microcosmos literario de los elementos que componen esa tierra natal de Guimarães Rosa, ese Brasil enorme, caótico, acechado por ángeles y demonios.

Si *Grande Sertão: Veredas* es una alegoría, lo es del tipo de las que se salvan de la pura abstracción intelectual por la poesía concreta de su dicción y de sus personajes. Con vacilaciones al comienzo, luego más y más firmemente a medida que la larga narración progresa y adquiere ímpetu, la novela acaba por adquirir el puro encanto narrativo de un *western*. A medida que se apodera del libro la mera fuerza narrativa, todo un mundo aparece recreado por el lenguaje. La relación de Guimarães Rosa con ese mundo de los *jagunços* es a la vez indirecta y distante. A diferencia de lo que pasaba en la obra maestra de Euclides da Cunha, que se basa en la propia experiencia del autor durante una campaña militar que liquidó la rebelión sangrienta de uno de los más famosos bandoleros del Nordeste, esta novela de Guimarães Rosa está escrita no sobre la experiencia de un testigo sino a través de los relatos que cuentan los sobrevivientes de aquella época terrible: relatos vueltos a contar y reescritos por la imaginación de Guimarães Rosa. Para el novelista, la distancia en el tiempo y la falta de toda experiencia directa resultan al fin y al cabo más beneficiosas que la inmediatez del reportaje sociológico de Da Cunha. Por su mismo distanciamiento, Guimarães Rosa pudo llegar más cerca del corazón del asunto. Lo que le ocurrió mientras estaba escribiendo y recreando el mundo de los *jagunços* es algo parecido a lo que le ocurrió a Sarmiento cuando escribió la vida de Facundo y describió la pampa en 1845. El autor argentino no había estado nunca en la pampa, aunque había nacido y vivido no muy lejos de ella. Todo lo que sabía era a través de relatos ajenos y los informes de los viajeros ingleses que fueron los primeros en intentar mostrarla en toda su vastedad y desola-

su novela, el público de los Estados Unidos dejó que *Grande Sertâo: Veredas* pasase prácticamente ignorada en 1963. Es una lástima porque la obra de Rosa merece un público aún más vasto del que ya tiene.

En los últimos diez años, un nuevo grupo de escritores brasileños ha estado experimentando con una forma que ha sido bautizada, tal vez inevitablemente, de *O Novo Romance Brasileiro*. La expresión reconoce la influencia del *nouveau roman* y hasta un cierto punto subraya los profundos lazos culturales que aún existen entre Brasil y Francia. (Esto es menos cierto del nuevo grupo de novelistas latinoamericanos, que también revelan una fuerte tendencia hacia el mundo anglosajón.) Pero si buena parte del *novo romance* es sólo una adaptación ingeniosa del *nouveau roman*, la mejor parte es realmente un nuevo movimiento. Entre los más prominentes novelistas que escriben hoy en el Brasil, Clarice Lispector es una de las más respetadas, si no *la* más respetada. No está sola en ese terreno. Recorriendo críticas brasileñas es fácil encontrarse, por ejemplo, con los nombres de gente como María Alice Barroso, Adonias Filho, Mario Palmeiro, Nélida Piñón y otros, que son variadamente reconocidos como novelistas importantes ya o promesas del futuro más inmediato. Pero Clarice Lispector es el maestro aceptado de la novela experimental de los años sesenta.

Ya ha publicado cinco novelas: *Perto do Coraçao Selvagem* (1944), *O Lustre* (1946), *A Cidade Sitiada* (1949), *A Maça no Escuro* (1961), *A Paixâo segundo G. H.* (1964). También ha publicado varios volúmenes de cuentos. Sus tres primeras novelas pasaron casi inadvertidas al ser publicadas. El éxito llegó sólo con las dos últimas, que son indudablemente las mejores. Pero el éxito, aún de un tipo muy especializado, es algo que no puede afectar la actitud de la autora con respecto a su propia ficción. Escribe (es evidente) para realizar una vocación tiránica y porque no puede no hacerlo. Lo que escribe tiene poco que ver con lo que está realmente de moda en su tiempo. Hasta cierto punto, su actitud es similar a la de Graciliano Ramos: ambos

son reticentes y muy personales en su enfoque, aunque sus respectivas obras tengan muy poco más en común.

Sus dos novelas últimas revelan una manera de pensar y una imaginación profundamente comprometida en una búsqueda de la realidad; una determinación de forzar las apariencias a toda costa y un ardiente deseo de alcanzar el meollo de las cosas. Hasta cierto punto, puede ser comparada con Virginia Woolf (como lo han hecho algunos de sus críticos) por su algo obsesiva actitud filosófica y por ciertos enfoques feministas, bastante obvios. Pero sería un error creer que Clarice Lispector está dando marcha atrás al reloj de la novela. En un sentido, sus novelas son, como las de Virginia Woolf, creaciones poéticas, pero al mismo tiempo tratan de ir un poco más lejos que las de aquélla. En tanto que la autora de *To the Lighthouse* sufrió la influencia de escritores como Frazer, Bergson y Joyce, la novelista brasileña está bajo la influencia de la escuela contemporánea de antropología social y psicoanalítica. De una manera muy sutil, su esfuerzo se vincula con el tan audazmente intentado por Mario de Andrade. Como uno de sus críticos señaló recientemente, sus novelas también son creaciones mitopoéticas en las que la exploración morosa, y hasta exasperante, de una realidad dada aparece reflejada en formas muy primitivas de conciencia. El mismo crítico ha señalado también que dos de sus más recientes novelas vuelven a trazar el descubrimiento de la conciencia filosófica del hombre a partir de lo que se llama la mentalidad primitiva. De acuerdo entonces con José Américo Motta Pesanha, la conciencia del hombre que Clarice Lispector habría explorado en ciertos episodios de sus novelas anteriores y en algunos de sus cuentos aparece completamente organizada en una mitología en *A Maça no Escuro*. La aventura del principal personaje de esta novela se convertiría así en un símbolo del retorno del héroe a sus orígenes, a las raíces, a la tierra materna. En *A Paixão segundo G. H.* el problema de los orígenes está presentado en una vena más filosófica que antropológica. La fenomenología y el existencialismo ayudan a Clarice Lispector a buscar debajo de la

superficie de la conciencia humana. Su tarea se vuelve cada vez más ardua y difícil de seguir. Uno de sus mejores relatos *O Ovo e a Gallinha* (el huevo y la gallina), presenta variaciones subliminales y tan sutiles como la estructura de un cuarteto, sobre un tema viejo como el mundo.

Pero aún si se teme que ciertos presupuestos filosóficos de sus novelas sean a veces algo empinados, su habilidad para crear un mundo totalmente ficticio, esos poderes casi hipnóticos que le permiten extraer de las palabras más simples todas sus virtudes incantatorias, y hasta la unilateralidad de su visión trágica, tienden a operar sobre el lector como un conjuro. En *A Maça no Escuro* (La manzana en la oscuridad) la lucha interior de un hombre que cree haber asesinado a su mujer es el pretexto para una exploración no mitigada de la captación de la realidad tanto externa como interna, que realiza el protagonista, de su poder de enfrentarse con los objetos concretos, de su inserción en un contexto extranjero y siempre hostil: el mundo. Al comienzo de la novela el hombre se pierde en un desierto, y en este vacío hasta las palabras resultan difíciles de hallar. En *A Paixão segundo G. H.*, el personaje principal es una mujer que medita incesantemente. Está tratando de captar la realidad desnuda del instante presente y para recuperar su alma revela su *pasión*, palabra que la autora usa deliberamente en un doble sentido: el griego (sufrir) y el cristiano. Paradójicamente, el uso de un lenguaje religioso en esta novela indica el enfoque profano de la autora. Como ha señalado uno de sus críticos, el lenguaje religioso sirve para enmascarar aún más su visión. Es una manera oblícua la suya de desacralizar el mundo real, del mismo modo que en su novela anterior todo su intento revelaba la necesidad de destruir los presupuestos de la psicología racional. Ambas novelas son el origen de una nueva y privada mitología.

Parte de la obra de Clarice Lispector es inaccesible al lector común. Lo que éste encuentra por lo general allí es una superficie brillante y árida, un relato sumamente moroso, personajes misteriosos que sufren de alguna oscura enfermedad mental.

Capturado por su prosa, el lector descubre que en sus novelas la realidad cotidiana se convierte en alucinatoria. Al mismo tiempo, las alucinaciones son presentadas como cosas corrientes. Debido a su enfoque sobre todo mitológico, la autora es más una hechicera que una escritora. Sus novelas revelan el increíble poder de las palabras para operar sobre la imaginación y la sensibilidad del lector. En síntesis, ha demostrado, por un camino diferente, lo que también había demostrado Guimarães Rosa: la importancia del lenguaje poético de la novela.

Todas sus obras revelan una determinación, casi obsesiva, por usar la palabra exacta, para agotar las posibilidades de cada palabra, para construir una sólida estructura de palabras. Sus dos últimas novelas están escritas con el rigor de un poema. Exigen del lector una concentración equivalente a la que reclama la mejor poesía contemporánea. Una vez le pregunté a Guimarães Rosa qué pensaba de la obra de Clarice Lispector. Me contestó muy abiertamente que cada vez que leía una de sus novelas aprendía nuevas palabras o redescubría el uso de las que ya conocía. Pero al mismo tiempo reconoció que no era muy receptivo a ese estilo incantatorio. Le parecía ajeno a él. Su reacción no es nada singular y explica, hasta cierto punto, las limitaciones de Clarice Lispector como novelista. Los críticos ingleses suelen hablar de formas de arte que requieren un "gusto adquirido": es decir, un gusto preparado, fomentado, ejercitado. Creo que las obras de Clarice Lispector pertenecen a esta categoría, en tanto que las de Guimarães Rosa tienen a mi juicio un atractivo más universal.

El contexto latinoamericano

Lo que Rosa y Clarice Lispector representan en la novela brasileña de la última década es una corriente visible de la ficción latinoamericana. El realismo del siglo XIX tendió a oscurecer la obligación de todo novelista de presentar algo más que personajes individualizables, descripciones sociales o naciona-

les, ideas o creencias. Aquel tipo de realismo disimuló o escamoteó por lo general el hecho de que la principal faena del novelista es con el lenguaje. Flaubert, Henry James, y Conrad ya habían señalado en pleno siglo pasado el camino para un nuevo tipo de ficción, ampliamente consciente de sus deudas con el lenguaje, la estructura y el estilo. La novela experimental de los años veinte y los treinta en Europa y en los Estados Unidos convirtieron esta conciencia en un lugar común. Pero en América Latina costó bastante más tiempo a los mejores escritores descubrir y aceptar esto. Sólo ha resultado realmente obvio en la última década. La obra de pioneros como Borges y el novelista guatemalteco Miguel Ángel Asturias, de gente como Carpentier en Cuba, Onetti en el Uruguay, Juan Rulfo en México, Leopoldo Marechal y Julio Cortázar en Argentina, permitió a los novelistas latinoamericanos tomar plena conciencia de que el realismo documental (o socialista, como también se lo llama) está liquidado; que el regionalismo como mera expresión del color local está muerto; que el verdadero y único compromiso del novelista como tal es con su visión personal del mundo y con su arte. Escritores emergentes como Carlos Fuentes, de México, Mario Vargas Llosa, del Perú, José Donoso, de Chile, Carlos Martínez Moreno, del Uruguay, Gabriel García Márquez, de Colombia, continuaron y ampliaron esta tendencia profundamente creadora, como lo hicieron (separadamente) sus mejores colegas brasileños.

Para los nuevos novelistas de América Latina el centro de gravedad se ha desplazado radicalmente: de un paisaje creado por Dios a un paisaje creado por los hombres y habitado por ellos. Las pampas y la cordillera han cedido terreno a la gran ciudad. Para los más viejos novelistas latinoamericanos la ciudad no era más que una presencia remota, arbitraria y misteriosa; para los nuevos escritores es el eje, el lugar hacia el que es inexorablemente atraído el protagonista de sus novelas. La visión algo despersonalizada de los novelistas del comienzo de siglo ha cobrado carne y sangre. Súbitamente, seres de ficción poderosos y complejos están emergiendo de las masas anóni-

mas de las grandes ciudades. Este cambio tan drástico corresponde sociológicamente al crecimiento de las urbes, pero al mismo tiempo refleja la creciente influencia del psicoanálisis y de la moderna antropología en América Latina. El cambio ha afectado también a los novelistas que continúan explorando los temas rurales. Aunque en la superficie éstos parecen continuar registrando la lucha tradicional entre el hombre y la naturaleza, los personajes que ahora presentan ya no son abstracciones o cifras que justifican algún enfoque político o sociológico predeterminado. Son ahora seres humanos complejos y ambiguos. Un precursor de esta visión nueva, el cuentista rioplatense Horacio Quiroga, descubrió a comienzos de este siglo que los naturales de Misiones y los desterrados de un mundo europeo que habían ido a parar allí, podían ser tan sofisticados emocionalmente como los habitantes de las grandes ciudades. Los novelistas latinoamericanos ya no escriben narraciones épicas sobre campesinos, puros y explotados, sobre gauchos o indios despojados por los poderosos: relatos de personas de dos dimensiones y estructura "documental" completamente mecanizada. Las ciudades y sus caóticos habitantes monopolizan por lo general la atención de los novelistas más jóvenes. Hoy, en las grandes y dispersas ciudades de América Latina —en Río de Janeiro como en Buenos Aires, México o Lima— cada nuevo narrador joven aspira a ser un Balzac, un Joyce, un Dos Passos, un Sartre. Y hasta los narradores que siguen fieles al tema rural vuelcan sobre sus personajes una mirada sin inocencias ni partidismos.

Sin embargo, no hay que creer que los nuevos novelistas sólo se han limitado a poner al día la ficción latinoamericana y valen por su imitación de modelos extranjeros. Aunque vinculados a éstos por una tradición continua y viva, y por un estudio de sus técnicas y de su visión, los nuevos novelistas tienen también una percepción muy aguda del contexto social y político en que escriben. Combinan esta percepción con una nota-

ble sutileza y un compromiso personal que les permite al mismo tiempo ser sensibles a otras dimensiones más puramente trascendentales del hombre. A través de estos nuevos creadores América Latina muestra su rostro al mundo y comunica vivamente sus esperanzas y su desesperación. Gracias a sus esfuerzos, la novela latinoamericana empieza a crecer y desarrollarse fuera de sus fronteras lingüísticas. Sus obras son traducidas y descubiertas en Europa y en los Estados Unidos; el número de premios internacionales que ganan y las ediciones en diversas lenguas empiezan a multiplicarse. Los escritores latinoamericanos están produciendo ahora su efecto en medios que, hasta hace poco, habían sido bastante impermeables a ellos. Tal vez desde la introducción de la novela rusa en la Francia del siglo XIX, o del impacto de los novelistas norteamericanos de este siglo en la Europa de posguerra, no se había dado una oportunidad semejante, tanto para los escritores latinoamericanos como para sus lectores de ultramar.

En la situación actual de la novela occidental, dominada por los áridos escritores del *nouveau roman*, o por la ficción tan personal e intimista de los mejores novelistas de hoy en Estados Unidos, Inglaterra o Italia, esta abarcadora y desafiante actitud de los novelistas latinoamericanos vale la pena de ser tomada en cuenta. Una empresa de tamaña vastedad y coraje —el retrato de toda una nueva sociedad y la representación de un tipo de hombre contradictorio, aún no totalmente clasificado— se ha intentado muy rara vez y con tanto vigor en nuestros días. Parece inevitable creer que los novelistas latinoamericanos tienen una visión que comunicar y compartir: la visión colectiva de un continente desgarrado por la revolución y la inflación, pero también acicateado por la cólera y por la creciente expectación de sus habitantes, por la conciencia de sus autores de que al escribir realmente hablan en nombre de un mundo emergente.

A esta tarea continental, los novelistas brasileños de este siglo han contribuido ampliamente. En la obra de los mejores se puede trazar una línea de desarrollo, muy clara: la línea de una

ficción anti-documental y extra-realista. *Macunaíma*, de Mario de Andrade, fue la primera novela en señalar este desarrollo, aunque más como una posibilidad que como un logro. Se pudo ver de tanto en tanto en las mejores novelas de Lins do Rego y de Graciliano Ramos. Y alcanzó ya una forma concreta y máxima en el vasto mundo ficticio de Guimarães Rosa. Actualmente es también presentada por los libros duros e insobornables de Clarice Lispector. Es la línea de los escritores que creen en la recreación de la realidad entera a través del lenguaje: la vieja línea de la literatura.

(1966)

Nota de 1975

Hoy matizaría más este panorama, ahondaría ciertos juicios algo esquemáticos (sobre *Macunaíma*, en particular), incluiría nombres inexcusables (el de Oswald de Andrade, por ejemplo, tan importante para definir ya en los años veinte, *otra* novela brasileña). Sí, hoy escribiría otro trabajo.

REPASO DE JOSÉ LINS DO REGO

I

En unos veinte años (entre 1932 y 1953), José Lins do Rego publicó once novelas que bastaron para consolidar una reputación literaria de probada solidez. Una primera ojeada a su producción permite agruparla en dos partes desiguales: por un lado, las novelas que integran el *ciclo de la caña de azúcar: Menino do Engenho, Doidinho, Bangué, O moleque Ricardo, Usina;* del otro, las que no pertenecen a este *ciclo*, aunque en muchos casos (como *Fogo Morto*) se vinculan a él por el tema y el ambiente. También es posible una segunda partición: de un lado, quedarían las novelas regionales; del otro, sola, *Eurídice*, que se ambienta en una gran ciudad, Río de Janeiro. (Es claro que no se debe olvidar el precedente parcial de *O moleque Ricardo*, algunos de cuyos capítulos transcurren en Recife).

Esta doble clasificación externa permite acercarse a la producción de Lins do Rego en su estructura y en su temática. Considérese, ante todo, desde este último punto de vista el *ciclo de la caña de azúcar*. Sus cinco novelas se apoyan en una realidad económica, social y cultural que el autor conoce directamente: el Nordeste, con sus ingenios azucareros, su tradición patriarcal y esclavista que se objetiva en la doble imagen, *Casa grande y Senzala:* con la esclavitud de la raza negra, abolida en el papel, pero no en la sangre; con la poderosa sensualidad que el clima exacerba, con la fe mezclada a la superstición más burda; con el culto al bandido —el *cangaceiro*— que los cantores populares exaltan ante la complacencia de los oprimidos; con su irredimible decadencia. Ese mundo del Nordeste brasileño —que presenta tantos puntos de contacto con el que pintan

los escritores sureños norteamericanos (William Faulkner, por ejemplo)— ha generado una rama novelística de las más poderosas de la ficción contemporánea. Allí surge este *ciclo de la caña de azúcar*, al que lleva Lins do Rego el mismo material humano, complejo y mezclado, la misma situación sociológica, que su amigo Gilberto Freyre estudia con penetración en tantas obras ilustres.

Lins do Rego no ha pretendido hacer únicamente obra de sociólogo; no ha buscado el *documento*. Las novelas de su *ciclo* rescatan su propio tiempo perdido; constituyen un buceo en la infancia del novelista. Como Carlos de Melo, el autor fue también un *Menino do Engenho*. Como él, vivió los días irresponsables de la niñez, las historias de las viejas negras; el contacto ardiente de las jóvenes; se empapó de mundo y naturaleza. Así, por lo menos, lo presenta Olivio Montenegro en un ensayo.

"*José Lins do Rego nasceu e criou-se em engenho. A sua familia era das mais ricas em terras na Paraíba. Ele conta em 'Doidinho' que o seu avó, o velho José Paulino, possuia nove engenhos, e é verdade, engenhos que abarcavan zonas fertilissimas, de grandes varzeas que se estendian a perder de vista pelo vale do Paraíba. O seu primeiro contacto na vida foi pois com una natureza extraordinariamente rica, e os homens que êle conheceu no meio dessa natureza foram homens simples, a gente quase patriarcal de sua familia, e a gente inteiramente rústica dos seus campos. Sóbre éste mundo de vida un poco primaria é que logo se abrem os seus olhos gulosos de menino*" [1].

Su primera novela (escrita a los treinta años, al comienzo de su madurez) adopta la forma autobiográfica del *relato*, y todo el *ciclo de la caña de azúcar* transparenta la anotación directa. Sin embargo, Lins do Rego no se limitó a traspasar sus experiencias personales al papel. Hizo algo mejor: reinventó el mundo abolido del ingenio nordestino y mezcló sus propias viven-

[1] Cf. *O. Romance Brasileiro* (As suas origens e tendencias), Río de Janeiro, *Livraria José Olympio*, 1938. Cap. XIII, pág. 131.

cias con la de sus personajes. Hizo obra de novelista-sociólogo, no de memorialista. De aquí, que, a la postre, pueda resultar vana empresa la de buscar en las páginas, henchidas de vida, de sus novelas, el rasgo autobiográfico, la confesión, por más que todo lector (según apuntaba tan bien Sainte-Beuve) quiere saber dónde termina el mármol y dónde comienza la carne viva. Esa recreación, esa capacidad empática de proyectarse, *fuera de sí*, sobre los seres de su ficción, puede ejemplarizarse con el *moleque Ricardo*, el negrito compañero de juegos de Carlos de Melo, y cuyo humilde destino sigue también con amor Lins do Rego.

Por haber sabido recrear una sociedad, las novelas de Lins do Rego fueron juzgadas como *documento*. Y como tal seguirán valiendo, aunque siempre sea necesario subrayar que allí no se agota su contenido, ya que su autor es, ante todo y sobre todo, un narrador. El arte de contar —con la fluencia y la felicidad que supone— está entero en sus páginas. Sus primeras novelas —éstas del *ciclo de la caña de azúcar*— proliferan en personajes, en vida intensa, dada con toda fuerza, derrochada. Y esa recreación hormigueante, es sólo posible porque Lins do Rego posee una impar capacidad de observar, doblada por otra de descripción inagotable. Lins do Rego parece haberlo visto todo y su memoria haber registrado, sin descanso, todo lo visto. De aquí que la crítica insista en apuntar su condición de *instintivo*, de creador espontáneo. Luego se verá qué grado de exactitud encierran ambos calificativos.

II

Cerrado en 1936 el *ciclo de la caña de azúcar*, Lins do Rego intentó otros ambientes y otras modalidades del tema regional. Concentró la acción en escasos personajes (como en *Riacho*

Doce) o la prolongó como en *Pedra Bonita*, sobre dos pequeñas localidades, ligadas por el crimen y el fanatismo.

Con la excepción de *Agua-Máe* (que transcurre en el Estado de Río), y de *Eurídice* (ésta, en Río mismo), no se apartó del Nordeste, pero buscó nuevos paisajes: una perdida estación del *Great Western*, o el mar o el *sertão*. Al mismo tiempo, su arte de narrador se depuró. Frente a las novelas del *ciclo de la caña de azúcar* —que abusan del desarrollo lineal— ensayó estructuras más complejas; ahondó en la psicología de los personajes; ordenó la espontaneidad algo caótica de su sintaxis. Pero no disminuyó su poder creador, ese ímpetu elemental de contador de historias que se revela, insuperable, en *Pedra Bonita*, en *Fogo Morto* y en *Cangaceiros*.

Estas tres novelas de su madurez de creador no integran un ciclo, como se ha dicho con apresuramiento. La acción de *Pedra Bonita* se continúa en *Cangaceiros*. Pero *Fogo Morto* tiene otra óptica y otros personajes. Eso basta para aislarla. De las tres, es la más rica en creación de seres, pero su estructura resulta errática. *Pedra Bonita*, en cambio, muestra el novelista en el colmo de su arte. Merece, por eso mismo, un análisis más detenido.

En ella ataca Lins do Rego un tema de auténtica raíz épica desde un ángulo familiar. Contará la trágica historia a través de las reacciones que produce en Antonio Bento, un adolescente problemático, pariente de los de sus otras novelas. (Este procedimiento ya había sido intentado en *Menino do Engenho*, en *Doidinho*, en *O moleque Ricardo*; volverá a ser usado en *Eurídice*, en *Cangaceiros*.)

El mundo que recorre Lins do Rego es, esta vez, el *sertão*, el mismo que con tanta profusión verbal describió para siempre Euclides da Cunha. En dos partes se divide la novela: la primera cuenta la vida de Bento en Assú, donde oficia de criado y monaguillo del Padre Amancio, varón irreprochable, que linda con la santidad. El odio que todo el pueblo siente por la vecina localidad de Pedra Bonita se proyecta sobre el niño, que allí nació y allí tiene su familia. Una vieja historia de masacre

y delirio, que no llega a contarse, hechiza sus noches. Atormentado por el odio, Bento busca un resquicio de la verdad. Paralelamente se desarrollan otras acciones; en una de ellas, el casto adolescente es objeto de la concupiscencia de doña Fausta.

La segunda parte traslada la acción a Pedra Bonita, para retornar luego a Assú. Se conoce entonces el horrible secreto: un fanático había trastornado al pueblo de la Pedra fingiéndose (quizá creyendo ser) Hijo de Dios; exigía sacrificio de niños, fecundaba a las vírgenes, excitaba el natural histerismo del pueblo, torturado por la miseria y la sequía. Su obra se liquidó con una matanza, cuya responsabilidad recae, según la tradición, en un ascendiente de Bento. Esta historia que la transmisión oral enriqueció de sombras y vinculó caricaturescamente a la Pasión, ha de repetirse fatalmente en el curso de la novela, arrastrando en su trama a los padres y a los hermanos de Bento, al mismo adolescente. Y será él quien intente redimir la culpa de su antepasado —que pesa sobre su raza como la maldición de Judas— yendo a advertir a los fanáticos que un cuerpo del ejército se acerca para destrozarlos. Con la decisión de Bento se cierra esta sombría novela, que prolonga sus ecos en *Cangaceiros*.

Aunque su acción tiene un poderoso atractivo —que el resumen apenas permite adivinar— no reside allí la fuerza mayor de esta obra. Reside, creo, en la vida interior de sus personajes. Cada uno de ellos —y son muchos— vive con auténtica verdad su parte de tragedia. Culpables o inocentes, fanáticos o lúcidos, responsables o locos, se entregan íntegros a su pasión o a su causa; todos viven en plenitud. Lins do Rego los desnuda con entera objetividad. Se cuida de entremeterse, de cortarles el aliento. Por eso, puede comunicar al lector toda la fuerza de los gritos de doña Fausta, corroída por su soltería; la debilidad del Padre Amancio al enfrentarse a la histeria colectiva; la alucinada prédica de Sebastiao, el *santo;* la llamada de la *mae d'agua*, que escucha Domicio, insomne y temblando en la noche. No sólo vive Antonio Bento; no sólo consigue apresar Lins do Rego su alma enteriza y profunda, su castidad co-

diciada, su deleite (sin rastros de sensualidad) cuando las campanadas de la iglesia, promovidas por su brazo, se derraman sobre el pueblo dormido. Aquí viven hasta los más fugaces o anodinos personajes.

Estas figuras se recortan contra un paisaje árido y duro en su sequía, avasallador en la tormenta; y contra las pasiones que las devoran: la superstición, el fanatismo y el crimen; la violencia en que se sumergen, frenéticos, *cangaceiros* y soldados. En el aire de esta trágica historia quedan suspendidas la sangre y el furor.

El lector de esta novela puede preguntarse de donde sacó tanta oscura fuerza el novelista. En un ensayo de *Poesía e vida* lo ha señalado el mismo Lins do Rego. Dice allí, refiriendo una entrevista a la que fue sometido:

"O jornalista procurou falar de minhas influéncias estrangeiras, dos mestres que me haviam nutrido a minha formaçao cultural —eu lhe falei dos cegos cantadores de feira da Paraíba e Pernambuco. Os cegos cantadores amados e ouvidos pelo povo, porque tinham o que dizer, tinham o que contar. Dizia-lhe, então, quando imagino os meus romances, tomo sempre como roteiro e modo de orientaçao, o dizer as coisas como elas me surgem na memória con o jeito e as maneras simples dos cegos poetas. Por conseguinte, o romance brasileiro não terá em absoluto que ir procurar os Charles Morgan ou os Joyce para ter existéncia real. Os cegos de feira lhes servirão muito mais como a Rabelais serviram os menestreis vagabundos da França" [2].

III

La crítica ha señalado ya, en repetidas oportunidades, algunas notas características del arte narrativo de Lins do Rego. Esas notas pueden considerarse (y también en el buen sentido)

[2] *Poesía e Vida*, Río de Janeiro, *Editora Universal*, 1945. Art. *Coisas de Romance*, pág. 54.

lugares comunes del crítico literario. Una de ellas ha sido apuntada por Olivio Montenegro con estas palabras:

"E contudo não se pode dizer que seja um grande escritor no sentido estético ou filosófico da palavra, José Lins do Rego: é mais uma naturaleza. O escritor é o homem para quem o estilo, escolhe, analisa, faz e refaz a idéia dentro de si: éle subordina a vida é idéia, éle luta para vencer a Naturaleza. Em José Lins do Rego, a literatura é mais obra de instinto do que reflexão. 'O talento é uma longa paciência' não passa de uma frase sem sentido para o autor de 'Menino do Engenho'. Não há paciência, estudio, reflexão nos elementos; há subitaneidades e fôrça, improvisação e surpreza. José Lins do Rego escreve dois romances no mesmo ano, e a fôrça vital que tem um vai se encontrar no outro, os mesmos transbordamentos de saude, a mesma exitação febril" [3].

Aunque este juicio contenga alguna verdad *provisoria*, es indudable que Montenegro exagera. (Y no sólo por el hecho de que únicamente en 1939 publicó Lins do Rego *dos* novelas). Digo *provisoria* porque una lectura más atenta demuestra que lo instintivo en él es la actitud de contar, la despierta e insatisfecha curiosidad por la vida, la vitalidad. Pero nunca el arte mismo. No debe olvidarse que la primera novela es de sus treinta años y que un examen de su obra muestra el esfuerzo por lograr estructuras novelísticas cada vez más complejas, por profundizar la visión psicológica y social, por madurar el instrumento expresivo. Lo que hay, indiscutiblemente, en Lins do Rego, es la fluidez natural y la fruición del cuentista nato. Esto no significa que falte la intencionalidad y la premeditación, que él se complace en presentar bajo los caracteres de la espontaneidad. A tal punto que no vacila en sostener, como crítico, una posición cuyo primitivismo ya ha sido denunciado. Véanse estas declaraciones de *Poesia e vida:*

"Mais uma vez ponho, como base e núcleo de tôdas as minhas cogitaçoes de ordem estética e de ordem moral as substán-

[3] Cf. *Ob. cit.*, pág. 135.

cias que se concentram na vida de todos os dias. Nada me arreda de ligar a arte á realidade, e de arrancar das entranhas da terra a seiva de meus romances ou de minhas idéias. Gosto que me chamen de telúrico e muito me alegra que descubram em tôdas as minhas atividades literárias forças que dizem de puro instinto" [4].

Reflexión similar puede hacerse respecto de su imaginación, tan alabada. Es indiscutible. Sin embargo, parece atada duramente al realismo, como si Lins do Rego quisiera prevenir todo desvarío por la observación minuciosa de la realidad. (Lo que no significa que la magia o la superstición no encuentren sitio en su obra, como lo encuentran en la vida. Recuérdese al páe Lucas de *O moleque Ricardo*, *la máe d'agua* de *Pedra Bonita*, las fábulas del *sertão* en *Cangaceiros*). Pero Lins do Rego ha descubierto que la realidad suele ser más fantástica que el mundo concebido por la imaginación. Un ejemplo puede encontrarse en el padre de Antonio Bento, incapaz de comunicarse con su mujer y sus hijos, insensible, vertiendo toda su ternura inútil en un viejo chivo, al que acaricia y alimenta como si fuese una criatura.

En cuanto al poder descriptivo que, unánime, le reconoce la crítica, es, también, poderoso, sin que nunca aparezca ajeno al asunto. No hay en sus novelas nada de la descripción externa que linda (o cae) en el inventario. (El siglo XIX escapó apenas, en la obra de sus mejores, a esta siniestra tentación). En realidad, más que fuerza descriptiva lo que posee Lins do Rego es un mágico poder de observación que se derrama en sus páginas con minuciosa, morosa, delectación.

IV

¿Es posible una caracterización sumaria del arte de Lins do Rego? Uno de sus mejores críticos ha resumido así su impacto:

[4] Cf. *Ob. cit.*, *Prólogo*, pág. 5.

"Os escritos de linguagem mais saborosa, colorida e nacional que nunca tivemos; o mais possante contador, o documentador mais profundo e essencial da civilização e da psique nordestina; o mais fecundo inventor de casos e de almas" [5].

No quiero insistir en dos aspectos que Mario de Andrade recoge y que he indicado antes (su cualidad de cuentista nato, la condición documental insuperable de su obra), pero quiero subrayar, en cambio, lo de *inventor de casos y de almas*. Porque muchos que han creído en su arte, han llegado a pensar que sólo era un admirable cronista, un puntual historiador. Y Lins do Rego es, sobre todo, un fabulador novelesco. Y como señala el mismo Andrade, *inventor de casos y de almas*. Voy a reproducir unas palabras del mismo, complementarias de las citadas:

"Outro analista de absoluta primeira ordem é Lins do Rego. Lins do Rego é um mundo, pra mim a maior personalidade de romancista que já tivemos. Tem ação, tem documentação social, tem sabor regionalista. Mas, a meu ver, uma das suas qualidades mais fortes é a descrição de almas. Se buscarmos um dos seus romances mais de ação, mais repletos de anedotas e documentação regional como o espléndido 'Pedra Bonita' ainda o analista vivaz aparece com grande clareza. Tôda aquela série de individuos tipicos das nossas cidades paradas do interior já foram descritos por contistas e romancistas nossos, mas sem que se detivesse em cada personagem com o mesmo carinho com que se estendeu na magistral análise de sacristão: Lins do Rego soube caracterizar a cada um com humanidade intensa" [6].

(De la lengua sabrosa, a la que también se refiere, no hace falta hablar. Baste que la señalen sus compatriotas y que él mismo, en alguna defensa del arte popular, haya subrayado esta intención de su arte).

Es claro que la crítica no ha dejado de apuntar —a veces

[5] Cf. Mario de Andrade: *O Empalhador de Passarinho*, Sao Paulo, *Livraria Martino Editora*, 1949, pág. 119.

[6] Cf. *Ob. cit.*, págs. 136-137.

con miope insistencia— los defectos de Lins do Rego. Uno de los más denunciados (aunque sea parcial y no afecte la validez final de su obra) es el infantilismo gramatical, bastante pronunciado en los primeros libros. Es necesario, sin embargo, ahorrarse alguna confusión. El lenguaje de Lins do Rego es, muchas veces, deliberadamente torpe. Se ajusta no sólo al habla del personaje que piensa, sino a la sintaxis y a la propia capacidad lógica de éste. Hay, en tales casos, una intención afectiva que el crítico no puede ignorar. Véase, a título de ejemplo significativo, la reacción del *moleque* Ricardo (el repartidor de pan), al conocer la muerte desdichada de su novia:

"Aí já Ricardo não ouvia mais nada. Saiu como o balaeiro parando aquí e acolá, sem saber, ao lép, de corpo mandado. A cabeça não tinha nada dentro, as pernas bambas. O que éle fazia, não sabia. Os paes iam ficando pelas casas. Começava a chover e guarda chuva debaixo do braço. A maxambomba passava roncando por éle, e os outros paozeiros de corneta na bôca acordavan a freguezia. Ricardo era un homem morto naquela hora. A dor ainda não se comunicara au que éle tinha de vivo. O coração do negro permanecia com o seu batecum, mais batia dentro de uma caixa como qualquer outra. Ricardo perdera a sensibilidade com o choque. Só a foi recuperando quando chegou no fim de João de Barros. Aí o corpo recobrou a humanidede, os nervos entraram em função. E éle relembrou a Guiomar e o que seu Lucas lhe dissera. Há mais de hora que estava fóra de si, como louco. Há mais de hora que o mundo girava sem él saber que era gente. Pensou logo em voltar para casa. Queria chorar, fazer qualquer coisa que fósse. Em casa foi para o quarto de portas fechadas e as lágrimas aliviaram o pesso de seu abraço. Na padaria batiam massa. Aquéle barulho vinha para éle como un toque do mundo. Havia gente viva no mundo. Guiomar morta. Tudo morrera para Ricardo. Chorou muito. Queria chorar alto como nos tempos de menino, chorar alto até que a mae Avelina chegara para acalentar. Chorava mesmo alto de mais para que a mae viesse para éle e o botasse no colo" [7].

[7] Cf. *O Moleque Ricardo*, Río de Janeiro, *Livraria José Olympio*, 1936 (2ª ed.), Cap. VI, págs. 40-41.

Hay otro rasgo que merece consideración aparte: la repetición, el *ritornelo*, en la narración. Puede encontrarse en cualquien página; en ésta, por ejemplo:

"*Era assim a casa grande de Araticum. Devia ser assim há cem anos atrás. Não serio o velho Bentao que a viesse modificar, dar-lhe formas novas. Quem o visse pela primeira vez, diria o homem que éle era. Alto e magro, de barba rala, deixada ao tempo, de olhar duro de gaviao, e calado, furiosamente calado como se o uso da palavra o constrangesse. Os vizinhos não gostavam de tratar com o velho. Desde moço que parecia um velho, um doente. Nem nas trovoadas de janeiro a sua mulher e os filhos viam o chefe da familia mudar de humor. O mesmo de sempre, nas secas, nos trovoadas, na miséria, na meia fartura. Um homem duro demais*" [8].

Al mecanizarse, este procedimiento puede resultar intolerable (es lo que les ha ocurrido a algunos imitadores infortunados) pero en Lins do Rego obedece a una necesidad interior, muy fuerte. Sus obras están henchidas de personajes, de hechos, de conflictos. Para no obligar al lector a llevar en la memoria (o en algún azaroso fichero) el índice, Lins do Rego da las notas básicas de cada personaje (obsesiones, complejos, limitaciones, deseos, temores) en forma cíclica, con regular insistencia; de allí surgen una presencia y una tensión. Cada personaje se nos enfrenta con sus peculiaridades siempre actualizadas, hechizado y sin remedio. Algún crítico ha intentado demostrar que este procedimiento obedece al deseo de obtener una composición musical, contrapuntística. Quizás sea esa también la intención de Lins do Rego. Aunque lo indiscutible es que para él, cada personaje llega con su carga de vida y muerte a cuestas y soporta, con horrible intensidad, esa carga. La motivación psicológica, antes que la estética, me parece (con respecto a Lins do Rego) siempre más certera.

También se ha señalado una semejanza en el procedimiento

[8] Cf. "*Pedra Bonita*", Río de Janeiro, *Livraria José Olympio*, 1939 (2ª ed.), Segunda parte, Cap. 1, pág. 172.

de caracterización de los personajes en Dickens y en Lins do Rego. Ya se sabe (y Orwell lo puso tan nítidamente en evidencia) que Dickens lograba la máxima apariencia de vida al concentrar todo un personaje en un rasgo, de suma eficiencia plástica, que a primera vista podría resultar solamente caricaturesco o excéntrico y que, sin embargo, era sumamente revelador, ejemplarizante. Quizá el caso más memorable sea el del viscoso Uriah Heep, en *David Copperfield*, frotándose incesantemente las manos con su pegajosa humildad. Lins do Rego realiza un proceso semejante; aunque de rasgos menos acusados ya que su visión no es únicamente caricaturesca. Cada personaje de sus ficciones posee un repertorio limitado e intenso, sus propios *leit motive*. Y esa técnica de la repetición envolvente, agotadora, contribuye a fijar, sin escapatoria posible, su definitiva imagen. El capitán Custodio, de *Cangaceiros* —que no supo vengar la muerte de un hijo— es tal vez un ejemplo notable.

Estas reflexiones algo casuales, soslayan un problema de la mayor importancia: la composición de las novelas de Lins do Rego. En muchas páginas teóricas, el autor ha manifestado cierto superfluo desprecio por la composición narrativa. Sin embargo, cualquier lector de *Pedra Bonita* o de *Fogo Morto* o de *Eurídice*, advierte en seguida que el problema no le ha sido indiferente. Y aunque no se ven en sus libros estructuras rígidas o excesivamente complejas —las de un Joyce o un Faulkner, por ejemplo— Lins do Rego logra organizar con economía y fuerza su vasto mundo novelesco.

V

¿Hay, acaso, una nota central que vincule y organice estos caracteres? Creo que puede señalarse una: la *objetividad* de este arte, ya apuntada por Lía Corréa Dutra. Lins do Rego sabe dar su testimonio social, sabe hacer vivir sus criaturas y ese mundo del *sertao* o del *engenho;* sabe ser justo con el fanatismo y con la simplicidad del alma religiosa, con el esclavo

explotado y con el decadente señor. Y eso porque no toma partido. Es decir, porque no condesciende al panfleto, al proselitismo barato como el que vulgariza tantas páginas de un Jorge Amado, por ejemplo. Su visión puede ser clara y nítida, aunque se deslice (como en *O moleque Ricardo*, o en *Pedra Bonita*) a través de un mundo de pasiones e intereses encontrados. El mejor ejemplo podría hallarse en la pintura de las luchas sociales en la primera de las novelas mencionadas. La historia del tímido y buen negrito se proyecta sobre el pueblo de Recife convulsionado por la huelga, preparada por demagogos como el Dr. Pestana y que ha de liquidarse trágicamente con la muerte de muchos y el destierro de otros. En todo momento, la narración transparenta el deseo de veracidad; Lins do Rego quiere dar a cada hombre, por vil que parezca, la oportunidad de manifestarse en su verdad (y en su miseria, también).

Esta objetividad tiene, sin duda, sus riesgos. Y, según se ha señalado con acierto, hay cierta gratuidad en lo que escribe Lins do Rego. De aquí que sea posible preguntarse con algún crítico —y responder—:

"Mas porque não fica em mim a ressonância permanente de significação vital, deixada por um Morgan, por Malraux? E mesmo por un Huxley ou por um Silone, no entanto muito inferiores a Lins do Rego como imaginação e fôrça criadora?... Eu creio que isto deriva sempre da gratuidade total, da disponibilidade filosófica, sociológica, politica e mesmo de concepção estética, do grande romancista brasileiro" [9].

No parece éste, sin embargo, el único enfoque posible del problema. Lins do Rego es objetivo, no por carecer de posición sino porque su posición está por encima de las posiciones parciales de cada hombre. El que abre un libro suyo descubre que su autor está por el hombre: porque quiere ser leal y sincero con todos, y quiere hacer vivir a todos. Para eso necesita mostrar el lado de sombra.

(Todo esto sea dicho en el sobreentendido de que al estar

[9] Cf. Mario de Andrade, *Ob. cit.*, pág. 250.

por el hombre, Lins do Rego está contra todos los que intentan su esclavitud, cualquiera que sea su matiz político, y esto lo sabían bien los fascistas brasileños, esos *integralistas* que se vieron retratados en el Dr. Pestana y quemaron sus libros en la plaza pública.)

Queda todavía una nota más: la tragedia. Lins do Rego, se ha dicho muchas veces, es un escritor triste. Y su amigo, el crítico Otto María Carpeaux, ha desarrollado la plástica contradicción que se establece entre su figura exuberante y afirmativa y la tristeza ingobernable de sus ficciones. (*"Na tremenda saúde física de José Lins do Rego há conciência desesperada de tódas as doenças possiveis e da morte certa"*) [10]. No puedo decir si este retrato es exacto. Quiero creer que lo sea, pero no descubro la contradicción. No es necesario invocar el ejemplo ilustre de Sófocles, de trato tan suave, de apostura física tan vital. Basta leer las novelas de Lins do Rego: son tristes, sí, pero no deprimentes. El destino de sus hombres puede ser desdichado (casi siempre lo es); su vida puede consumirse y destrozarse; la decadencia ser irreparable; la tragedia llegar a su culminación. Pero sabemos (sentimos) que no es un espectador pesimista el que contempla y recrea el cuadro, Lins do Rego ama a sus hombres; no vive torturado por ellos, despreciándolos, odiándolos, como sucede a otros desdichados creadores. (Flaubert o Sartre, por ejemplo). Lins do Rego los ama y los describe en su locura, en su crimen, con acento de tragedia, y con el mismo amor —la misma ardida verdad— con que Sófocles ciega a Edipo; con el amor que se transparenta hasta cuando habla de sus criaturas en sus crónicas; "*...personagens me dominaram, mulheres e homens em sofreguidao queriam-me dar tudo que tinham, alma e corpo, dóres e alegrías.*"

Por eso en su obra se da siempre la tragedia, no el melodrama. Vale decir: la verdad desgarrada, destrozando, pero no la complacencia blanda o viciosa en el desastre, el golpe de efecto que llena de sangre las páginas sin conmover el alma.

[10] Cf. Prólogo a *Fogo Morto*, Río de Janeiro, *Livraria José Olympio*, 1944 (2ª ed.), pág. 9.

VI

Deliberadamente excluí a *Eurídice* de este somero repaso de la obra de Lins do Rego. *Eurídice* queda aparte. No sólo porque transcurre en escenario nuevo para el autor (Río de Janeiro) sino porque en ella Lins do Rego intenta una novela de proyecciones psicoanalíticas. En cierto sentido, parece como si estuviera cansado de que siempre se le alaben las mismas virtudes (vale decir, las mismas elogiables limitaciones) y haya querido demostrar que podía salir de lo regional, del documento sociológico, de las psicologías humildes. Y (también) que era capaz de componer por capítulos breves, con la menor cantidad posible de repeticiones, una *novela de la ciudad*, una novela psicológica, una novela freudiana.

La verdad es que, muchas veces, más que una innovación, hay en *Eurídice* una transposición. Es cierto que sucede en Río, pero el ambiente sigue siendo rural, ya que la familia del protagonista es *mineira*, que éste hace sus estudios primarios en Minas, y que, cuando regresa, adolescente, a Río, va a vivir a una pensión de la rúa Catete, llevando la vida de un estudiante del interior, con desconocimiento casi absoluto de la gran ciudad. En la novela, está Río y no está. Pasa algo semejante al Recife de *O moleque Ricardo*. También Ricardo iba a la ciudad pero seguía pegado, emocionalmente, al *engenho* y al vivir en los suburbios, parecía prolongar una existencia pueblerina. Y hasta diría más: en *O moleque Ricardo*, con sus escenas de la huelga y del carnaval, Lins do Rego alcanzaba a pintar mejor el mundo caótico y tenso de la ciudad. En *Eurídice*, en cambio, la narración se refugia en la descripción sumamente amena, de la casa de pensión o en el conflicto sombrío del protagonista y soslaya el verdadero mundo urbano.

Con estas reflexiones no pretendo desconocer la diferencia que existe entre *Eurídice* y las otras novelas de Lins do Rego; indico apenas que más vale buscarlas en la entraña misma de la obra. Aquí el acento está puesto en una psicología torturada. El protagonista, hijo de viejos, mal criado por una hermana

mucho mayor, sufre, a los diez años, un traumatismo psíquico al querer evitar la boda de ésta. Al no conseguirlo, Julio (así se llama) desea que ella muera de parto. La realidad (el autor) se pliega a su deseo para atormentarlo con la culpa. El incesto es la pasión que marca su alma, que lo deforma y que —al llegar a la adolescencia— le impedirá amar como todos, unirse carnalmente a una mujer, y que, convenientemente retocada por las circunstancias lo arrastrará al crimen.

La trama de la novela es sencilla, pero el alma que presenta es sumamente compleja. Aunque esté contada por el protagonista, no hay demasiada claridad. Podemos saber qué piensa ahora, después de transcurridos algunos años, pero no podemos estar seguros de por qué cometió el crimen. Menos aún, podemos estar seguros de quién posee la verdad: el protagonista o los otros. En determinado pasaje, esto resulta evidente hasta para él mismo. Podría tentarse esta conclusión: cada uno tiene su verdad. De aquí que, a la complejidad natural de los personajes de Lins do Rego —complejidad que duplica la de la misma vida— se sume en este caso, por la unilateralidad del enfoque, una permanente ambigüedad. Nunca podrá saberse, por ejemplo, si Isidora (la hermana) odiaba a su marido; si el estudiante Faria, el iniciador de Eurídice, y que morirá como *integralista*, era un canalla; la misma Eurídice, que parece sólo una mujer sensual e insensible, escapa a una visión definitiva. Esta imprecisión psicológica no puede computarse como defecto. Lins do Rego no quiere —no puede— mentir, y sabe que cada hombre es un punto de vista mientras que la realidad es plural. La forma de relato que asume la novela fomenta, naturalmente, esa unilateralidad que es su principal defecto.

VII

¿En qué sentido los problemas que plantea (y resuelve) la obra de Lins do Rego son problemas de la novela brasileña? Creo haberlo insinuado ya. Pero convendrá un último repaso.

Ante todo, el problema del regionalismo. La novela brasileña no puede no ser regional, ya que el Brasil en su materia, en su carne natural, no es una unidad, sino una pluralidad de regiones, cada una con sus peculiaridades, con sus limitaciones y sus encantos, con su folklore y su tragedia, con su incanjeable felicidad. Esto no significa que el escritor deba encerrarse en su región, manteniéndose incomunicado. El propio Lins do Rego lo explicitó nítidamente en una página sobre Gilberto Freyre que vale la pena releer:

"O regionalismo de Gilberto Freyre tem a fôrça poética de Afonso Arinos e a capacidade de penetraçao de Euclides da Cunha. Ele nao querer sentir sòmente, quer aprofundar-se. E cultural, no sentido sociológico. E por conseguinte é mais humano. Ele nao fica o saudoso, o poeta que se contenta com os temas poéticos, tomados pela superficie; éle quer valorizar, conhecer, medir, sugerir. O Brasil é o seu tema, ou melhor, a vida de seu corpo de idéias. Pernambuco entra na formaçao de seus livros como sangue e carne. Nao é Pernambuco de instituto histórico; é uma regiao que palpita, que freme de vitalidade, nos seus rios, nas suas ruas, nos partidos de cana, nas suas populaçoes de desnutridos, nos seus arrancos de coragem, nos seus instintos de franqueza.

"A terra natal para Gilberto Freyre nao é o mar de rosas, o paraíso dos apaixonados sem controle; é a terra con as suas grandezas e as suas deficiências. E coisa humana. Para que éle fôsse o grande escritor que é, bastava que se desee a recordar. Mais seria um grande escritor como Alfonso Arinos, sem humanidade mais larga. O regionalismo de Gilberto Freyre se alimenta de realidades.

"(...) Ele ama o seu Pernambuco para mais ainda amar o seu Brasil" [11].

Toda novela brasileña ha de ser regional. Y no se crea que ensayo la paradoja si agrego: aún la ciudadana. Porque, ¿hay acaso una ciudad brasileña típica? He estado (he residido,

[11] Cf. *Poesía e Vida*. Art. *Gilberto Freyre*, págs. 40-41.

también, un poco) en Río, Porto Alegre, São Paulo, Santos, Bahía, y las recuerdo, una a una, inconfundibles, cada una un mundo aparte. Lo que dije a propósito de *Eurídice* sirve en este caso. Lins do Rego describió allí *un* Río, uno de los Ríos posibles. Ni el afiebrado de la Explanada do Castelo, ni el turístico (y un poco artificial) de Copacabana, asomaron su perfil en *Eurídice*. (Y no porque Lins do Rego, que estuvo radicado durante años en la capital carioca, no los conozca bien.)

Es imposible —por ahora— esa novela brasileña total, que intentó, con tanta ciencia y tanto arte, Mario de Andrade en *Macunaima*. Al pretender asumir en un héroe folklórico y en una historia toda la narrativa brasileña, en lo que tiene de más auténtico, Andrade logró una obra de extraordinaria atracción, de indiscutido mérito, pero una obra que se ve obligada a desconocer los límites narrativos, que se derrama sobre el folklore, que se nutre del lirismo popular y que por ser tan general, acaba no siendo asimilable totalmente por ninguno de los mundos que componen el Brasil. El regionalismo, entendido con la penetración con que lo practica y expone Lins do Rego, parece ser la vía más segura, por ahora, para alcanzar ese universalismo brasileño que, al fin y al cabo, es el de todos, en América.

Otro problema, estrechamente vinculado con éste, es el de la cuestión social. La novela brasileña no puede escapar a su destino de documento social que refleje, en toda su vitalidad, en los males que lo atacan, el enorme país. Y esto es lo que han hecho los mejores novelistas: mostrar la faz social. Es claro que algunos han aprovechado la coyuntura para predicar su derechismo o su izquierdismo. La verdadera actitud la ha dado (entre otros) Lins do Rego: verdad, objetividad. Por eso ha podido decir con acierto uno de sus críticos:

"José Lins do Rego é muito mais, portanto, do que o escritor de uma classe; é o romancista de uma sociedade, em determinada época do seu desenvolvimento, com tôdas as dificultades que a abalam, con todos os tipos humanos que a componem, con tôdas as divergéncias que a separam" [12].

[12] Cf. Lia Correa Dutra: *O Romance Brasileiro e José Lins do Rego*, Lisboa, *Seara Nova*, 1938, pág. 7.

Por eso, ha podido agregar, refiriéndose a *O moleque Ricardo*:

"Creio que José Lins do Rego foi o primeiro a apresentar o negro no romance nacional mais como um representante de classe do que como um representante de raça" [13].

Queda un problema de índole más específicamente literario: el realismo. Ya señalé en otra oportunidad que la confusión de muchos críticos de literatura iberoamericana consistía en oponer el regionalismo al cosmopolitismo. También señalé que la auténtica oposición debía plantearse (se plantea, en verdad) entre escritores de literatura realista y escritores de literatura fantástica. Esquemáticamente expuesto, el problema parece insoluble. De hecho, el realismo de los escritores brasileños regionalistas y sociales no es incompatible con la intromisión fantástica. Una tierra tan empapada de magia y de folklore no podía producir únicamente documentos de lo material. Por eso, la magia impregna sutilmente la trama de muchas de sus novelas. Y aunque algunos de los mejores se resistan a la fácil tentación del pintoresquismo (que obliga a introducir regularmente una *macumba* o repetir algún tema folklórico) hasta los más reacios muestran su obra contaminada de esa magia que, en última instancia, deforma el realismo crudo, lo enriquece de símbolo y misterio. De ese realismo es máximo exponente la obra novelesca de José Lins do Rego.

(1953)

[13] Cf. *Ob. cit.*, pág. 19.

EN BUSCA DE GUIMARÃES ROSA

En tres ciudades tan distintas como son Río de Janeiro, Génova y Nueva York, y en varias ocasiones que han quedado nítidamente perfiladas en la memoria, tuve la suerte y el privilegio de encontrarme con João Guimarães Rosa, pude hablar con él, llegué a admirar no sólo su magnífica obra (que ya conocía de lecturas), sino su tantalizadora y secreta personalidad. Los encuentros fueron casuales por lo general, traídos y llevados los dos por la invisible mecánica de congresos literarios; interrumpidos (como si la vida fuera eterna, y fuéramos dueños del tiempo) por las más triviales circunstancias; pospuestos o dejados para luego los temas centrales; enriquecido sin embargo el contacto por una comunicación que se dio porque sí y porque así se dan las cosas mejores.

Sólo el primer encuentro fue provocado por mí y tuvo todo el carácter de una decisión madurada. Hoy que ya me he resignado a no volver a ver a Guimarães Rosa, quiero hacer el recuento de estos azares, de estos misterios cotidianos, de estas conversaciones en vestíbulos y salas de conferencia, en ómnibus de turismo y cafeterías, en la calle o en oficinas. No me quejo de lo fugaz o accidental de esos contactos. Creo que ellos me permitieron captar, como experiencia humana viva, lo que había ido descifrando en la lectura de sus grandes libros. Elusivo y presente, vivo y condenado ya a muerte, Guimarães Rosa me ha ayudado a ver y entender mejor algunas cosas básicas.

La frontera y las fronteras

No sé cuándo empecé a oír a hablar y a leer sobre Guimarães Rosa. Conjeturo que fue en casa de los Wey, en Avenida Brasil,

Montevideo, cuando oí por primera vez el nombre y esto debió ser a comienzos de 1960. Hacía años entonces que Walter Wey estaba de agregado cultural de la Embajada del Brasil en el Uruguay y que era el director del Instituto Cultural Uruguayo-Brasileño. Hombre extraordinariamente versado en las letras y las artes de su país, había sabido crearse en Montevideo un ambiente entre artistas e intelectuales. Su mujer, Virginia, no sólo enseñaba literatura brasileña en el Instituto; también se ocupaba de hacer leer y conocer mejor a los nuevos autores en un medio que, a pesar de la proximidad geográfica con el Brasil, era y es bastante ajeno. Cuando salieron las *Primeiras Estórias*, de Guimarães Rosa, en 1962, Virginia concibió la idea de traducirlas en castellano, se puso de acuerdo con don João y empezó una tarea que habría de llevarle sus años. Creo que ahí ocurrió mi primer encuentro con un autor que fue durante mucho tiempo sólo un nombre para mí. Un buen día leí uno de los cuentos, *La tercera margen del río*, en un semanario de Montevideo; otro día cayó entre mis manos una crónica de un periódico brasileño; otro día, en fin, me puse a hablar con Virginia de Guimarães Rosa y desde entonces no hemos parado.

Porque si es fácil no conocerlo, y son tantos los que lo ignoran dentro y fuera del Brasil, es muy difícil no convertirse en adicto si uno ha empezado a vislumbrar, así sea muy exteriormente, el mágico mundo narrativo de Guimarães Rosa. Es como Kafka o como Borges: apenas una frase de ellos entra en nuestro sistema circulatorio estamos perdidos. Nada podemos hacer si no es pedir más, buscar más, conseguir más. El cuento que yo había leído era casi nada: la historia de un hombre que deja a su mujer e hijos y se va a vivir en un bote en el centro del río; pero esa historia lograba, por los medios más simples e intensos, crear para el lector la imposible promesa de su título: una tercera dimensión de la realidad (la tercera margen) se hacía patente, se convertía en experiencia, se encarnaba en la imaginación. De golpe, me convertí al culto, entonces casi secreto en la América hispánica. Pedí a Virginia

y a Walter las *Primeiras Estórias* y empecé la lenta penetración en ese universo a la vez tan vasto y reducido.

No había leído sino aquel volumen cuando tuve ocasión de pasar una quincena de vacaciones en Río de Janeiro. Hablo del invierno de 1963, estación que en Río se distingue muy poco de un verano uruguayo, húmedo y algo tristón. En casa de Eva Pimentel Brandão, en la hermosa y viva biblioteca de su marido, que ella conserva con la más impecable devoción, encontré el Anuario del Ministerio de Relaciones Exteriores del Brasil que me ofrecía los pocos datos oficiales sobre Guimarães Rosa. Era una biografía de diplomático que estaba reducida a sus servicios en el cuerpo: nacido en Cordisburgo, Minas Gerais, el 3 de junio de 1908, Guimarães Rosa pertenece a una familia patricia del gran estado brasileño. Se recibe de médico y ejerce en el estado natal, luego, en 1934, entra en la carrera diplomática y asciende a lo largo de tres décadas hasta su puesto de Embajador en Itamaraty, Departamento de Demarcación de Fronteras. Ha prestado servicios de cónsul en Hamburgo, en vísperas de la segunda guerra mundial; ha estado internado en Baden-Baden en plena contienda. A partir de 1942 representa a su patria en América Latina (secretario de embajada en Bogotá, 1942-1944) y en Europa otra vez (Consejero en París, 1948-1951). En el Anuario no hay una sola palabra sobre su carrera literaria. Esa pertenece no al Embajador, sino al otro.

El que me interesaba era el escritor pero estaba dispuesto a correr el riesgo de tropezarme sólo con el Embajador cuando conseguí que Afrânio Coutinho, gran historiador de las letras brasileñas y amigo, me llevara hasta el Palacio de Itamaraty una tarde de esas cariocas en que la ciudad arde con discreto fuego lento. Coutinho hace las presentaciones y se excusa. Es un hombre ocupado en mil cosas y además prefiere, con la más fina discreción, dejarme a solas con Guimarães Rosa. Yo me siento perdido pero me aguanto a pie firme. Si la oficina no puede ser más borrosamente burocrática, el hombre alto y corpulento, pero no grueso, de pelo gris cortado muy corto, de lentes y sonrisa afable, gestos precisos y nítidos, me tranquiliza.

Su figura se recorta contra un fondo de viejos mapas, de fotografías amarilladas por el tiempo, de gráficas tal vez inútiles pero persistentes. En medio de esa erosión, el hombre está vivo. Guimarães Rosa tiene del diplomático sólo la apostura exterior, la exquisita cortesía, una sobreentendida reserva. Apenas empieza a hablar, modulando con precisión cada sílaba con una voz suave pero firme, apenas subraya ciertas palabras con un súbito estallido de los ojos, apenas apoya un poco el pedal de la intención para circundar de color un significado, descubro que estoy frente al narrador. La voz que suena acariciando cada una de las sílabas es la voz que se escucha, apenas audible, en las páginas de *Primeiras Estórias*.

Guimarães Rosa no pierde el tiempo en vaguedades: habla de su arte y de su oficio. Escribe mucho, me cuenta; luego deja descansar lo escrito y vuelve más tarde a revisar, haciendo muchas correcciones, cortando sin piedad. Ese primer trazo copioso de su escritura tiene como propósito *ocupar el territorio*, marcar los límites entre los que se va a mover el cuento o la novela corta o la narración más extensa. Mientras lo escucho hablar con precisión y sin prisa pienso que esa tarea es, también, un servicio de demarcación de fronteras, como el que está ahora a cargo del Embajador. Al corregir, al rechazar, al omitir, Guimarães Rosa sufre las furias y las penas de todo creador apasionado con lo que ha escrito. Para engañar al subconsciente (confiesa) suele decirse que ese material rechazado no va a morir en la cesta de papeles. Al contrario, lo copia cuidadosamente en un cuaderno especial que titula *Rejecta*: así lo destina a posteriores y tal vez inexistentes obras. De ese modo, el subconsciente calla y acepta.

Cuando reedita un libro, vuelve sobre cada palabra, cada coma, cada ritmo. Una de sus colecciones de cuentos, la primera y que se titula *Sagarana* (1946), ha sido retocada infinitamente. A cada nueva tirada, Guimarães Rosa decidía poner otra vez todo el libro en el taller. Hasta que un día se dio cuenta de que si no paraba y decidía que lo escrito, escrito está, se iba pasar la vida corrigiendo el mismo libro. Ahora piensa (con

una casi imperceptible nostalgia flaubertiana) que debía tomar uno de sus cuentos, uno cualquiera, y seguirlo corrigiendo hasta el fin de sus días, como modelo y ejemplo.

El horror a lo efímero

Pero tiene que seguir escribiendo. Para su edad, Guimarães Rosa ha publicado entonces muy poco; los cuentos ya mencionados de *Sagarana*, su primer libro; dos tomos de novelas breves que recogió bajo el título de *Corpo de baile* (1956); la narración larga que le ha valido fama internacional, *Grande Sertão: Veredas* (de 1956 también); y ese tomo de cuentos cortos que se llama *Primeiras Estórias* y es de 1962. Esos cuatro títulos lo han hecho famoso dentro del Brasil y han empezado a difundirse fuera. Cuando lo visité el 13 de julio de 1963 era imposible encontrar en Río de Janeiro un ejemplar de sus primeras obras. Un librero, especialista en literatura brasileña y él mismo editor (Carlos Ribeiro, de la "Livraria São José"), me dice que tiene más de cien ejemplares pedidos de *Grande Sertão: Veredas*. El propio Guimarães Rosa se excusa por no poder conseguirme uno y me cuenta que para poder enviar la novela a los editores europeos que se interesaban en leerla, debió saquear las bibliotecas de los amigos. Para documentar mejor estos problemas, se refiere a las traducciones en curso, a las cartas de Alfred A. Knopf (su editor norteamericano y amigo personal), a las cartas de los editores alemanes, a las "Editions du Seuil", en París, que le escriben misivas de exquisita cortesía francesa: allí lo saludan como maestro y señalan con aplauso la condición irracional de sus cuentos y la naturaleza casi mítica de su imaginación.

Se ha levantado para mostrarme la carpeta en que guarda las cartas de sus editores extranjeros y ese gesto (que podría revelar una vanidad superficial, casi infantil) está desmentido por la presencia de gran señor con que se mueve, por la delicada ironía que asoma a sus ojos y a esa semisonrisa que hay siem-

pre en sus labios. Es una ironía que se vuelca impecablemente sobre sí mismo. Pienso en Cervantes y en ese encuentro crepuscular del autor del *Quijote* con un admirador que se conmueve tanto al conocerlo; recuerdo las páginas en que él mismo cuenta (en el prólogo del *Persiles*) ese encuentro; evoco la doble o triple instancia de esa vanidad irónica. También en la gran novela del autor brasileño encontraré más tarde rastros de la misma ironía, también en ella se reconoce la gran tradición (cómica, paródica, pero asimismo épica) del *Quijote*. Guimarães Rosa me muestra la carpeta con las cartas y sigue hablando de sus libros. Habla con cariño pero es un cariño atemperado por los buenos modales y por una convicción, muy honda, de que el verdadero goce de crear no está jamás en el aplauso recibido sino en la acción misma de crear. Por eso sigue contándome cosas. Cuando planea un relato o una novela, empieza siempre por el marco, el paisaje, que invariablemente es el de su Minas natal. Luego trabaja el argumento que le permitirá revelar aspectos psicológicos de sus personajes. Todo eso es, para él, sólo un aspecto, una parte de la creación, ya que en el centro de sus narraciones busca siempre expresar algo ético, algo trascendente. Esta preocupación lo hace calificarse de filósofo, con sobreentendidos similares a los de Azorín.

"Tengo horror a lo efímero", me dice. Siempre pienso en libros. El volumen de *Primeiras Estórias* surgió de la invitación de un periódico de Río de Janeiro. Se comprometió a escribir una serie de cuentos. Pero antes de entregar el primero, debió pensar mucho, esbozar unos cuantos, tener por lo menos tres ya escritos y furiosamente revisados, para estar seguro (desde el comienzo) sobre cuál sería la visión general del libro en que irían a parar esas historias de seres soñadores, seres débiles, de temibles bandoleros, de mujeres trágicas, de sucesos extraños como fábulas, mágicos como la misma leyenda del interior del Brasil. Escribiendo y corrigiendo, descubre a veces un error y en vez de retocarlo resuelve aprovecharlo. Así, por ejemplo, en *Grande Sertão: Veredas* hay una piedra preciosa que cambia varias veces de nombre: la primera vez se habla de

un *topacio*, luego se convierte en *zafiro*, casi de inmediato pierde el nombre preciso y es sólo una piedra valiosa, pero antes de concluir la narración será una *amatista*. Releer todo el libro (594 páginas en la edición brasileña) para uniformar el nombre de la piedra, le pareció tarea estéril. Prefirió agregar unas líneas cerca del final en que las mismas dudas y contradicciones sobre el cambio de nombre sirvieran para acentuar el carácter ambiguo del relato entero. Al fin y al cabo, esa piedra preciosa que el protagonista se siente tentado a regalar a la mujer que ama pero que quisiera regalar a un compañero al que también ama, es símbolo de un corazón dividido. "*Hay que trabajar a favor de las limitaciones*", me dice Guimarães Rosa con una sonrisa en que se refleja su sentido irónico, complejo, de la vida.

Es tarde cuando salgo de su oficina ese día de julio de 1963. El Palacio de Itamaraty, sus paredes rosadas o blancas, se perfilan como un decorado italiano contra el violento azul del cielo carioca, contra los morros violáceos que cubren como lujoso fondo el panorama algo teatral. En las calles hay gentes que se dirige presurosa a las paradas de los omnibuses y trolleybuses: son cientos, marchan en hileras, hacen cola con fatigada paciencia. Hay un calor húmedo de verano en el pleno invierno del Hemisferio Sur. En la oficina de Demarcación de Fronteras queda un señor alto, de lentes, impecablemente vestido con un traje azul piedra que tiene una tenue rayita blanca, de corbata de moña y aire fresco y reposado. En la oficina no hace calor, nada se agita, todo está en su sitio. Pero esa calma, esa serenidad estudiada que difunde Guimarães Rosa no es sino la máscara urbana de su creación profunda. En sus libros, en la violencia y el frenesí de sus libros, se encuentra la misma vitalidad, el mismo calor apasionado, la misma fuerza oscura de esta muchedumbre que se ordena presurosa hacia su destino. Pienso que en la serena dimensión de su arte, Guimarães Rosa también expresa el mismo espíritu vital.

Este encuentro no hizo sino exacerbar mi apetito. Volví a Montevideo, importuné a los Wey hasta que se desprendieron del único, del valiosísimo ejemplar de *Grande Sertâo: Veredas* que poseían. Me lo llevé a casa como el cazador lleva un venado. Los críticos somos insaciables y ese enorme libro me prometía alimento para muchos días y muchas noches. Apenas lo abrí, descubrí por qué Guimarâes Rosa era (a pesar de su fama en el Brasil) un autor todavía secreto. Leí y releí y volví a releer las tres o cuatro primeras páginas de la novela. No diré que no entendí nada porque sería exagerar un poco. No en balde había vivido muchos de mis mejores años de infancia y adolescencia en Río de Janeiro, había estudiado y me había empapado del portugués que se habla allí, ese sabroso "brasileiro". Pero lo que yo había aprendido, y que me permitía circular sin lágrimas por la literatura brasileña o portuguesa, parecía nada frente a esas primeras formidables páginas de *Grande Sertâo: Veredas*. Porque Guimarâes Rosa (como Joyce, como Valle Inclán, como Asturias en algunas de sus obras) no sólo usaba la lengua común; también abusaba de ella. Cada palabra, casi cada sílaba, de la novela había sido sometida a un proceso creador que obligaba al lector a progresar, si progreso había, a paso de caracol. Tardé un poco en sobreponerme a la humillación de creer que había perdido del todo una de las lenguas de mi infancia. Me animé a hablar con Virginia y con Walter que me tranquilizaron: Guimarâes Rosa es difícil también para el lector brasileño. Volví al libro, volví a sus páginas, seguí leyendo y vislumbrando cosas, adivinando otras, completándolo en mi imaginación. Hasta que un día (como pasa con una lengua que estamos empezando a dominar) descubrí que todo era más claro; hasta que un día me encontré leyendo el "brasileiro" de Guimarâes Rosa, esa habla suya que él supo crearse dentro de la rica lengua general del Brasil.

Casi insensiblemente, había pasado el tiempo y en Nueva York la editorial Alfred A. Knopf sacaba la versión inglesa

de la novela con el título de *The Devil to Pay in the Backlands*, título que trataba de atraer a un público más vasto sin traicionar demasiado la obra original que tiene, como tema central, una posesión diabólica. Releí la obra entera en inglés, con bastante entusiasmo. La traducción no me pareció mala; como traducción del sentido general de la obra, de los sucesos y los personajes, de lo que puede contarse con otras palabras, está bien y hasta diría que está muy bien. Pero como versión de lo que Guimarães Rosa había creado en primero y último lugar con su novela (una lengua, esa habla propia) era una vulgarización talentosa. Para colmo, el libro cayó mal entre los críticos norteamericanos que no se tomaron el trabajo de enterarse, antes de escribir sobre él, quién era Guimarães Rosa y qué valía el libro original. Con la misma seguridad con que los primeros críticos franceses de Dostoyevski, señalaron sus fallas de gusto o de sintaxis, estos nuevos omnisapientes de los semanarios o de los enormes periódicos norteamericanos, relegaron a Guimarães Rosa al infierno de la reseña a medio digerir, el comentario mecánico del que ha leído la solapa y apenas la solapa, el horrible comercio de la crítica al menudeo. Las cosas no andaban mejor en América Latina donde casi no se sabía quién era Guimarães Rosa. Algunos cuentos publicados aquí y allá; las traducciones de Virginia Wey en el Río de la Plata, las de Ángel Crespo en España, no bastaban para crear lectores ni para formar una opinión general. Faltaba la prueba sólida, completa, de su obra en castellano. Ya entonces Ángel Crespo tenía completa su admirable traducción de *Grande Sertão: Veredas* que iba a publicar en 1967 Seix-Barral, de Barcelona. Había que marcar la salida del libro, preparar un poco al público latinoamericano y a la opinión de la crítica, situar a Guimarães Rosa en una perspectiva más amplia. Por esa fecha, la revista *Daedalus*, de Boston, me pidió un artículo sobre la novela brasileña contemporánea. Al prepararlo traté de organizar una perspectiva en la que la obra de Guimarães Rosa pudiera verse en su doble contexto: dentro de las letras brasileñas, a las que pertenece por el más profundo arraigo lingüístico, y dentro de las latinoame-

ricanas, a las que aporta el más rico caudal. (Ese trabajo está recogido ahora en este mismo volumen.)

Mientras leía *Grande Sertâo: Veredas*, mientras empezaba a escribir sobre esta vasta obra, a meterme cada vez más en su mundo mágico y alucinante, pude ver en varias ciudades a Guimarâes Rosa. Fueron encuentros no preparados que entonces agradecí al azar de mis viajes y que ahora agradezco simplemente al oscuro destino. Esos encuentros fueron registrados, casi sobre la marcha, en las notas de un diario de trabajo que no siempre llevo pero que asoma, de tanto en tanto, algo compulsivamente, entre mis papeles. Las copio ahora, tal como las escribí entonces, sólo con algún pequeño retoque de estilo. El primer grupo de notas corresponde a 1965.

Conversación en el Palazzo

Aun en otoño Río de Janeiro resulta veraniego para un habitante del Río de la Plata. La bahía de Guanabara, ofrecida espectacularmente desde la terraza del Hotel Gloria en que me hospedo, vibra ya de calor. El Pan de Azúcar parece reducido a su más pétrea, resistente, sufrida, expresión. No es aún mediodía pero hay que abandonar toda esperanza de frescura. Cuando bajo al hall me siento demasiado vestido con mi traje liviano pero oscuro, con mi corbata sobriamente rayada que alude a zonas más frías. En medio de los turistas y de los hombres de negocios que suelen ocupar a todas horas el hall descubro de golpe la silueta de Joâo Guimarâes Rosa. La sorpresa del reencuentro es completa. Era él precisamente una de las personas que quería ver en Río pero ni soñaba con encontrármelo tan a mano. Está acompañando a un amigo que para aquí, y apenas si tenemos tiempo de cambiar unas palabras. Lo encuentro espléndido, como siempre, macizo y sólido en su cincuentena, vestido impecablemente con ese aire extranjero que le da la larga experiencia diplomática en Europa. Pero me dice que está enfermo del corazón, que el médico le ha recomendado

que se cuide de todo esfuerzo, que descanse. Evocamos rápidamente el último encuentro, en la feria literaria del Columbianum (Génova, enero 1965). Allí, Guimarães Rosa paseó su alta silueta impasible en medio del ajetreo de los demás. Cortés y lejano, asistió a muchos actos pero jamás tomó la palabra, tuvo una atención amable pero nada ávida para los periodistas que lo buscaban (un tomo de sus novelas cortas. *Corpo de baile*, acababa de ser traducido al italiano por Feltrinelli con enorme éxito de crítica). En todo, Guimarães Rosa parecía el reverso del literato latinoamericano en Europa: ese ser tenso y disparado hacia la fama que se le muestra cercana e inalcanzable, nuevo Tántalo de papel. Mientras se hacían y deshacían grupos, mientras se proyectaban enormes empresas de frágil base, o con bases demasiado obvias para perdurar, Guimarães Rosa surcaba silenciosamente esas inquietas aguas y con una sonrisa o una cultivida distancia se mantenía al margen del juego.

Andaba, eso sí, muy ávido de palabras. Cada cartel genovés, cada expresión que oía (en español, italiano, francés, incluso inglés o alemán) era motivo de una cuidadosa reflexión. Aunque la materia de sus libros, y sobre todo de su magnífica novela épica, *Grande Sertão: Veredas*, es espectacular y abarca un mundo de violencia, de pasiones, de terrores religiosos, Guimarães Rosa (como Mallarmé, como Borges) sabe que la literatura es ante todo palabras. Un profundo sentido moral y religioso, que lo aleja de ciertos extremos del puritanismo torturado de un William Faulkner y que atraviesa toda su obra, no impide que para él la palabra (el verbo) esté realmente en el principio de todas las cosas. De ahí que en sus relatos, breves o interminables, cada palabra cuente. Y no sólo lo que la palabra significa, sino el peso y el sabor de cada una de sus sílabas, el color y la resonancia subconsciente de su forma, la magia encerrada en los signos. Incluso el lugar de cada palabra en la frase, la forma como se articula con las vecinas, como hace resaltar o asordina sus valores, cuenta mucho para él. Viniendo como viene la materia de su literatura de una experiencia de médico rural y militar en las regiones más desérticas del Brasil,

desarrolladas algunas de sus historias como interminables relatos orales que un silencioso oyente ha registrado hasta la última inflexión de sus sílabas, no es extraño que Guimarães Rosa esté ausente para lo que lo rodea mientras su oído, sutilísimo radar, mientras su ojo, más penetrante que una célula fotoeléctrica, no deja pasar palabra. En Génova nos vemos a menudo, en medio de reuniones en que muchos hablan para lucirse o que escuchan aburridos; entonces, Guimarães Rosa conversa en voz baja y me va contando sus experiencia literarias. En el salón ducal de Génova, por ejemplo, y mientras el alcalde se felicita de que todos los latinoamericanos seamos latinos, y por lo tanto algo italianos y hasta genoveses (Colón, es claro), Guimarães Rosa se sienta en unos grandes sillones incómodos para decirme que Joyce es una gran influencia sobre su obra, como modelo, como paradigma; que no lo es Faulkner porque rechaza su visión del mundo, su crueldad algo sádica; que en cambio Sartre lo marcó mucho con los relatos de *El muro*. Le insinúo que a través de Sartre recogió sin duda cosas que el narrador francés había extraído a su vez de Faulkner, y acepta. Otra vez nos encontramos en el gran transatlántico Michelangelo, fondeado en el puerto de Génova antes de partir en su viaje inaugural, verdadero museo flotante de la técnica moderna; allí Guimarães Rosa me confía otra pepita invisible de su tesoro literario. O lo recupero en uno de esos omnibuses de turismo que nos traen y nos llevan hacia la feria, o en un aparte de una comida con Ernesto Sábato y algunos amigos de la casa editorial Feltrinelli. En aquellos momentos, casi todo el Columbianum me parecía fantasmal, un admirable pretexto para estar cerca de un hombre que es, sin duda, el más maduro narrador de la América Latina de hoy. *Borges vale el viaje*, dijo Drieu la Rochelle, volviendo un día de la Argentina antes de la segunda guerra mundial, cuando aquel fabuloso escritor no era casi conocido fuera del círculo de sus amistades literarias. Para mí, Guimarães Rosa valió entonces el viaje a Génova. Lo vuelvo a ver ahora en Río, ocho meses después, en ese inmenso hall del Hotel Gloria que a pesar de las más recientes ampliaciones no

ha perdido del todo un cierto aire señorial de los años veinte (la demorada "Belle Epoque" en esta parte del mundo), y que constituye un marco perfecto para su alta silueta. Hablamos superficialmente, quedamos en vernos, pasamos rápidamente uno al lado del otro casi como dos trenes circulando por distintas vías, pero ese encuentro, casi desencuentro, no se me borra. En la personalidad de Guimarães Rosa (como en su literatura) cada palabra, cada gesto, cada signo, cuentan.

El solitario de Manhattan

No habría de volver a verlo hasta un último encuentro múltiple en Nueva York, en las sesiones del Congreso del P. E. N. Club (junio de 1966). En un diario que llevé intermitentemente entonces hay muchas referencias a Guimarães Rosa. Copio ahora las que lo muestran en distintas actividades y a distancias variables.

El pormenor de ausencia

Domingo 12. El calor ha desertado a Nueva York estos últimos días. Hasta hace poco hizo una temperatura sofocante, pero ahora se puede respirar bien y hasta se corre el riesgo de algún resfrío por los cambios súbitos de temperatura. De pronto llueve, de pronto sale el sol. Pero en general, predomina el buen tiempo templado. En las invitaciones para el *pique-nique sur l'eau* que estaba anunciado para esta tarde se recomienda llevar algún abrigo de lana. Tomaremos un pequeño barco de excursión sobre el río Hudson, que nos llevará a dar una vuelta completa a la Isla de Manhattan. El proceso de instalar a tantos delegados e invitados lleva su tiempo. Poco a poco se va llenando el barco y los latinoamericanos nos encontramos reunidos como por azar en la cubierta de popa, muy formalmente sentados en unas sillas desarmables de madera y con nuestra caja de comida en la falda. El espacio es tan disputado como en el

subterráneo en las horas de afluencia. De modo que hay que hacer prodigios de equilibrio para abrir la caja, sacar la comida, sostener la copa de vino californiano, sin tirar nada por el suelo. El que mejor aprovecha el espacio y las limitadas circunstancias es el novelista brasileño João Guimarães Rosa. Su alta figura erecta está instalada con toda comodidad en la estrecha silla. Ordenadamente, va sacando cosas de su caja y las va comiendo con método. Habla poco, sonríe apenas y liquida otro item de la caja. Es el único que ha conseguido agotarla por completo. Cuando los demás, demasiado inquietos o impacientes, hemos ya renunciado a explorar todos sus tesoros, Guimarães Rosa sigue impertérrito hasta la última manzana. De pronto alguien nos dice que Neruda está abajo, en la proa, y que habría que ir a buscarlo para hacer un gran frente común de América Latina. Bajamos y allí está el vate máximo, rodeado de una horda de fotógrafos y admiradores. Cada paso suyo es registrado por un pequeño equipo de camarógrafos chilenos que está haciendo una película documental sobre su viaje a los Estados Unidos. Los fotógrafos de las publicaciones periódicas, y sobre todo Inge Morath, fotógrafa de *Life* en español (que en la vida diaria es la esposa de Arthur Miller), no se pierden ángulo. Con una gorra muy elegante, Neruda sonríe, habla, hace declaraciones y bromas, se retrata con sus amigos de siempre y con los nuevos amigos de hoy, y deja su perfil de ídolo indígena contra la línea de rascacielos de Wall Street (lindo contraste) o contra la figura de la Estatua de la Libertad que la cámara capta en la gloria de un cielo desgarrado por nubes y luces de tormenta. El verde de la Estatua sorprende a muchos y suscita algunos chistes inevitables. Convencemos a Neruda de que debe trasladarse a la cubierta alta de popa, y lo que empieza siendo una pequeña procesión de dos o tres amigos que acompañan al poeta y a su mujer, Matilde Urrutia, se convierte de golpe en una inmensa bola de nieve humana que crece a medida que el poeta se desplaza por el barco y que inunda la ya llenísima cubierta de popa. El abrazo con que Neruda es recibido por el resto de la delegación latinoamericana suscita movimientos

sísmicos por la cantidad de fotógrafos (aficionados o profesionales) que se encaraman para sacar una toma desde un ángulo distinto. De pronto me veo convertido por un instante en pedestal de una muchacha que dispara su cámara contra el poeta. En el maremagnum, apenas si diviso a Guimarães Rosa, que escapa del tumulto atravesando con increíble agilidad un laberinto de sillas depuestas. El tímido y retraído narrador mineiro huye aterrorizado de la publicidad. Al cabo, el propio Neruda se queja y hay que desandar el camino (discretamente protegidos ahora por funcionarios del Congreso) hasta una cubierta baja de popa donde es posible instalarse, sorber despacito las últimas copas de vino y hablar de muchas cosas. Una vez más, la presencia de Neruda ha resultado literalmente conmovedora.

Jueves 16. Me encuentro casualmente con Guimarães Rosa y vamos a tomar una Coca-Cola al bar que está en el subsuelo del Loeb Center. Nueva York es el tercer escenario en que me ha sido dada la gracia de ver a Guimarães Rosa. El entusiasmo que habían despertado en mí sus libros, y sobre todo esa obra maestra que se llama *Grande Sertão: Veredas*, me hacía acosarlo siempre con preguntas literarias, con cuestiones de influencias y lecturas que suscitan sus libros, con miles de indiscreciones lingüísticas. Guimarães Rosa se defendía como pocos. Celoso de su intimidad, tímido para hablar de sus obras, cerrado a pesar de su cordialidad, trataba de desviar mi atención hacia otros intereses. Ahora que lo vuelvo a encontrar en Nueva York acepto de buena gana las condiciones de su trato y me dispongo a seguirlo en sus pequeños descubrimientos cotidianos. Me cuenta que siempre le preocupó la comida y que cuando llega a una ciudad nueva hace un recorrido minucioso de los restaurantes. No es un "gourmet". Su curiosidad es de otro tipo. A través de los platos típicos trata de descubrir cómo vive la gente en otros países. Se ha hecho un plan muy minucioso para su estada en

Nueva York y va recorriendo ordenadamente los distintos restaurantes exóticos. Así sin salir de Manhattan recorre el mundo. Hoy, por ejemplo, le toca almorzar en un restaurante filipino y cenar en uno húngaro. Mañana, cambian los países. Lo escucho asombrado, yo que no tengo curiosidad gastronómica alguna, aunque no carezca de paladar. Luego me cuenta que desde niño, en Minas Gerais, y cuando no se había popularizado tampoco allí eso del desayuno a la inglesa, él no se podía conformar con la típica tacita de café. La madre tenía que dejarle, a él, un niño, pero ya una persona de convicciones firmes, una comida completa. Luego me habla de la filosofía del cepillo de dientes. Me pregunta por qué me lavo los dientes con pasta dentífrica de mañana. Le digo que no lo hago. Que me lavo sólo con cepillo entonces. Igual le parece mal y me explica: la pasta gasta el esmalte. Hay que usarla lo menos posible. Mejor es enjuagarse la boca con algún líquido desinfectante y sólo pasarse el cepillo después del desayuno. Lo oigo abismado. Pienso que de esas minucias está hecha su vida cotidiana. En sus novelas y cuentos, cada palabra está atravesada por el espíritu, por la imaginación más extraordinaria, por los grandes sentimientos, por una pasión inmoderada por el verbo. En la vida cotidiana, Guimarâes Rosa parece reducirlo todo a lo inmediato. Discutimos su irreprimible tendencia a escapar de los actos públicos, de no participar en mesas redondas, de no hablar o hacer declaraciones. Confiesa que está mal, que no se debe aceptar una invitación de éstas y luego escabullir la responsabilidad. Lo reconoce tan abiertamente que es imposible disentir con él. Le digo que un escritor debe cuidar también su imagen pública, que de alguna manera esa imagen es parte de su obra y le cito el caso de Neruda. No está de acuerdo. Para él sólo cuenta la obra. No le importa nada más. Le digo que me causó mucha gracia su huida, el domingo, cuando la horda que acompañaba entonces a Neruda ocupó toda la cubierta de popa. Acepta la descripción humorística que le hago de él mismo, escapando sobre las sillas volcadas, y me confirma su horror del público. Desde muchos puntos de vista, este solitario, tan bien educado y

distante, me hace acordar a Juan Carlos Onetti, otro solitario, aunque el escritor uruguayo sea más hosco y hasta parezca erizado de púas. Pero los dos han hecho su obra, difícil, exigente, muy personal, sin preocuparse del destino que podría correr y negándose sistemáticamente a las relaciones públicas. En plena cincuentena (ambos han nacido entre 1908 y 1909) la fama les está llegando un poco como a contrapelo. Lo que más les preocupa es preservar la intimidad. Por eso, Onetti ahora en Nueva York se encierra a rumiar en su habitación de hotel o cuando sale es para circular entre viejos amigos probados o a responder con monosílabos a las preguntas de los extraños. Por eso Guimarães Rosa se parapeta detrás de su coraza diplomática, huye aventando sillas, o discute interminablemente los platos típicos de los mil restaurantes neoyorquinos. Sin embargo, tanto arte del camuflaje no es impecable. Detrás de las miradas evasivas de Onetti o detrás de la cortesía distante de Guimarães Rosa, asoma de golpe el escritor que sigue tejiendo su compleja, exigente trama de ficción hasta en los menores momentos de la vida.

El pormenor de ausencia

La última vez que vi a Guimarães Rosa fue el miércoles 22. Habíamos ido a desayunar a una de esas cafeterías de la Sexta Avenida, cerca de Washington Square y él decidió pedir el desayuno norteamericano más completo posible. No sé cuánto comimos entonces. Pero sé que todo el tiempo era visible en él la intención de trasladar a los actos más simples (estar sentados frente a frente, compartir el pan y la sal, cambiar algunas palabras triviales) la significación más cordial posible. Cada vez era más claro para mí que Guimarães Rosa ya se estaba despidiendo del mundo, de cada cosa única y simple del mundo, y que en esa tarea incesante, secretamente febril, él no podía confiarse a nadie. O sólo podía confiarse en clave. Hablar de libros, de proyectos, de teorías poéticas, ya era imposible. Ha-

bía que volver a vivir de nuevo cada experiencia humana, empezando por las más sencillas. No sé si yo entendía eso entonces como lo entiendo ahora pero sin duda lo entreadivinaba. Por lo menos comprendí bien claro que lo que él necesitaba entonces, en esa curiosa soledad en la que parecía amurallado y tan distante, era la mera compañía de un momento: alguien con quien desayunar o caminar unas cuadras, una persona que le ayudase a concentrarse en la vida de cada instante. No recuerdo ahora de qué hablamos mientras procedíamos a devorar el enorme desayuno. Sé que el tiempo se nos vino encima y que salimos luego a la calle, fatalmente orientados hacia nuestras respectivas ocupaciones. Me quedé con él un rato en la Sexta Avenida, esperando un ómnibus que lo llevara Uptown. Unos borrachos lúcidos (eran sólo las once) nos cargosearon un poco para que les diéramos unas monedas, mientras trataban de adivinar en qué lengua hablábamos. Guimarães Rosa los alejó con una sonrisa cortés. Hablábamos, de todos modos, en una lengua que ellos nunca hubieran podido adivinar.

Meses más tarde recibí en París un enorme paquete con sus libros: todas nuevas ediciones y con las más cómicas, cariñosas, exageradas dedicatorias. Comprendí que de alguna manera extravagante quería compensarme con esos rasgos de su pluma por mi admiración, por mi celo en escribir sobre él, por mi compañía en las raras ocasiones en que nos habíamos encontrado. Me conmoví y al mismo tiempo estallé de risa, porque Guimarães sabía cómo jugar delicadamente con cada matiz de la ternura y el grotesco. No me podía haber hecho mejor regalo que estos libros, con sus alegres dedicatorias. También en ellas, cada palabra, cada sonido, decían algo.

Me quedé esperando encontrarlo en cualquier lugar del mundo. Sabía que estaba enfermo del corazón desde hacía ocho años pero no quería creerlo. ¿Acaso no me había topado con él, sin aviso previo, en el Hotel Gloria; no lo había visto tomar en Río el mismo avión que me llevaba a Génova? Uno se acostumbra a estos encuentros y acaba por creer que hasta se los merece. Pero el otro día, estaba almorzando con unos

amigos y me dijeron de golpe, sin darme tiempo a nada, que Guimarães Rosa había muerto. La noticia llegaba de segunda o tercera mano y preferí no creerla. Así que hice mis averiguaciones por teléfono y acabé por convencerme que era cierto. Esa noche encontré en *Le Monde* una acertada necrológica de Claude Fell y una pequeña noticia que contaba, que me contaba, lo que había pasado.

Varios días después, un paquete de recortes con una cariñosísima carta de Nélida Piñón me traía los detalles de su muerte. Ocurrió la misma semana que había sido solemnemente recibido en la Academia Brasileira de Letras, acontecimiento que una intuición muy particular le había hecho postergar durante cuatro años. Era como si supiese que su corazón no iba a resistir la emoción del discurso, de los abrazos, de la ceremonia entera. Cuentan los amigos que se había preparado para ello con la minuciosidad que lo caracterizó siempre. Dos días antes de la recepción, había ido a la Academia a estudiar bien el terreno, y a averiguar hasta el último detalle de la ceremonia. Incluso había advertido a un par de amigos que si durante el largo discurso (una hora y quince minutos) sentía flaquear el corazón, haría una discreta señal con la mano para prevenirlos. No en balde había sido tantos años médico. Pero la ceremonia de su ingreso a la Academia se realizó el jueves 16 de noviembre con toda felicidad y pompa. Veo ahora las fotos en que su alta figura aparece enfundada en el uniforme con las palmas, lo veo hablar, lo veo saludando en medio de un público radiante. El domingo 19 se quedó solo en casa mientras la mujer iba con una nietita a misa. Estaba en su escritorio y se entretuvo en hablar largo rato por teléfono con algunos amigos. Al término de esas conversaciones se empezó a sentir mal y llamó por teléfono a una antigua secretaria. Mientras le contaba que tenía una crisis asmática y pedía socorro, se quedó callado. Cuando llegó su mujer ya estaba muerto.

En el discurso que había pronunciado tres días antes en la Academia, al hablar de su predecesor João Neves da Fontoura, que habría cumplido ochenta años el mismo día en que fue

recibido Guimarães Rosa, éste dijo unas palabras que sin duda escribió pensando también en sí mismo: "De repente, murió: que es cuando un hombre llega entero, pronto de sus propias profundidades. Se pasó para el lado claro. [...] La gente muere para probar que vivió. [...] Pero ¿qué es el pormenor de ausencia? Las personas no mueren. Quedan encantadas".

Allí, en las páginas veteadas por la tinta de imprenta, en la cuadrícula grande de los periódicos brasileños, me encontré por última vez con Guimarães Rosa, ya encantado.

(1967)

NOTA

Este libro no es, ni pretende ser, un tratado sobre la novela latinoamericana contemporánea. Es, apenas, la recopilación de estudios sobre narradores de esta América que he ido publicando en revistas y periódicos literarios en los últimos veintitantos años. No me disculpo por la variedad de técnicas críticas y puntos de vista que empleo en estos trabajos. Siempre he sospechado de los críticos demasiado sistemáticos, más preocupados de la bondad de sus métodos que de la calidad de la obra que comentan. Tampoco me disculpo por la falta de unidad formal de esta colección. Ella es inherente a este tipo de libro. Para el lector imaginativo, la variedad de técnicas y puntos de vista, incluso la contradicción aparente (o real) entre distintos trabajos, la falta de sistema, pueden constituir nuevos atractivos. O así lo espero.

No he recogido aquí todo lo que tengo escrito y publicado sobre el tema. Creo que no todas las notas merecen la perduración, así sea limitada, que da el libro. Faltan, por eso, trabajos sobre escritores que me importan —como Ricardo Güiraldes, Francisco Espínola, Agustín Yáñez, Martín Luis Guzmán, Graciliano Ramos, Jorge Amado, Ernesto Sábato, Felisberto Hernández, José Miguel Arguedas, Miguel Otero Silva, Augusto Roa Bastos, Clarice Lispector, Néstor Sánchez, José Emilio Pacheco, Gustavo Sáinz— y que todavía no he estudiado a mi gusto. Quedarán para otra edición, si la hay.

Aunque son evidentes las diferencias retóricas entre novela y cuento, he preferido pasarlas por alto al recoger aquí estos ensayos sobre narradores latinoamericanos. Por encima de esas muy atendibles diferencias (sobre las que he escrito, largo, en otra parte) está el hecho de que muchos narradores practican

el cuento y la novela en forma simultánea. Prescindir de sus cuentos en una consideración crítica no es siempre aconsejable. ¿Cómo estudiar a Manuel Rojas, por ejemplo, o a Mariano Azuela, sin tener en cuenta toda su producción narrativa? Otros escritores, exclusivamente cuentistas como Borges, o sólo creadores cuando escriben cuentos, como Horacio Quiroga, han logrado sin embargo formar un orbe narrativo de tal coherencia y hondura que desde muchos puntos de vista equivale al de un novelista. Son creadores de mundos de idéntica persuasión poética.

De los nuevos ensayos que ahora recojo en esta segunda edición muy ampliada hay tres que tienen carácter panorámico y que buscan ensanchar desde distintos ángulos la visión que ofrecen los trabajos monográficos. Uno pretende mostrar la evolución de la novela latinoamericana contemporánea y va ahora como pórtico de la obra. El segundo examina la relación entre los cambios ocurridos en la realidad (humana, social) de América Latina y la obra de algunos novelistas recientes; va en el segundo tomo. El tercero se ocupa de la evolución de la novela brasileña. De alguna manera, los tres se proponen establecer ciertas líneas de comunicación entre los distintos estudios particulares. Pero tampoco se busque en ellos una visión total. La novela latinoamericana está haciéndose y no conviene, por eso mismo, tratar de encerrarla en fórmulas definitivas.

Sólo siete de los trabajos publicados en la primera edición se reproducen sin modificación alguna en esta segunda. Son los dedicados a Mariano Azuela, Manuel Rojas, González Vera, Marta Brunet, Enrique Amorim, José Lins do Rego y el panorama de 1952 que ahora se titula "La crisis del realismo". Los estudios restantes de aquella edición han sido alterados, ya sea por la suma de posdatas que buscan modificar un juicio que hoy me parece, en parte, injusto sobre Rómulo Gallegos y Leopoldo Marechal; ya sea porque están ampliados considerablemente, como es el caso de los trabajos sobre Horacio Quiroga, Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier, Juan Carlos Onetti y Mario Benedetti. Pero la modificación más importante es la

incorporación de nuevos estudios sobre Macedonio Fernández Asturias, Mallea, Guimarães Rosa, Ciro Alegría, Lezama Lima, Julio Cortázar, Bioy Casares, Rulfo, Martínez Moreno, José Donoso, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Salvador Garmendia, Guillermo Cabrera Infante, David Viñas, Mario Vargas Llosa, Manuel Puig y Severo Sarduy. La nueva edición (en dos volúmenes) resulta, pues, considerablemente distinta a la primera de 1961.

E. R. M.

Yale University.

ADVERTENCIA DE LA EDITORIAL

En el segundo tomo de esta obra se estudian los siguientes autores:

Macedonio Fernández, Alejo Carpentier, Juan Carlos Onetti, José Lezama Lima, Julio Cortázar, Juan Rulfo, Carlos Martínez Moreno, Mario Benedetti, José Donoso, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Salvador Garmendia, David Viñas, Guillermo Cabrera Infante, Mario Vargas Llosa, Manuel Puig, Severo Sarduy.

ÍNDICE

PRIMERA PARTE

La nueva novela latinoamericana 11

SEGUNDA PARTE

La crisis del realismo 39
Mariano Azuela: testigo y crítico 50
Horacio Quiroga: vida y creación 67
"Doña Bárbara": una novela y una leyenda americanas .. 106
Imagen de Manuel Rojas 114
González Vera, narrador 123
Marta Brunet en su ficción y en la realidad 132
El mundo uruguayo de Enrique Amorim 140
Hipótesis sobre Ciro Alegría 166

TERCERA PARTE

Los dos Asturias 177
Borges: teoría y práctica 187
"Adán BuenosAyres": una novela infernal 236
Eduardo Mallea visible e invisible 249
Trayectoria de Alejo Carpentier 270

CUARTA PARTE

La novela brasileña 291
Repaso de José Lins do Rego 316
En busca de Guimarães Rosa 335

Este libro se terminó de imprimir
en la Imprenta de los Buenos Ayres S. A.,
Rondeau 3274, Buenos Aires, República Argentina.
el día 4 de febrero de 1977
La edición consta de cuatro mil ejemplares.

NARRADORES DE ESTA AMERICA
emir rodríguez monegal

Como estudio de la novela hispanoamericana del siglo XX, NARRADORES DE ESTA AMERICA (tomos 1 y 2) se ha convertido ya en manual y libro de consulta indispensable. Vasta recopilación de artículos y ensayos preparados por el autor en los últimos veinticinco años, esta nueva versión se instaura como un verdadero corpus crítico para la narrativa del Continente.

En este primer volumen, enriquecido con una visión de conjunto que llega hasta nuestros días, se analizan en su propia tinta las obras de **Azuela, Quiroga, Gallegos, Manuel Rojas, Enrique Amorim, Borges, Marechal, Mallea, Gonzalez Vera, Ciro Alegría, Marta Brunet, Guimaraes Rosa, Lins do Rego, Carpentier y Asturias.** Los procedimientos disímiles que dibujan la Propuesta de cada autor (nótese el polémico ensayo sobre Marechal), la "evolución" - si la hay - en la serie narrativa de cada uno de ellos (nótese el admirable estudio sobre Horacio Quiroga), y la consideración de los novelistas no sólo en su contexto, sino en sus lecturas y hasta en sus alianzas generacionales, ofrecen aquí un friso global sobre la novela del Continente desde los tiempos de la Revolución Mexicana hasta mediados de la década del cincuenta.

En el segundo volumen, ese friso se amplía hasta incorporar los modos de escritura que asumen al lenguaje en primer plano, y que llegan hasta los años setenta: desde **Macedonio Fernández, Lezama Lima, Onetti, Rulfo, Cortázar, Fuentes, García Márquez, Benedetti y Martínez Moreno,** hasta **Salvador Garmendia, Viñas, Cabrera Infante, Vargas Llosa, Puig, Sarduy . . .**

Emir Rodríguez Monegal completa así - en dos tomos su estudio de conjunto sobre una narrativa que lo tiene como su más exhaustivo y lúcido crítico.



NARRADORES DE ESTA AMERICA