

LITERATURA Y REVOLUCIÓN

Fernando Alegria

colección

cfe

popular



COLECCIÓN POPULAR

100

LITERATURA Y REVOLUCIÓN

FERNANDO ALEGRÍA

LITERATURA y
REVOLUCIÓN

COLECCION



POPULAR

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA
MÉXICO

Primera edición, 1971
Segunda edición, 1976

D. R. © 1971 FONDO DE CULTURA ECONÓMICA
Av. de la Universidad, 975; México 12, D. F.

Impreso en México

A CARMEN D., SANTIAGO, ANDRÉS, ISABEL

LITERATURA Y REVOLUCIÓN

CADA vez con mayor insistencia, y advirtiendo cierta agresividad en el tono, he oído en foros universitarios y encuentros de escritores preguntas que intentan establecer la autenticidad de la experimentación, la innovación y el dinamismo revolucionario de la actual narrativa hispanoamericana. De esas preguntas me quedo con la más sencilla y, para mí, directamente reveladora: ¿quiénes entre los novelistas de vanguardia hoy son los que abren caminos, genuinamente revolucionarios y representativos de un nuevo estilo? Esta pregunta, a mi modo de pensar, encierra una serie de premisas claves presentes ya, directa o indirectamente, en el juicio de los lectores y los críticos que se resisten a admitir gatos por liebres. Tales premisas son:

1) Durante un periodo de nuestra historia social en que se imponen con necesidad axiomática profundos cambios revolucionarios, hemos visto que algunas formas de expresión artística, en un proceso de super-abastecimiento y super-rendimiento frente a la realidad burguesa, entraron en crisis al pretender crear la imagen de una nueva realidad.

2) Los exponentes de estas formas a que me refiero usaron con abundancia, eficacia y bravura, instrumentos técnicos ya probados, en el convencimiento de que si ellos fueron útiles en medio de una crisis social hace cincuenta años, podían serlo otra vez al manejárselos con astucia.

3) Es evidente que, por sí solos, los instrumentos técnicos de la gran renovación cultural de fines del siglo XIX

y principios del XX no bastan para crear un arte revolucionario después de 1950.

4) Es enteramente posible que un escritor aparezca hoy sosteniendo técnicas avanzadas y sea un reaccionario decadente redomado.

5) Las técnicas revolucionarias en el arte son el producto de una concepción revolucionaria del mundo, existen y prueban su valor únicamente en la medida que afectan y cambian a la sociedad y al artista en su más íntima y auténtica realidad.

Naturalmente, parto de la base de que los escritores aludidos en mi pregunta inicial *son* revolucionarios en términos políticos y creen representar de algún modo nuestra época de cambios sociales a través de su obra literaria. Si alguno de ellos confesara interesarse exclusivamente en el juego interior de su aventura estética, al margen de toda connotación social, mantenido en órbita por la ingeniosidad de su propio mecanismo y el equilibrio de sus corrientes de aire, nuestra discusión no lo tocaría y podría mirarnos muy remotamente con la silenciosa y oscura comodidad que ofrece el espacio infinito. En cambio, un escritor que vive la revolución desde adentro no podrá evitar, si es sincero, preguntarse cómo actúa su obra en la nueva organización social y qué se espera de él dentro del dinamismo de la revolución.

Ahora bien, si este escritor representa un arte viejo *al servicio de la revolución* me imagino que pone su obra bajo una lupa y la examina cuidadosamente; desarma cuadernillos, descompone páginas, aísla frases; golpea palabras y las hace sonar como monedas; se mira las manos; permanece callado mucho tiempo; deja ver su angustia, ya que nadie lo observa. Se pregunta ¿qué he hecho? Entonces, la lupa se convierte en un espejo

y, frente a él, empieza el escritor a desnudarse. Es un *strip-tease* cruel. Será parte de un historial público. Porque nuestro hombre pisó el palito. Se ven los neumáticos de grasa que le cuelgan del pecho sobre tres, cuatro, anillos oscuros, vastos, flotantes, expandiéndose desde el ombligo y tapando, como un vestido informe y suave, unas piernas sueltas e inseguras. Levanta los brazos en un gesto de asombro, pero los brazos han olvidado este gesto y, en cambio, cierran el nimbo de densa y picante gelatina. Gira con autoridad. Da una vuelta completa en su pequeño eje de pies blancos, sin callos. La visión fugaz de las espaldas se graba como una antigua foto de algún volcán tropical entre las nubes. Ha sido un paso de baile de otra época: ahora rígido, sin gracia, enfermo. No obstante, en la adiposidad sin fondo que refleja el espejo, este cuerpo se desdobra, se multiplica; en ningún momento es nítido ni limitado, ni se compone sólo de formas; impone, además, colores y sonidos, de modo que, en un instante, la imagen se apodera de su propia libertad desordenada, la domina y rompe con facilidad la luna que pretendió contenerla. El escritor toma, entonces, su cuaderno y se hace una autocrítica a fondo, turbulenta, resplandeciente, operación sangrienta que va a salpicar a una generación, un baño de buen líquido para el bautizo de balas. En ese autocuestionamiento siente y sabe que no está solo: en novelas, ensayos, poemas y actos teatrales él y sus compañeros se lavan, se refriegan, se fumigan, queman sus vestiduras y exponen sus carnes al examen despiadado de los impacientes y absolutistas que constituyen su público.

La crítica tradicionalmente impresionista se retira asombrada y desconcertada ante este proceso de auto-recriminación. No entiende las imágenes superpuestas, las exposiciones múltiples, los collares de voces que emer-

gen del espejo confesional. Le da el paso a una desviación del estructuralismo que, para agarrarle el rabo a las ánimas, separa, ordena, clasifica, enfoca y proyecta los elementos constitutivos del aparato mecánico de la obra literaria, con la esperanza de que el autor, como Dios, esté presente en cada una de las partes de su creación y, si no se deja fotografiar, al menos dejará sentir su soplo entre los dedos del crítico.

Para una obra cerrada en su propio y particularísimo sistema de imágenes, símbolos y voces, nada mejor que un custodio manejador de llaves, pero no de fantasías; un perspicaz nochero que revisa conocidos corredores, pisos y sobrepisos, marcando su hora celosamente dispuesto a probar que, pese a todas las provocaciones, jamás salió del edificio, siempre respetó su clausura.

Entonces, una obra que no atañe a ninguna otra realidad, sino a la de su texto, que actúa dentro de sí misma y para sí misma, encuentra justificación en una crítica que le reconoce esa alienación como condición esencial de su existencia y, acaso, de su sobrevivencia. No le exige tampoco, originalidad. Por el contrario, espera reconocer en ese *mecano* en movimiento la planificación de Kafka, pongamos por caso, la corriente onírica de Joyce, o la simultaneidad de Faulkner, y hasta el parcialismo caótico de Gombrowicz. No hallar tales cosas sería su perdición. Hallarlas en demasía, aclara el camino. De ahí la afición de este sistema crítico por los autores que manejan la literatura como una baraja de naipes veloces, aparentemente invisibles.

Otro tipo de creador, ese que al trasluz de su obra quiere ver cómo ha tocado al mundo, observará con tristeza esta crítica. Considerará sus esfuerzos por descubrir la *programación* de una novela como quien se apiada de un adulto que insiste en participar en el juego

de un niño. Pero lo abandonará sin remordimientos a su empecinada locura. Desdeñándolo, buscará él mismo sus propias claves, o esperará que otro creador lo ilumine. De ahí que cuando el estructuralismo produce frutos críticos en la literatura latinoamericana es porque ha venido a parar, por su propio peso y su propio vuelo, a manos de novelistas o poetas.

Los supertécnicos de la novela hispanoamericana actual se ven cada vez más cercados por una avanzada crítica, agresiva e implacable, que no les reconoce santidad alguna en el juego de su retórica. Les obliga a defenderse y ellos lo hacen con brillo en su laberíntica plaza de combate: echando mano de cuanta arma ha servido al literato en pasadas confrontaciones entre una decadencia y una revolución; vaciando los mausoleos de la anti-güedad clásica y recargando las baterías de sus estatuas; hurgando con glotonería en las alforjas de la caballería medieval, del realismo victoriano, del folletín y del romanticismo gótico; saqueando con rabia a Melville, a Joyce, a Kafka, a Faulkner, a Hesse, a Sartre, a Gombrowicz, a Camus, a Lowry, a Nabakov, a Grass y, cuando las reservas se vacían, a Mailer y Burroughs. En esta desesperada faena de tragar todo para actualizarse aprietan filas y, literalmente hablando, sacan fuerzas de flaquezas; llenan sus fosos, cargan sus catapultas, amontonan plata y resisten desafiantes el ataque frontal que ya viene. Sin embargo, la contienda es desigual. El foso es un reloj de arena; la catapulta es un *boomerang*; la plata no es más que papel moneda. Tienen los días contados.

Pero, veamos otro caso: el del artista que en su obra ha definido un estilo de vida y, socialmente, se ha identificado con él; para quien el acto de creación es una transmutación de la vida al orden trascendente de la

realidad estética, y en ese acto intenta dar la imagen del duelo decisivo que fue su enfrentamiento al mundo. Él sabe que los recursos técnicos, la riqueza toda del oficio, no fueron sino ayudas y llaves maravillosas con las cuales fue abriendo puertas conocidas y desconocidas, y cuando esas llaves no sirvieron forjó otras a la medida de su ansiedad y urgencia de descubrir. Este hombre pone su destino de artista en la balanza que pesará la grandeza de su aventura en el mundo que quiso enjuiciar, cambiar, unir; en el resplandor de la imagen única donde arde, tal vez, la trágica nobleza de su fracaso. Frente a la sociedad este hombre reflexiona, lucha, crea. Súbitamente, en una sala universitaria se levanta una voz y, sin equívocos, le grita:

La revolución no se hace con poesías.

Neruda, por ejemplo, contesta diciendo que el comandante Guevara, *haciendo* la revolución en Bolivia, además del fusil, las balas, el mote, las medicinas y los libros técnicos, llevaba consigo algunos poemas del *Canto general* copiados por su propia mano y otros poemas originales suyos.

He pensado en esta respuesta, en su sencillez engañosa, en el complejo de factores personales que ella esconde. Pudiera creerse que ella redime a Guevara, pero no justifica a Neruda; sin embargo, en 1970, a los 66 años de edad, cuando en todo el mundo se le venera y se van acumulando honores a sus pies, y su Isla Negra se suaviza y asienta y brilla con el fulgor de un monumento, Neruda no vacila en aceptar el mandato de su partido, el Comunista, que lo proclama candidato a la Presidencia de la República; sale en campaña, recorre a Chile, da su pelea política con vigor, en una total y disciplinada en-

trega. Sí, ya lo sé, una lucha eleccionaria no es lo mismo que una guerrilla. Pero, entonces, el grito universitario estaba mal concebido y expresado. Debíó decir: "La revolución no se hace con elecciones." Porque con poesía, sí se hace. Neruda, entre otros, así lo prueba. Lo esencial no está en las actitudes de devoción o protesta, sino en el hecho innegable de que esas actitudes son la expresión inmediata y obvia de una poesía genuinamente revolucionaria. Un poema como el que Neruda dedica a la United Fruit Company, por ejemplo, no es una *exclamación*, es elemento integral de una obra de arte que, a través de los años, ha ido desnudando al hombre, removiendo cimientos, descubriendo ciudades, remeciendo la historia, alumbrando pasajes secretos, descarnando cuerpos, desplumando mitos, desenterrando, armando, acercando, haciendo tocar, herirse y acoplarse unidades que, al fin, nos dan un sentido de lo que fuimos, somos y podremos ser en nuestra realidad americana.

La poesía de Neruda funciona dentro de una concepción revolucionaria del mundo: por eso responde a una circunstancia política con el mismo fuego y el mismo poder que a una suprema provocación histórica; la exclamación es, en verdad, una *visión*, en ella se unen, armonizados y potencializados, los elementos de una concepción filosófica y de una expresión estética.

Por otra parte, pienso en actitudes políticas de escritores como Bosch, Sábato, Roa Bastos, Viñas, Revueltas, y creo que ellas representan muy bien el valor exclamativo de una posición estética. La importancia de este hecho debe subrayarse por dos motivos: primero, porque si fuéramos a creer a la crítica obcecadamente asociada al movimiento narrativo de los últimos años, no existe una tradición revolucionaria (en el sentido experimental, innovador, trascendente) en la novela latino-

americana; segundo, porque si aceptamos la vigencia de esta tradición ya en las generaciones del veinte y del cuarenta, la posición de los escritores de hoy que sí representan un verdadero cambio en nuestra literatura, no sólo no sufre al reconocérsele su ascendencia, sino que se enriquece y afirma. Tratemos, entonces, de responder a la pregunta básica de este ensayo interesándonos en aquello de esencial y permanente que muestra la novela latinoamericana en sus planteamientos revolucionarios, aclarando de inmediato que no pensamos en un movimiento ascendente, ni planteamos un criterio de "superación", sino que tratamos simplemente de comprobar el flujo y reflujo entre la realidad de un mundo en crisis y las formas literarias que tratan de expresarla.

En un plano inmediato las diferencias entre un novelista del regionalismo de la primera mitad del siglo XX y un novelista de la promoción del cincuenta son evidentes. Sin embargo, pasada la impresión inicial, esas diferencias comienzan a perder nitidez. Borradas las aristas, advierte el lector que muchos factores han cambiado de nombre, pero no de índole; su función, en el fondo, es la misma, aunque la movilidad de la realidad ambiente les imponga un proceso de adaptación continua, vale decir, de diversificación útil. ¿Cuáles pudieran ser, entonces, los factores distintivos para establecer con alguna precisión la línea de desarrollo creadoramente revolucionaria dentro de la novela latinoamericana del siglo XX? Me refiero a factores que, a primera vista, diferencian pero que, juzgados con detenimiento, unen. Entre varios escojo tres: técnica, lenguaje y actitud del narrador.

Para juzgar al primero de estos factores fijémonos en la obra de dos novelistas separados por más de cuarenta años de edad: Rómulo Gallegos y Mario Vargas Llosa.

Si alguien nos dice con cierto candor que es imposible concebir la selva y la ciudad de Vargas Llosa sin la selva y la ciudad de Gallegos, podríamos expresar nuestro acuerdo, pero añadiendo de inmediato: son las mismas, y no lo son. Obviamente, el realismo de Gallegos (el de su generación) es directo y descriptivo: formula-tivo. Su expresión adquiere grandeza histórica en el perfeccionamiento de una técnica pictórica: la del friso mural. El realismo de Vargas Llosa (el de su generación también) es indirecto: con él se va a la realidad por sus intersticios, no por su superficie panorámica; se busca el sentido y el orden estéticos a través del caos que nos rodea. *A la realidad por la acción*, podría ser el *motto* de una técnica como la de Vargas Llosa. He aquí un novelista que elimina la motivación de palabra y la transición explicativa; usa, en cambio, una técnica que es característica del cine. Pero, mientras el cine tradicionalmente se valió de símbolos ingenuos para aludir a la realidad (vuelan las hojas de un calendario indicando el paso del tiempo; corre un ferrocarril y va por diversas ciudades para sugerir el espacio), en la técnica de Vargas Llosa, cuyos antecedentes se encuentran en Joyce y Faulkner, a una escena no sucede otra: las escenas son simultáneas, el producto de un fotomontaje, de doble, triple y múltiple exposición.

La realidad de un novelista como Gallegos *está* frente al lector; la de Vargas Llosa *sucede*. La diferencia no es de autenticidad, sino de técnica en su presentación. El valor documental de ambas es igualmente incontestable.

Hay que añadir lo siguiente: a los novelistas de la Revolución Mexicana, como a los de la Revolución Rusa o de la Guerra Civil española (¿y no aconteció lo mismo a los cronistas de la Conquista?) la urgencia de testimo-niar les impuso una técnica que se aplica hoy a la

novela-reportaje, es decir y siguiendo la terminología cinematográfica, usaron la forma del "documental de largo metraje". Su realidad, no por ser episódica deja de ser parcial, personalista, novelesca. Lo interesante de anotar es que los planteamientos directos de Gallegos, y los de Azuela, tuvieron una eficacia tanto literaria como social precisamente por su índole demostrativa.

Desde un punto de vista literario, resulta aún más fascinante comprobar que técnicas como la de la simultaneidad escénica y su ilación verbal, el monólogo interior, se dieron ya en novelas como *El sátiro* de Vicente Huidobro y, algunos años después, en narraciones de Onetti, Asturias y Carpentier. Estos y otros novelistas de las décadas del veinte y del treinta hicieron la llamada *novela abierta* que en España, por lo demás, tuvo sus cultores en Azorín y Baroja.

Si al comprobar el uso de técnicas puede seguirse una línea evolutiva, aceptando algunos ejemplos como anticipaciones no características, al examinar el lenguaje, segundo factor distintivo, esta línea es difícil de identificar. No cabe duda de que el lenguaje es el factor más profundamente peculiar de la narrativa latinoamericana contemporánea: el acto de creación ha vuelto a ser un uso mágico de la palabra; nombrar, no describir, otra vez constituye el poder que da vida.

El lenguaje del realismo del siglo XIX y del regionalismo del XX llenaba su función en cuanto re-edificaba en la obra literaria un mundo que se ofrecía con formas típicas, de significación concreta inmediata y de duración previsible. Las ciudades de ese realismo tenían, además, una significación anímica y una connotación social por encima de toda relación humana de índole individual. Ni el hombre ni el lugar del mundo eran lo que hacía significativa a una novela del Naturalismo,

por ejemplo, sino su problemática totalizante y su marco social característico. Entre el lenguaje, esa problemática y ese ambiente existía una dependencia geométrica. Ciertas pasiones demandaban ciertas palabras, así como ciertos paisajes exigían ciertas exclamaciones: en Hispanoamérica el resultado fue una elocuente retórica del campo y de la ciudad, una especie de épica realista de alto poder gráfico, pero de escaso dinamismo interior; un viaducto muy limitado para torrentes de fuerza incontrolable.

Por otra parte, este lenguaje esencialmente descriptivo paradójicamente fue condición básica de una grave distorsión de la realidad: porque palabras como *selva*, *montaña*, *río*, *pampa*, adquirieron un valor conceptual fijo dentro de una retórica que, de antemano, les asignaba una humanización acorde con lo que se consideraba la problemática latinoamericana. De modo que, durante años, no se pudo ver en esos vocablos sino fuerzas de una máquina sobrenatural enemiga del hombre; o espacios donde invernaban imágenes de una tradición que debía rescatarse para fines sociales. Un lenguaje destinado a *mostrar* un mundo real acabó cubriendo y disfrazando ese mundo bajo un decorado irreal.

El lenguaje hablado de la novela regionalista se convirtió pronto —acaso desde sus comienzos— en un recurso literario que debía funcionar armónicamente con la retórica descriptiva: hubo que establecer categorías y hacer hablar al clérigo, al patrón, al compesino, al indio y al obrero en idiomas típicamente puros que eran el remedo fonético de una habla cuya realidad no se da jamás en moldes fijos y cuya esencia es el cambio.

La primera misión del narrador anti-retórico fue, pues, intentar la re-creación del lenguaje vivo, ir al re-encuentro de los usos y significados primeros, borrar drástica-

mente la adiposidad de ese idioma que, según dice Cortázar en *Rayuela*,¹ nos llega ya rumiado y falsificado por su acoplamiento innoble con una realidad también falsa; buscar esa relación íntima, insobornable, con el mundo que nos rodea, como ya lo hiciera compleja, ardua, trágicamente Vallejo en su poesía de afirmaciones cotidianas. Llamar a las cosas por su nombre para que vuelvan a vivir y tengan otra vez el sentido de nuestra realidad.²

Al dársele al lenguaje esta básica condición de verdad se produjo un efecto inesperado: lo real vibró poéticamente, apareció en la novela latinoamericana una *tensión* nueva, metida medularmente en el lenguaje; tensión que estábamos acostumbrados a reconocer en cierta poesía (Huidobro, Neruda, Vallejo, De Rokha, Paz) pero no en la prosa; alta tensión que hincha de poder al torrente narrativo y lo mantiene a presión en su impetuoso movimiento; tensión que condiciona el alucinado "Informe sobre ciegos" de Ernesto Sábato, y que es la clave de la mitificación en los cuentos y novelas de Rulfo y Arguedas, y que transmuta en magia el casticismo y la objetividad de García Márquez.

Peligro enorme corre, sin embargo, quien pretende

¹ Buenos Aires: Sudamericana, 1963, p. 500.

² Cf. *Posdata*, México: Siglo XXI, 1970, donde Octavio Paz dice: "Cuando una sociedad se corrompe, lo primero que se gangrena es el lenguaje. La crítica de la sociedad, en consecuencia, comienza con la gramática y con el restablecimiento de los significados.

"La nueva literatura, la poesía tanto como la novela, comenzó por ser simultáneamente una reflexión sobre el lenguaje y una tentativa por inventar otro lenguaje: un sistema de transparencias para provocar la aparición de la realidad. Para realizar este propósito era indispensable limpiar el idioma y extirpar la ponzoña de la retórica oficial..." (pp. 76 y 77).

simular esa tensión llenando su lenguaje de metáforas y explosiones líricas; porque ella no es el resultado de una presión exterior, sino de íntima, indivisible unidad, en la cual lenguaje y acción se transfieren su poder dinámico, su movimiento de marea por debajo de las espumas engañosas. Hay una *densidad* poética que parece ser condición esencial de la tensión a que me refiero y que no es producto de la voz en sí, sino del sentido de ella y de su magia de comunicación.

Aun en el plano funcional más específico —el de la objetivación—, el lenguaje narrativo cambió su orientación, su estructura y su poder de progresión simbólica. Desde luego, no se aplica a la realidad ni como un molde que deba condicionarla para hacerla reconocible, ni como una carga metafórica que ha de moverla artificialmente desde afuera. El lenguaje, como la realidad misma, existe *dentro* de la acción. No se trata de seguir una historia armándola con los signos que tradicionalmente funcionaban de acuerdo con una cronología preconcebida; ni tampoco se trata de explicar esa historia marginalmente. Acto y palabra, en cualquier plano del tiempo que sea, conviven en la simultaneidad, la imprecisión, el anacronismo, la revelación visionaria, de nuestro conocimiento y nuestra experiencia de la realidad. Ésta es la forma de lenguaje que ya en Huidobro (*El sátiro, Tres inmensas novelas, Cagliostro*), Asturias (*Hombres de maíz*), Carpentier (*Los pasos perdidos, El reino de este mundo, El acoso*), estableció un complejo múltiple de significaciones *dentro* de la realidad más objetiva, induciendo a la crítica a hablar de un *realismo mágico* latinoamericano. Es el lenguaje liberado que le sirve a Lezama Lima para crear un globo barroco personal en el interior de otro globo barroco histórico. Es el lenguaje de la ambigüedad psicológica y de la sobrecarga pasional de Onetti;

el lenguaje del absurdo burguesamente calibrado de Juan Emar; el de la amalgama nacional y del contraste metafísico de Marechal; el de la crisis existencial y la visión romántica de Sábato.

En ninguna obra narrativa latinoamericana este lenguaje opera un milagro de comunicación tan nítido y, a la vez, tan complejo, como en la de Rulfo y García Márquez. En un caso, el de Rulfo, el lenguaje más sencillo, preciso y característico, sin dilación ni transición aparente, ni transmutación visible, mueve la realidad, con todos sus seres y todas sus cosas, a un plano de absoluta mitificación. En el otro, el de García Márquez, se identifican hasta tal punto la irrealidad mágica de una visión histórica con la forma clásica del discurso narrativo, que la locura y la fantasía se llenan de orden y el orden brilla con el resplandor del caos. El lenguaje ha hecho de Rulfo y García Márquez supremos creadores de mitos.

Quede en pie, a modo de conclusión a este respecto, que aun cuando sea difícil precisar una línea evolutiva en el nuevo lenguaje narrativo, puesto que esa línea a veces avanza a saltos, la tensión poética estaba ya presente en Huidobro, el poder de mitificación en Asturias y Carpentier, la disolución creadora en Juan Emar. Además, la adivinación trágica es la contraparte de la objetivación de Onetti, y la acción como signo del último y desesperado esfuerzo de comunicación es la verdadera expresión de Sábato.

Examinemos, por último, la actitud del narrador. Llama la atención de los lectores, particularmente si son jóvenes y militantes, el apoliticismo que se advierte en la narrativa de autores como Cortázar, García Márquez o Vargas Llosa. Frente al fuerte y obvio realismo social de los escritores del treinta y del cuarenta —pienso en

Icaza, Aguilera Malta, Nicomedes Guzmán, José Re-vueltas—, en la nueva novelística se nota una resistencia contra la literatura políticamente alusiva, recelo ante los programas, desconfianza de los alegatos y los mensajes. En contraste, entonces, la actual narrativa parece esteti-zante, mientras la otra fue política; trascendente, y la otra episódica. En esta impresión hay, por supuesto, una simple ilusión óptica. Ni el realismo del treinta ni del cuarenta fue superficial y efímero, ni la novela de hoy está marginada de lo social. Bajo la estructura simbólica de la novela indianista, por ejemplo, se esconde un genuino drama humano, una sorda y cruenta lucha: su desenlace es el clásico asalto contra los límites que se marca el hombre dentro de una sociedad disfrazada de atributos sobrenaturales.

La narrativa de hoy rechaza los esquemas; al enjuiciar el novelista va más hondo: traspasa la estructura social, observa el derrumbe de valores éticos sobre individuos que actúan bajo el peso de una angustia existencial; no juzga, inquiere; deja un testimonio cargado de sentimientos de piedad y ternura; o bien, frente a la desesperación, cierra su propia puerta. Reactiva la omnisciencia del antiguo narrador, pero sin asumir ya el papel de un espejo que refleja a todos los hombres y a toda la realidad. Por el contrario, sabe que es un espejo entre infinitos espejos. La imagen que busca se esconde en su propio estupor.

El novelista multiplica su persona, no sólo el punto de mira. No tiene por qué coincidir con el *narrador*, ni hay necesidad de que haga suya la materia racional de su historia. No es un manipulador de personajes adiestrados para expresar sus ideas: es un individuo entre innumerables seres y cosas que algo piden de él. Se las ingenia, entonces, para darles forma, metido en ellos,

sospechando que en el proceso se da también una forma a sí mismo y que el sentido de esta forma es el sentido de su vida y de su comprensión de la realidad. Así se explican las contradicciones de Sábato y se entienden las negociaciones de Borges y la marginación de García Márquez y la trágica alienación de Arguedas.

Por otra parte, no hay acaso en la literatura latinoamericana contemporánea mensaje de mayor fuerza social que la narrativa sin tiempo, sin *slogans*, sin programas, de Juan Rulfo. En su obra, como en la de Roa Bastos y en la del mismo Arguedas, se manifiesta una profunda conciencia social por encima de las pobres divisiones que inventa la eficiencia política. Ellos ven al hombre entre los hombres, y lo identifican con naturalidad en su peregrinaje histórico. Jamás caen en la trampa de la fácil abstracción: mientras más real, directa y sencilla la imagen de esos hombres de México, del Paraguay o del Perú, más profunda y compleja resulta la proyección simbólica de su drama.

Volvamos a nuestro planteamiento inicial y saquemos algunas conclusiones.

En primer lugar, pienso que es absurdo negar la existencia de una línea evolutiva en la novela latinoamericana, aun considerando aquellos de sus elementos más característicos de los periodos de experimentación. Los grandes novelistas del regionalismo y del neorrealismo usaron con eficacia las técnicas que cierta crítica pretende "descubrir" en la obra de narradores recientes.

En segundo lugar, es evidente que el uso de tales técnicas tiene validez y trascendencia estéticas sólo cuando responde a una genuina necesidad de expresión individual. La novela que para existir depende totalmente de su aparato técnico acusa una falla fundamental: viene

cercenada en sus órganos de creación, su inhumanidad la hace estéril, su brillo es un reflejo de sí misma y, en este aislamiento, no tardará en apagarse.

En tercer lugar, insisto en que ciertas formas de expresión perfectamente válidas en el movimiento anti-retórico y antiburgués de los años veinte, han perdido ya su vigencia y, lejos de serle útil a la narrativa latinoamericana, la vician y tienden a cerrarla como una bóveda preciosista y seca: no es a base de respiración artificial aplicada al surrealismo, ni a base de una forzada restauración del barroco, ni con inyecciones del idioma inglés al español de América, ni con la adaptación del libreto cinematográfico a la novela, que nuestra prosa narrativa ha empezado a poner su marca en la literatura contemporánea. Escritores como Arguedas, Rulfo, Arreola, Sábato, Roa Bastos, García Márquez y otros han probado que con un lenguaje tenso, directo, mágico, de raíz popular y agresivamente antirretórico, más la carga ideológica del periodo de crisis que vivimos, y con la desesperada acción del individuo buscando entre estatuas, sombras, *affiches* y simples ruinas la imagen que pudo ser suya y se la escamotearon, repitiendo pacientemente la historia en un continuo proceso de error y corrección, de identificación parcial e intento de visión total, mientras la burguesía criolla mueve a nuestras gentes en la pista estrecha del subdesarrollo con la ilusión, la melodía y el compás de los desarrollados, y sorprendemos al mundo con nuestra intensa y sangrienta marcha alrededor de nosotros mismos, abiertos o cerrados, con risa o estertores, compadecidos o fieros, blancos, indios o mestizos, bastante de luto, es posible escribir una narrativa nueva y preocupar y conmover a una humanidad a la cual desconcertaba nuestro largo silencio.

En cuarto lugar, debemos responder con sinceridad a

las preguntas directas que se hacen al escritor sobre su función en la revolución latinoamericana. No basta con encogerse de hombros ante los impacientes activistas que afirman: "el escritor tendrá que dejar la pluma y tomar el fusil". Habrá que recordarles, por ejemplo, que el Comandante Guevara deja testimonio en su *Diario* de haber despedido de la guerrilla a quienes no les vio pasta de soldados, pero sí presintió que servirían a la revolución en otros frentes. ¿No hace la revolución el escritor cuando escribe, si vive en el mundo que concibe? ¿Debe también participar como militante en la faena política diaria? ¿Es posible que la revolución tenga que poner transitoriamente en suspenso el arte y la ciencia mientras transcurren los años del combate armado? No, indudablemente que no. Son estas preguntas de un absolutismo pueril, como lo son también las exigencias del activismo fanático. Todos sabemos el valor que han tenido para la revolución cubana las adhesiones de Sartre, Genet, Graham Green, Matta, Jean Luc Godard, Susan Sontag, Cortázar. No se trata de individuos que hayan abandonado el arte por la guerrilla. En cada uno de ellos se aprecia un acto de conciencia, la aceptación pública de una responsabilidad política, sin menoscabo alguno de la integridad estética de su trabajo creador. La revolución se beneficia más con la grandeza de sus obras que con todas las declaraciones, manifiestos y proclamas de los funcionarios de la propaganda.

Hasta ahora nos referimos a casos que no admiten discusión: se trata de escritores y artistas de actitud revolucionaria firme y clara. Distinto es el problema de la íntima relación que existe entre la obra revolucionaria de un escritor y su posición apolítica o francamente burguesa o aun conservadoramente reaccionaria. Descartemos el caso de los que cambiaron estratégicamente a

través de los años: un John dos Passos o un John Steinbeck en los Estados Unidos. Tampoco ofrece mayores misterios el derechismo de un Borges que dedica el primer ejemplar de su traducción de Whitman a Richard Nixon y escribe un poema para celebrar el patriotismo texano de El Álamo: ni en su gran obra ni en su patética vida olvida un instante la irrealidad fundamental de su lugar en el mundo. El problema se agrava si uno trata de entender la dualidad de escritores que han sido benditas almas de un purgatorio mañosa o inocentemente burgués y en su obra fueron sembradores de anarquismo, inspiradores de violencia, incitadores a la revuelta abierta en el dominio del arte. Ya mencioné a dos visionarios ilustres en la renovación de la novela española: Baroja, el quieto, rugoso, invernal panadero vasco, y Azorín, anciano de cera y porcelana entre las flores de su plaza castellana. Ellos y Valle-Inclán ponen su increíble bomba de tiempo y ni siquiera esperan el resultado: bástales saber que hay en el futuro un calorillo en la tierra para entibiarles los pies. ¿Qué hacer con ellos, se preguntará el analista revolucionario? ¿Qué hacer con los poetas rentistas, los novelistas-ministros y embajadores, y los próceres ultraístas que garantizan las letras del gorilismo y del imperialismo?

¿Se puede escribir la revolución mientras se vive el *statu quo*? Incuestionablemente, se puede vivir muy bien y escribir muy mal. Lo impresionante no es esto, sino lo contrario: vivir muy mal y escribir muy bien; vivir una contradicción, una renuncia, una miseria física y moral, hasta una traición y, de alguna manera secreta que intriga y acaso ofende, salir a flote en obras donde no sólo se redime el individuo, aunque nos pese, sino también la humanidad. Es posible que Genet le repugne a cierta gente, pues no resisten a la tentación de tocarlo,

olvidando que la admonición de Whitman (*He who touches this book, touches me*) tuvo únicamente un sentido simbólico. Entonces, si hablamos de estilos de literatura que son, en verdad, estilos de vida, haremos bien en considerar que, mientras más se identifique una vida con una obra de creación, mayores serán las posibilidades de que ambas se tiñan de algo privativo del hombre: su ambición de conocer y hacer, y la trágica conciencia de su limitación; su inexplicable grandeza en medio de su desamparada insignificancia.

La coincidencia ideológica de una actitud vital y una creación estética será siempre objeto de admiración, quizá por las dramáticas dificultades con que ella se consigue. En los Estados Unidos actualmente se combate una extraña, sorda y sangrienta guerra civil. Pienso que la literatura de los patriarcas de la generación *Beat*, Kerouac y Ginsberg especialmente, así como la de los militantes negros, Le Roy Jones y Eldridge Cleaver, y la de jóvenes chicanos como Víctor Hernández Cruz, expresa esta guerra civil en su problemática política y racial y, confiriéndole belleza artística, es la auténtica literatura de una revolución. ¿Qué podemos ofrecer nosotros en Latinoamérica como expresión de la actual crisis social? En su aspecto militante y con una significación estética todavía por precisarse, podría ser la joven anti-poesía que hoy explota —no puede usarse otro término—, en El Salvador y mañana en la Argentina o el Perú o Colombia o Chile; podría ser una forma de narrativa *total* que asoma en México, Cuba o Venezuela; o una ensayística en que la crítica se maneja con un violento sentido autobiográfico, o un teatro universitario ferozmente antiburgués y brillantemente absurdo. Sea lo que sea, es de toda importancia no sostener esta literatura tan sólo como una linterna mágica en la mano: atrás,

encima y debajo de sus sombras y sus luces, rigen otras sombras y otras luces. Reconocerlas es un acto decisivo para obtener la verdadera composición de lugar de la literatura latinoamericana contemporánea.

Digamos, en consecuencia, que los genuinos escritores revolucionarios aparecen unidos por encima de escuelas y periodos literarios a causa de una condición que les es común: todos ellos han dado en su obra una imagen o una visión trascendente de la realidad que conocieron y que los marcó, no sólo un fragmento de ella; y en esa imagen o en esa visión queda su concepción del mundo, tanto como el testimonio de su intento para marcar, a su vez, esa realidad. Esta condición, a mi juicio, ayuda a discernir entre lo verdadero y lo falso en la literatura revolucionaria: desde luego, permite descartar al audaz pero estéril malabarista técnico; ayuda a reconocer al patético cuidador de un arte viejo que da vueltas en el aire sabiendo que viene predestinado a perder; nos guía, en fin, hacia un arte donde se armonizan activamente el uso de la técnica necesaria, el instrumento del lenguaje encarnado en la acción, y la actitud de quien crea comprometiéndose en lo que, para él, debe ser el supremo uso de la palabra. En esta tarea de discernimiento poco creo que valgan los autos de militancia, por genuinos que ellos sean. Tendrán su significación en la conducta social del escritor, pero no atañen a la autenticidad de su obra.

El escritor que nos interesa es el que hace *su revolución* y la hace en su obra, con su obra, vale decir, con su vida.³

³ Dice Cortázar: "uno de los más agudos problemas latinoamericanos es que estamos necesitando más que nunca a los Che Guevara del lenguaje, *los revolucionarios de la literatura, más que los literatos de la revolución*". (Nuevos Aires, 2, 1970, p. 36.)

RETRATO Y AUTORRETRATO: LA NOVELA HISPANOAMERICANA FRENTE A LA SOCIEDAD

DON José Joaquín Fernández de Lizardi (1776-1827)¹ estableció uno de los rasgos que por muchos años ha pasado como definidor de la creación novelística hispanoamericana cuando, no pudiendo ya atacar al gobierno colonial de México en artículos y libelos, se vio obligado a recurrir a la picaresca y parapetado en ella, defendiéndose de la censura. Dícese, entonces, que su obra novelística cumplió una *función social*. Lizardi tomó en sus manos la novela como quien toma un garrote y repartió mandobles con gusto, entusiasmo, gracia y pedagogía. Para algunos puede ser curioso que al atacar eso que los sajones llaman el *establishment*, es decir, el círculo mandante que a él no le abría las puertas, más bien se las cerraba en los dedos, donde duele, Lizardi no pensara en el teatro, ni en la poesía ni en la fábula. Estos modos de expresión le habrían parecido alusión directa y él buscaba defensas y alegorías. ¿Y qué defensas podía prestarle la novela en esos años de comienzos del siglo XIX? Digamos, primero, que si hubiera escogido el teatro, se le habría llenado el escenario de funcionarios y funcionarias con máscara quienes, al sacársela, iban a descubrir su rostro de esbirros; si se hubiese valido de la poesía, no hubiera alcanzado los oídos de nadie, pues

¹ Tres son las novelas de Lizardi que interesan a este respecto: *El Periquillo Sarniento* (1816), *La Quijotita y su prima* (1818, 1819) y *Don Catrín de la Fachenda* (1819).

los poetas de la Independencia gritaban tanto y con tal gorjeo de voces, que los oyentes preferían guardarlos en jaulas.

Lizardi, entonces, utilizó la picaresca y se dedicó a predicar en su nuevo oficio: asumió lo que a él le parecía una función legítima. Quiso orientar a la sociedad de su época pastoréandola con ayuda de historias ficticias. Los propósitos estéticos en plano secundario; resignado a no entretener con tal de educar. Y el vehículo de crítica social le sirvió porque la picaresca era género establecido y apreciado: venía desde los caminos de Salamanca, Flandes, Coimbra, Lisboa, Asunción y México, con paradillas en Francia e Inglaterra,² voz de moralistas que corregían y castigaban las malas costumbres riendo, faltando a la moral para salvarla, censurando a reyes, príncipes, prelados, amos y maestros con su venia y por la gracia de Dios, pronosticándoles la ruina cuando el agua ya les llegaba al cuello y llamando a la danza de la muerte a quienes tenían todos los bailes comprometidos.

Un juego doble se dirá, políticamente inofensivo, socialmente desenfocado. No es la desviación política, sin embargo, por muy interesante que parezca, la que me preocupa en este caso, sino la falta de enfoque social, ya que ahí puede reconocerse otro rasgo característico de una época importante de la novelística hispanoamericana. Porque en su picaresca Lizardi traslada una decadencia española a un ámbito mexicano, proyecta en su linterna mágica a los amos y criados de la corte peninsular sobre los caminos de México y la ilusión es tan

² Existe una línea de descendencia comprobada en el paso de la picaresca a América y en esa línea se parte de *El Lazarillo de Tormes* y de la picaresca española, para pasar por la picaresca de Lesage, Voltaire, Defoe, Fielding, Smollet.

buena, que esos caminos y esas ciudades y esas universidades y lazaretos y las prisiones y las barberías parecen españoles y la autoridad colonial advierte la semejanza pero hace la vista gorda al escamoteo. Comienza un periodo de novelar en que una realidad social suele montarse sobre otra y nuestras ciudades pasan a vivir enterradas debajo de otras ciudades exóticas y las gentes que leen, como las que piensan, empiezan a confundirse.

Me refiero, como digo, a un fenómeno visual: el punto de mira que un novelista adopta cuando pasa el tiempo en un sitio pero en realidad *vive* en otro muy esencialmente distinto. Nuestros realistas y naturalistas del siglo XIX comprueban la existencia de ciertos complejos sociales en cuyo examen y evaluación les gustaría definirse a sí mismos, manejando fórmulas en apariencia válidas para Europa y América. Lacra social es la bancarrota de un gobierno tanto como de una familia o de un perdido; petardismo, la alta banca, el comando militar, el comercio, la Iglesia, la naciente industria, el cajero como el contador y la dueña de casa; la miseria está en el arrabal, en el tugurio, el prostíbulo, el hospital y la escuela. Esa vida que anda mal, esa decadencia que crece por el cuerpo con la obstinación y la seguridad de un cáncer, tiene las estaciones marcadas. Cámbiese nombres a las calles de *Santa*, *Fruto vedado* o *La bolsa*, póngaseles nombres franceses y los personajes que en ellas se mueven no advertirán mayor diferencia.

Se dirá que no toda la novela hispanoamericana del siglo XIX da una imagen social que es un reflejo de Europa. Muy cierto. Al lado del novelista que podía cambiarse de alma como de traje, había también el escritor de un solo traje, el que iba o no iba a Europa, y fuera o no fuera, el traje que Dios le dio no le cambiaba ni un ápice: seguía siendo indio o mestizo en París, en

Madrid, Londres, o en cualquier parte. Gente así escribió *La Rumba*.³ Para ellos, la fórmula literaria nunca se transformó en condición de vida. En sus obras pueden cambiarse los nombres, pero no el ámbito ni la problemática social. El basural que describe "Micrós" tiene un solo sitio en el mundo: podrá parecerse a otro y ser el producto de cosas semejantes, pero si usted lo mueve deja de funcionar; esto no es un *carroussel*, es la plaza que hemos inventado los hispanoamericanos en un momento de nuestra historia para fregarnos juntos. Bienvenidos los que se nos quieran reunir en el lodazal. Hay sitio para todos. Intransferible.⁴

El fenómeno a que aludo significa, en uno o en otro caso, que el novelista enfoca una época, destaca sus peculiaridades, reconoce en ella su lugar en el mundo, y lo presenta como puede: narrando, describiendo, dialogando, predicando, inventando un poco, mimetizándose o individualizándose. Con fórmulas o sin ellas trátase de asegurar el gancho con el mundo contemporáneo. Que no nos sorprendan sueltos porque nos lleva el vaivén y nos pierde. Amarraditos los dos, como dice la canción: yo y la sociedad, yo y los males de la sociedad, yo y los caracteres en mi sociedad, con colores, olores y sonidos;

³ Novela corta de Ángel de Campo (1868-1908), escritor mexicano que usó el seudónimo de "Micrós".

⁴ Tampoco pueden olvidarse testimonios históricos en que la problemática y el ambiente corresponden a una nítida ideología revolucionaria, como *El matadero* de Esteban Echeverría (1805-1851) y *¡Tomóchic!* de Heriberto Frías (1870-1925). La novelística hispanoamericana ha aludido directamente a problemas políticos y económicos derivados de la expansión imperialista en zonas básicas como las de petróleo, minerales, servicios públicos, agricultura, la banca, etc., así como a los problemas sociales resultantes. Nombres de autores y títulos pueden consultarse en mi propia *Historia de la novela hispanoamericana*, 3ª ed., Ediciones De Andrea, México, 1966.

y un buen romance. Siempre dos: algo frente a otro algo. Gamboa y la prostitución, Micrós y la bolsa, Blest Gana y los trasplantados, Carrasquilla y los que no se van nunca, Orrego Luco y el escándalo conyugal.

Pero las cosas cambian y llega el momento en que esta dualidad pierde sus bisagras y la puerta se convierte en una sola hoja y lo que esconde y lo que excluye confúndense como las caras del que entra y del que sale. Me refiero a que en el rigor y el drama de la desorganización social de Hispanoamérica el novelista empieza a enfocar su mundo desde un ángulo imprevisto y a comprobar que esas cosas que se dan en desorden frente a él, son, al parecer, su imagen y semejanza y, entonces, comprende que cuando Sarmiento y otros próceres hablaban de fuerzas maléficas que andaban por la tierra provocando a los intelectuales, lo que les molestaba era el maleficio por dentro, eso que la patria se iba poniendo en la cara de tanto mirarlos a ellos, los escritores-ministros. Esto descompuso a los más serios, pero todavía dejó indiferentes a los estetas.

Se comprenderá que no pretendo decir que los modernistas por ejemplo, entrado el siglo XX con sus guerras, sus revoluciones y sus bombas, siguieron viviendo en la Pensión Francesa o subiendo y bajando del Mirador y la Torre de los Suspiros. Siempre he creído, y sigo creyendo, que en ciertos libros básicos del Modernismo el observador agudo de los fenómenos sociales puede hallar claves muy útiles para entender ese sentido de perdición con que el hispanoamericano se enfrenta entre 1900 y 1930 al desenlace repentino de la antinomia espiritualismo-materialismo. Son libros en que alguien se aferra a una realidad estética de orden y belleza por encima de las crisis económicas y sociales que contradicen esa realidad. Libros en que todavía galopa un gaucho por

pampas sin tractores ni reforma agraria, en que un sacerdote duda, no frente al horno crematorio ni al campo de concentración, sino a un alma que quiere condenarse por otra, libros en que el huaso vuela por los aires con alas de joroba y se quema jubilosamente en las cercanías de Dios. Grandes libros: hermosos, puros, fuertes, donde, a pesar de todo, se adivina que los asuntos del estómago tampoco andan bien y tal vez andan peor que los del alma, pero libros en que se mira donosamente hacia un lado o hacia arriba, y en esa mirada de perfil frente a nuestra realidad queda el bello retrato de una renuncia. Libros, como se diría en términos académicos, en que se estiliza una realidad, o sea, en que se la ve de acuerdo con la medida de los lentes que usamos para corregir nuestra visión.⁵

No obstante, narrar, describir y dialogar llegan a imponerse al novelista como necesidades de actuar sobre la realidad y de ordenarla y hasta de hacerla, no en broma como los creacionistas y los ultraístas, sino en serio como los novelistas de la Revolución Mexicana, los indianistas del Ecuador y del Perú, los sociólogos de la selva y la sabana. Mariano Azuela, por ejemplo, es un médico de pueblo que ve y palpa la gran herida de su país: el retrato que pinta de la sociedad de su época tiene la parquedad, la dureza, el contraste de blanco y negro con que los clínicos anotan las enfermedades del barrio. No se deja llevar por entusiasmos: cura, desinfecta, venda, corta en un mínimo de tiempo. Que otros se arrebatan y engalanen. Dispara; el inventario lo hacen en la retaguardia. Y cuando no basta esto, Jorge Icaza arremete

⁵ Algunos títulos dignos de recordarse a este propósito: *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes (1886-1927); *El hermano Asno* de Eduardo Barrios (1884-1963); *Alsino* de Pedro Prado (1886-1952).

contra los lectores, desvirtúa con el ánimo de convencer, predica. Son dos ejemplos extremos.⁶

En esos años, cuando los gerentes se tiran por las ventanas de los rascacielos de Nueva York y la depresión repercute en Hispanoamérica como un bolsazo que nos pegaran en la cara, y Steinbeck denuncia la explotación de los Oakies y Richardl Wright la de los negros y James Farrell la de los blancos en EEUU, y André Gide vuelve de la Unión Soviética y Henry Barbusse y Romain Rolland se definen, y se habla de novela de masas, de Gladkov y Sokolov, y de novela proletaria y de realismo socialista, entre nosotros Gregorio López y Fuentes hace novelas con personajes sin nombres y para él la sociedad es una abstracción histórica ajena a las unidades estrictas del tiempo; José E. Rivera inicia un informe al fisco sobre la condición de los caucheros, informe que se transmuta en novela épica; Ciro Alegría describe un éxodo de indios que se convierte en un responso de la propiedad comunal; Miguel Ángel Asturias desarrolla una prosa cosmogónica para denunciar las bellaquerías de los dictadores centroamericanos y los enjuagues de los sangrientos payasos de la United Fruit. Y Carlos Luis Fallas, y José Revueltas, y Gil Gilbert y Mario Monteforte Toledo...⁷

Durante veinte años —una generación y media—, el novelista es un fotógrafo airado y violento de esa mentira

⁶ Otros nombres característicos: Martín Luis Guzmán, José Rubén Romero, José Mancisidor, Rafael F. Muñoz, Mauricio Magdaleno, en México; Demetrio Aguilera Malta y Alfredo Pareja en el Ecuador; Enrique Amorim en el Uruguay; Ciro Alegría en el Perú.

⁷ De López y Fuentes véase *Los peregrinos inmóviles*; de Rivera, *La Vorágine*; de Asturias, *El Señor Presidente*; de Alegría, *El mundo es ancho y ajeno*; de Fallas, *Mamita Yunai*; de Revueltas, *El luto humano*; de Gilbert, *Nuestro pan*; de Monteforte, *Una manera de morir*.

que pasa por institución social. Describe la miseria y las enfermedades en el campo y las ciudades, acusa al político vendido y entreguista, critica a la Iglesia, pide una redistribución de la riqueza y la expulsión del imperialista. Denuncia, deja su testimonio: un épico documento humano. Lo grave es que mientras más insiste en las injusticias y el caos del sistema capitalista, menos se corrigen los errores y contradicciones. La sociedad de la desigualdad le oye pero no le escucha, y llega a condecorar a sus acusadores. ¿Qué significa todo esto? ¿Irresponsabilidad, ceguera, miedo, compromiso? No, no del todo. Se trata, más bien, de una postura aceptada como un axioma dentro del organismo social hispanoamericano: el novelista puede ser un líder, pero un líder de quien no se esperan acciones ni soluciones. Sólo planteamientos, más o menos claros o confusos, estímulos, a lo sumo provocaciones.⁸ Se dice que el estudiante de nuestros problemas económicos y sociales aprende más acerca de la historia del movimiento sindical, del pensamiento político, y de la invasión imperialista y su apropiación del subsuelo, del campo y las industrias, en las novelas de las décadas del 30 y del 40, que en monografías o ensayos históricos de especialistas académicos. Debiera añadirse que el fondo de esa lección (por qué se actúa y cómo se piensa y por qué se empieza a dudar y cuándo el proceso se transforma en un acto revolucionario) debe buscarlo entre líneas y ayudarse desde fuera: con estadísticas, *slogans* y reportajes de la violencia.

Los novelistas del 30 y del 40, entonces, acumulan el detalle histórico y sugieren el raciocinio de la revolución

⁸ Considérese el destino de los novelistas, que haciendo política activa, llegaron a ser presidentes: Rómulo Gallegos y Juan Bosch. Arturo Uslar Pietri, no habiendo llegado a la Presidencia, se ha salvado de ese destino...

social. Me molestan las generalizaciones, sobre todo si son injustas y ocurrentes. Negar que algunos de los grandes novelistas de esa época, al entregar su imagen de la sociedad hispanoamericana presentan a la par un angustioso examen de conciencia, sería absurdo. Todavía se lee y admira la épica regionalista y se respeta a los viejos que cayeron con las armas en la mano.⁹

Esos narradores que dieron la imagen geográfica y, muchas veces, social de nuestro Continente en la primera mitad del siglo XX, aceptaron el papel de comentaristas o reporteros no sin sufrir un desgarró intelectual que condujo a la novela a formas ensayísticas. Discutían y especulaban frente a una sociedad que flaqueaba en sus cimientos. En un plano colectivo se narró tanto la corrupción del poder público, como la crisis familiar. La saga de la gran familia agrícola de América quedó en novelas cíclicas que examinan su desintegración progresiva y su readaptación al cooperativismo y al *minifundo*; el escamoteo de la comunidad indígena; el éxodo del trabajador del campo a la ciudad; y, por fin, la ruina del clan oligárquico, la pérdida de su identidad económica y social y su gradual incorporación a la clase media, primero de un modo vergonzante, después en forma consciente y deliberada. El narrador sintióse comprometido no en una crisis de conciencia, sino en causas programadas. De ahí la aceptación de una función social y, en ciertos casos, de una labor militante. Para todo esto el novelista puso de relieve sus amarras directas con la tierra, afirmó sus pies para proclamar un nacionalismo especulativo tanto más intenso y exclusivista, cuanto más inseguras las bases que lo sustentaban. El desgarró intelectual se hizo apasionado y el novelista buscó esencias nacionales

⁹ No olvidemos a Rómulo Gallegos, a Martín Luis Guzmán y Manuel Rojas, entre otros.

en la conducta del criollo, en la tradición castiza, para oponerlas al terror metafísico del desarraizamiento. El sentido profundo de esta especulación es más gráfico, extenso y denso en la novela chilena y argentina, por ejemplo, que en la mexicana, guatemalteca o venezolana.¹⁰

Pero resulta que el proceso de la revolución social hispanoamericana se acelera y los campos se definen, el papel que ha de jugar el intelectual se precisa. El novelista se rebela ante las limitaciones del fotógrafo social, las rechaza; descarta por falso el punto de mira de los objetivos puros. Dado que en la condición de vida burguesa encuentra falsedades, hipocresías, renunciadas sin remedio, como contraste busca en el testimonio literario los planteamientos directos, anti-retóricos y legítimos de la realidad actual. Y la realidad le devuelve la mano. No funcionan los esquemas. Las cosas no empiezan por el principio. Las fronteras son movedizas. Los hombres del hombre perdieron el reloj y destruyeron los calendarios. Se perdieron también las tablas de la ley y hay mandamientos que, bien mirados, resultan ambiguos. La fábula impone sus invenciones y los mitos se establecen y se mueven con naturalidad haciendo valer su condición nativa y original. El espejo que andaba por los caminos, dorado, exacto, omnipresente, anda ahora arrastrado, mellado, sucio, roto, pícaro y distorsionador.

Para simplificar mi tesis diré que, como forma novelística, el retrato perdió sentido y vigencia y que eso que vemos hoy en un caos espléndido y en magnífica simultaneidad y relatividad es un autorretrato de la sociedad hispanoamericana en el marco que le corresponde: la cara del novelista. Cara de palo, mueca horrenda, rostro quemado, máscara de goma plástica. Autorretrato.

¹⁰ Véanse el ciclo de Eduardo Mallea formado por: *Las águilas* y *La torre*, y *Gran señor* y *Rajadiablos* de Eduardo Barrios.

Hay quien se corta la oreja para retratarse y quien se ve la cara como en una poza sucia, o en una perilla de catre, o en una cuchara, o en un espejo de feria o en un lienzo sangrante; o se retrata con la cabeza metida en una media de *nylon*, o cubierta de moscas.

Quiero decir, por supuesto, que no sólo se acortaron las distancias entre observador y sociedad: se anularon, desaparecieron. No hay observador ni narrador claramente definido ni objeto preciso de narración. La novela es un buda dentro de otro buda dentro de otro buda dentro de otro buda. En movimiento. Pienso, por eso, que Miguel Ángel Asturias es un pozo sin fondo. Rásquelo usted y sale, no el *Popol-Vuh* que es un libro, salen los muertos de su lago, los coyotes de sus muertos, los conejos de sus coyotes, los brujos de sus conejos. Sin decir nada de los coroneles de sus chacales y los chacales de sus gringos. Rásquese también a Juan Rulfo. ¡Y a Gabriel García Márquez! ¡Y a José María Arguedas y a Augusto Roa Bastos! Alejo Carpentier, sorprendido de lo que a él le pasa, habla de magia, de esa magia que es parte activa de la vida cotidiana de nuestros pueblos. Ernesto Sábato la practica con furia. Las novelas tienen la profundidad y la complejidad que les ofrece la cara que autorretratan: la de nuestra sociedad, envuelta en estos días en un total proceso de cirugía plástica.¹¹

Aclarando un poco más: identificados con una socie-

¹¹ Algunas de las novelas claves para la composición de este autorretrato de la sociedad hispanoamericana del presente, a mi juicio, son: *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier; *Al filo del agua* de Agustín Yáñez; *El Señor Presidente* de Asturias; *Hijo de ladrón* de Manuel Rojas; *El astillero* de Onetti; *Pedro Páramo* de Juan Rulfo; *Sobre héroes y tumbas* de Sábato; *Rayuela* de Julio Cortázar; *Hijo de hombre* de Augusto Roa Bastos; *Los ríos profundos* de José María Arguedas; *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes; *La casa verde* de Mario Vargas Llosa.

dad en estado de revolución, los novelistas se revolucionan. "El deber primordial de todo revolucionario es hacer la revolución." De acuerdo. *Su revolución*. El novelista hace su revolución y el pintor la suya y el músico la suya y el científico la suya. Y si no les alcanza todavía para su revolución, harán por el momento su guerrilla, como dijo Matta. Acto impostergable e inevitable.

Si el novelista hace su revolución las perspectivas que se abren son maravillosas: son las perspectivas de la actual novelística hispanoamericana. Revolución no significa parches ni trucos. Es una confrontación absoluta, directa, a fondo con nuestra conciencia, que es la conciencia del lugar de origen y de la estación final, y la evaluación de los medios que nos llevan allí. Creo que las grandes novelas que se escriben hoy en Hispanoamérica representan crisis de conciencia. De ahí la falta de límites, la vastedad un tanto vertiginosa en que se mueven, su rigor y su poder. No existen unidades de tiempo en ese examen y los espacios son abiertos. La historia es de los hombres sin nombre que no dejan de vivir y quieren paz, los que se hablan y responden sin pronombres personales muy precisos, con el desamparo redondo de la vida y el muro de rebote de los muertos.

¿Quién narra? ¿Quién es ese hablante? ¿Y ese actuante? Pregunta el profesor paseando la vista por la conciencia de la humanidad. ¿Por qué vive ese desesperado en París o en Londres o en Madrid o en San Francisco o en Nueva York? Los brujos se hacen eco y preguntan: ¿Por qué en Buenos Aires y en Lima y en México? ¿Por qué no en La Habana? Conclusión inmediata, fácil: el novelista *vive* en todas partes, literalmente; la sociedad que es suya está con él, por supuesto, en cualquier sitio, y las amarras igual, como nudos en el cordón con que se ata los pantalones. Entonces, entró el mundo a la no-

vela hispanoamericana, el que estaba siempre adentro de los novelistas. Faltaba sacarlo a flote, con una red muy ancha, como dice Mario Vargas Llosa, mientras piensa en las novelas de caballería; de todas partes, de todos los tiempos, para que se venga en la redada el pez gordo que nos conoce y, al fin, nos saluda. Y el novelista ha establecido su verdad.

En consecuencia, estas novelas, mágicas, reales, vastas, ya sea que se propongan armar o desarmar, y que Cortázar escribe en París, y Sábato en Buenos Aires y Arguedas en el Cuzco y García Márquez en Barcelona y otros miembros del coro en otras tantas capitales y cortes del mundo, autorretratan una sociedad que es la misma para todos en su faz crítica y operada, cambiante, decisiva, y la autorretratan con el ojo que sabe ver, el único, el que sufre y se maravilla, el que se entrecierra aterrado o colérico, el que va a estar mirando unos cuantos años sin pestañear.

“DER ZAUBERBERG” EN LA LITERATURA HISPANOAMERICANA

No es mi propósito en este ensayo seguir detectivescamente las influencias de un autor o de una obra a través de la masa narrativa hispanoamericana. Mi objetivo es más modesto y, por esto mismo, más preciso. Refiriéndome a un problema particular de literatura comparada quisiera esbozar el proceso de un tema que, convertido en mito por un maestro del neo-romanticismo alemán, rigurosa y duramente nítido, como un molde estético, pasa a otros autores y otras obras recogiendo la esencia de variadas filosofías. El tema a que aludo es el de la integración del hombre, la naturaleza y el tiempo en el símbolo de la montaña mágica. Así comprendida, la montaña deja de ser un ambiente para transformarse en activo factor de ideas y pasiones; interviene en el destino del hombre: le acoge o le rechaza, le provoca, le salva o le condena, presencia desde lo alto de sus crisis, sus esfuerzos y angustias, su andante miseria desintegrándola en la ceniza del tiempo. *Der Zauberberg*: así la llamó Thomas Mann.

La “montaña mágica” como símbolo estético ha existido a través de la historia expresando misteriosamente revelaciones de diversos pueblos y culturas. Montañas mágicas fueron en la literatura bíblica el Sinaí, de cuyos flancos brotó en letras de fuego la ley del pueblo hebreo, y el Ararat que se alzó de las profundidades de la ira divina para que la humanidad desembarcara, como un circo de fieras, del Diluvio Universal. Montaña mágica fue el Olimpo clásico y lo fueron también los círcu-

los, las quebradas y terrazas del promontorio metafísico del Dante. Montañas mágicas fueron y siguen siéndolo los Himalayas, y las cimas volcánicas del *Popol-Vuh* maya. *Der Zauberberg*, como fórmula literaria, novelesca, filosófica, religiosa o poética, aparece y reaparece en los siglos de oro de la literatura occidental, en el romanticismo y el realismo modernos. En el siglo XX y del continente americano emerge bajo la máscara de Kili-manjaro y de Machu-Picchu.

La montaña llega a simbolizar una concepción del mundo a través de experiencias en que se combinan secretamente la pasión intelectual y la erótica, el heroísmo físico con el terror metafísico, la conciencia social con las oscuras corrientes del instinto. El iniciado reconoce sin dificultad este símbolo en la naturaleza. Quien ha tenido la suprema revelación reduce la experiencia vital a ciertos conceptos básicos y a un pequeño número de alucinantes intuiciones que le permiten definir su propia condición en términos de una cualidad tanto física como espiritual. En *Der Zauberberg* estas ideas e intuiciones se refieren esencialmente a una concepción del Tiempo y, en segundo plano, al conflicto entre humanismo y materialismo. La montaña mágica permite conferir a las experiencias del héroe un sentido trascendental: la adaptación al horario del sanatorio suizo se convierte en una teoría subjetivista del Tiempo, el triunfo sobre la enfermedad en una doctrina sensualista del comportamiento y la naturaleza íntima de la materia, y la entrega amorosa en una exaltación práctica de lo temporal frente a lo metafísico.

Antes de asumir un poder mitológico en nuestra literatura moderna, la montaña hispanoamericana fue un instrumento de destrucción. En la novela regionalista, la montaña —como la selva y el océano— domina al

hombre y lo aplasta en un duelo individual. Es decir, se humaniza no para integrarse al dinamismo progresista de una civilización, sino para unirse al poder diabólico que la amenaza y la destruye. La montaña de un eminente escritor del siglo pasado, el colombiano Tomás Carrasquilla, por ejemplo, no se desprende jamás de la tierra; es cierto que sus raíces se confunden con las del hombre, pero se confunden en la superficie de la vida diaria o en el fondo de una intrascendente nostalgia. La montaña llena ahí una función estética en la medida en que complementa la acción inmediata del hombre, no su actividad creadora en un plano universal. La montaña del chileno Mariano Latorre, como la de Ricardo León o José María Pereda, es síntesis de valores concretos que se proyectan en una tradición local. Son éstas montañas sin cima; más bien, son caminos en la montaña. Pertenecen a una tradición literaria que redundaba en lo agrícola, en lo social y en lo histórico. No puede decirse que esa tradición haya desaparecido por completo, pero sí es posible afirmar que a mediados del siglo XX nuestra montaña, como factor estético, ya correspondía a símbolos mitificantes de la humanidad contemporánea. Los ejemplos abundan en la novela y la poesía. Obras como *El mundo es ancho y ajeno* de Ciro Alegría, *Los peregrinos inmóviles* de Gregorio López y Fuentes, *Hombres de maíz* de Miguel Ángel Asturias, *Los ríos profundos* de José María Arguedas, *Hijo de ladrón* de Manuel Rojas, son esencialmente narraciones en que la montaña ejercita poderes mágicos.

Sorprenderá la mención de Manuel Rojas a este respecto, pero Aniceto Hevia, el personaje de *Hijo de ladrón*, recorre la cordillera para descubrir en el hombre común y en la faena obrera la semilla de la fraternidad; en los pasos y contrafuertes cordilleranos, en las carpas

heladas del campamento nómada, en la pulpería y en la estación de trenes, en el refugio andino tanto como en el camino abierto, en el retén de carabineros y en las alamedas del Río Blanco y el Aconcagua, se oculta un sencillo y lírico aparato de símbolos, como las luces de una lámpara de estrellas. De la emoción de ternura, de solidaridad y respeto al hombre, Rojas extrae una norma de vida y una definición de la condición humana. Que su cordillera es también un poder mágico lo prueba, en parte, su teoría de la herida invisible, expuesta en *Hijo de ladrón* y relacionada directamente con la idea de la enfermedad característica de Thomas Mann y de la literatura romántica alemana.¹

En la novela de López y Fuentes el indio marcha a lo largo del río y hacia las alturas reviviendo y recreando la historia del hombre y esa sierra mexicana que fuera camino de arrieros o revolucionarios se convierte de pronto en sendero de símbolos y mitos. La ruta está marcada desde tiempos antiguos: las preguntas aluden a cosmogonías y religiones, a valores éticos, a raíces que arrastra el hombre como cadenas. Desfigúranse las marcas del tiempo. El indio va a la montaña donde su experiencia unirá lo primigenio a las causas finales. Se trata de revelaciones bajo un resplandor lírico: el hombre encara la realidad de su impotencia y desamparo, fabrica un dios de piedra y carga con él, comienza a sacarle respuestas, pero el dios pesa mucho y rueda con su creador por las quebradas. La tribu penetra en la montaña y descubre el anti-peregrinaje de su peregrinaje. No se ha movido nunca: en la libertad recién ganada se esconde la traición, la guerra, otra esclavitud. La campana

¹ Cf. F. Alegría, "Manuel Rojas: trascendentalismo es la novela chilena", en *Literatura chilena del siglo xx*, Zig-Zag, Santiago, 1967, pp. 205-232.

que llama a rebato, salvada del alud, no es más que un engaño. Mientras los jóvenes héroes se preparan para la boda, los peregrinos inmóviles alistan una vez más sus lanzas, sus escudos, sus cuchillos de piedra y la montaña ofrece sus altas mesetas para que se reinicie el sacrificio.²

El mundo es ancho y ajeno es un libro que muestra marcadas concomitancias ideológicas con *Der Zauberberg*. Concebida la sierra peruana como un mundo aparte en el cual la tragedia del indio se transforma en símbolo de la injusticia, de la soledad y de la angustia física y moral de la humanidad moderna, Ciro Alegría la pone a funcionar alrededor de un eje único, desde el cual arrancan como mecanismos menores los motivos de la desigualdad social, la solidaridad campesina, el sacrificio heroico, el desbande y la muerte. Ese eje, como en la obra de Thomas Mann, es el Tiempo. Es obvio que Ciro Alegría parafrasea a Mann en sus especulaciones sobre la naturaleza del Tiempo. En ellas nos da a entender que llegó a la concepción mágica de la montaña andina a través de una sabia y honda consideración de la naturaleza de los recuerdos y de la adaptación de ellos a un ritmo lento, ritmo que corresponde a la técnica usada por Mann en su novela. Esa técnica es consecuencia directa de una doctrina subjetivista del Tiempo; así la entiende y así la interpreta también Ciro Alegría. Estas concomitancias deben examinarse sin ánimo de establecer con desmedida importancia un caso de influencia literaria, sino más bien para señalar cómo una idea filosófica que da origen a una fórmula estética en la literatura europea sirve a un escritor hispanoame-

² El lector encontrará un análisis más detallado de *Los peregrinos inmóviles* en mi *Historia de la novela hispanoamericana*, 3ª ed. Ediciones De Andrea, México, 1966, pp. 165-167.

ricano para dar expresión a una experiencia característica de su tierra y de su época.

Ciro Alegría es un novelista que trabaja fundamentalmente a base de recuerdos. Sus obras son evocaciones en el más estricto sentido de la palabra y funcionan a fuerza de provocar una resurrección detrás de otra que, acumuladas, producen un engañoso efecto de movimiento. Esencialmente, son estáticas. Dentro de ellas el tiempo no pasa: es una abstracción hecha de la experiencia espiritual con que la colman los seres, los objetos y los lugares.

En el prefacio de *La montaña mágica* se leen cosas como éstas:

Esta historia se remonta a un tiempo muy lejano; ya están en cierto modo, completamente cubiertas de una preciosa herrumbre y es absolutamente necesario contarla bajo la forma de un pasado remotísimo. Esto tal vez no sea un inconveniente para una historia, sino más bien una ventaja; es preciso que las historias hayan pasado y podemos decir que, cuanto más han pasado, mejor responden a las exigencias de la historia y que es mucho más ventajoso para el narrador que evoca murmurando las cosas pretéritas. Pero, ocurre con ella como ocurre hoy con los hombres, y entre ellos no se hallan en último lugar los narradores de historias: es mucho más vieja que su edad, su antigüedad no puede medirse por días; ni el tiempo que pasa sobre ella por revoluciones en torno del sol. En una palabra, no debe su grado de antigüedad al Tiempo y con esta observación queremos aludir, a la vez, a la doble naturaleza problemática y singular de ese elemento misterioso.³

³ *La montaña mágica*, 2ª ed., Diana, México, 1957, p. 7.

Compárense estas palabras con estas otras de Ciro Alería en *El mundo es ancho y ajeno*:

Días van, días vienen...

Admiramos la natural sabiduría de aquellos narradores populares que, separando los acontecimientos, entre un hecho y otro de sus relatos, intercalan las grandes y espaciosas palabras: días van, días vienen... Ellas son el tiempo.

El tiempo adquiere mucha significación cuando pasa sobre un hecho fausto o infausto, en todo caso notable. Acumula en torno o más bien frente al acontecimiento, trabajos y problemas, proyectos y sueños, naderías que son la urdimbre de los minutos, venturas y desventuras, en suma: días. Días que han pasado, días por venir. Entonces el hecho fausto o infausto, frente al tiempo, es decir, a la realidad cotidiana de la vida, toma su verdadero sentido, pues de todos modos queda atrás, cada vez más atrás, en el duro recinto del pasado. Y si es verdad que la vida vuelve a menudo los ojos hacia el pretérito, ora por un natural impulso del corazón hacia lo que ha amado, ora para extraer provechosa enseñanza de las experiencias de la humanidad o levantar su gloria con lo noble que fue, es también verdad que la misma vida se afirma en el presente y se nutre de la esperanza de su prolongación, o sea, de los presuntos acontecimientos del porvenir.

Después de la muerte de Pascuala avanzó, pues, el tiempo. Y digamos también nosotros: días van, días vienen...⁴

⁴ *El mundo es ancho y ajeno*, Diana, México, 1949, p. 53. Véanse también pp. 347 y 391, y compárense con las especulacio-

No es sólo una coincidencia de tono que aquí se advierte. Es algo más hondo. El escritor peruano, como Thomas Mann, captó el sentido de universalidad de su historia en su sentido de permanencia, es decir integró espacio y tiempo. La imprecisión cronológica que caracteriza a *El mundo es ancho y ajeno* es un elemento estético. A través de una especulación sobre el Tiempo y de la fusión del hombre con la montaña como símbolo de inmutabilidad, Ciro Alegría, al igual que Thomas Mann, proyectó el drama de sus personajes sobre una imagen de la humanidad. Su historia crece, entonces, partiendo de una idea individual de la eternidad hasta llegar a los límites de la experiencia colectiva. Este fenómeno de sublimación ocurre como consecuencia de la acción liberadora que ejerce la montaña sobre el espíritu del hombre. Los indios de esta novela sorprenden por su espiritualidad: es que viven dentro del cerco superior de una montaña mágica. Les ha tocado el frío de la luna, como a Hans Castorp le transformó el asalto de la nieve. La historia del éxodo de Rumi es la historia del éxodo eterno del hombre: siéndole ajeno el mundo y no siendo dueño de sí mismo, el hombre sigue moviéndose en un perpetuo exilio para permanecer tan sólo en la continuidad de su desgracia. Así parten también los indios de López y Fuentes. Así se destierran los jóvenes guerreros de Thomas Mann. Pero en la actitud con que el escritor contempla esa partida reside la diferencia crucial que existe entre el mensaje de Thomas Mann y el de Ciro Alegría y otros novelistas hispanoamericanos. No advertir esa diferencia sería lamentable. Thomas Mann abandona a su héroe sin amar-

nes de Thomas Mann sobre el Tiempo en *Der Zauberberg*, Berlín, 1924, pp. 80, 89, 90, 91, 452, 713 y 714.

gura, acaso con un poco de piedad, pero de ningún modo con remordimiento. Se deshace de él.⁵ Ciro Alegría, en cambio, se identifica con la comunidad indígena de su relato y con ella comparte la persecución y el exilio. Thomas Mann ha manejado sus símbolos con la llave de su ironía; el peruano, con la llave de su genuino sentimentalismo. Thomas Mann posesionado de su papel de mago e intérprete de los misterios de la montaña, está presente a través de toda la historia, comentando en primera persona las acciones de sus personajes, el desarrollo de la trama, hasta la técnica de su novela. Como los novelistas españoles de la picaresca y los ingleses victorianos, exige un papel para sí mismo y lo desempeña con gusto y sin pudor. Ciro Alegría le sigue en parte.⁶ Pero la ironía no es arma que le cuadre, ni es la auténtica tonalidad de su voz. Poeta lírico, no se avergüenza de vibrar con sus pequeños héroes; por el contrario, se desborda a cada paso; sueña con sus pastores, canta con sus flautistas y arpistas, sufre y se rebela con sus peones. Mientras Mann rompe, al fin, el sortilegio de la montaña y permanece intocado junto a los bastidores de su trascendental espectáculo, el novelista peruano no llega a liberarse jamás de su fábula, se va dando tumbos con la desolación de su pueblo, desgarrado y vencido en la vasta planicie helada.

Una nota biográfica pudiera ofrecerse aquí para acentuar esta diferencia de actitudes. No sé en qué circunstancias concibió Thomas Mann su grandiosa epopeya. En carta particular, que guardo como reliquia, me habló de su novela como la obra super-romántica de su juventud.⁷

⁵ *La montaña*, etc., pp. 843-844.

⁶ *El mundo*, etc. pp. 30-31, 42-43, 245.

⁷ Me dice Thomas Mann en su carta: "My impression of your book (*Ensayo sobre cinco temas de Thomas Mann*, Funes, El

Creí advertir ironía aun en tal afirmación. Era un experimentador y como tal no se dejaba tocar por los conflictos que zarandeaban a sus personajes. Al margen de su obra manipulaba los hilos como ilusionista del Renacimiento.

Ciro Alegría, por otra parte, concibió y escribió *El mundo es ancho y ajeno* en circunstancias muy peculiares y no poco dramáticas. Románticas, hubiera dicho Thomas Mann. Entre los años de 1935 y 1940, Alegría estuvo recluido en el sanatorio El Peral, en las vecindades de Santiago. Padecía de tuberculosis y se sometía a una cura de reposo. *La montaña mágica* era entonces un *best seller*. Se leía y comentaba en todos los círculos intelectuales. Me imagino a Alegría, a quien le llevaban libros sus amigos Manuel Rojas, Enrique Espinoza, González Vera, César Cecchi, horizontal e inerte, leyendo y asimilando la prosa de Thomas Mann, identificándose con los personajes del sanatorio suizo, viviendo —y en este caso la palabra no tiene por qué tomarse en sentido metafórico— la gran experiencia del Tiempo proyectada sobre su propio caso. La rutina de Hans y Joachim es la suya, sin variantes: como ellos, se levanta, se tiende, se pone el termómetro, lee, come, se tiende... Los rostros de médicos y enfermeras vagan como formas astrales en medio de radiografías, inyecciones y frazadas. Come y se tiende; reposa y lee. Su vida está hecha al ritmo lento que el maestro dirige con un termómetro. Al atardecer se queda como Castorp, solo bajo las estrellas, aguardando las sombras que se le vienen desde las montañas; desaparecen las figuras esbel-

Salvador, 1949) is that of an unusually fine analysis of the chief motives of my novel —this archiromantic book that is, at the same time, a sort of farewell to romanticism, although its irony makes this moral renunciation of the romantic a little doubtful again."

tas de los álamos chilenos, sopla el viento cordillera-
no y la transfiguración sucede sin esfuerzo. He ahí la
sierra del Perú, la soledad, las cumbres rocosas donde
la familia de pastores adquiere conciencia de su desgra-
cia; allí están pajonales, la laguna rodeada de piedras,
las cavernas que guardan la voz del fugitivo y la conseja
del cuatrero. Por encima de todo ve el mito de un pue-
blo que va surgiendo de la niebla y, poco a poco, va ad-
quiriendo humanidad. Son los comuneros indígenas que
conoció en su mocedad y a cuyo trágico destino aludió
ya en *Los perros hambrientos*. La fábula toma forma:
será un mensaje de reivindicación del indio, una obra
gigantesca, densa, sólida, épica, con un rico tesoro de
costumbres y leyendas folklóricas, y la idea de libertad
que canta en el fondo a manera de un solo patético y
desgarrado. Esta novela tenía ya su estilo, es decir, su
forma y su aparato mitológico: era el estilo del *Zauber-
berg*. Ciro Alegría no hizo sino entrar al círculo mágico,
era un habitante de las alturas, y sus indios, respirando
en la atmósfera enrarecida de un eterno presente, co-
braron la estatura del mito sobre el pedestal de la sierra.

Miguel Ángel Asturias, indagando en los misterios de
la historia americana, preocupado por reconstruir a base
de imágenes poéticas las cosmogonías maya-quiché y
por aplicarlas, luego, como radiografías sobre el cuerpo
presente de Guatemala, a menudo se refiere al sentido
mágico, definidor, resolutivo, de la montaña. El ejemplo
más impresionante de esta búsqueda y del manejo lite-
rario a que la somete se halla en dos episodios, el cuarto
y el quinto, de su novela *Hombres de maíz*. Digamos
de paso que Asturias no se vale de símbolos o alegorías,
como López y Fuentes, ni de anécdotas y comentarios filo-
sóficos, como Ciro Alegría. Para conocer, recurre Astu-
rias al mito prehistórico; para definir la realidad, acepta

las relaciones prelógicas de la magia y, para proyectar su conocimiento, se vale de imágenes, principalmente auditivas —repeticón, encantación, valor esencial del nombre—, que crearán el ámbito sonoro donde el guatemalteco del siglo XX buscará el reflejo de su propia alma. Los episodios a que me refiero son los del Ciego Goyo Yic y María Tecún, y del Correo-Coyote.

En el primero de estos episodios se da el caso de la mujer que abandona a su hombre, huye por las montañas, se convierte en piedra y arrastra a su amante, que la persigue, a la muerte. La montaña ejerce un poder doble: castiga la traición, pero en el castigo le da a la culpable la permanencia del mito, es decir, la función perfecta y eterna de su crimen. Por otra parte, le devuelve la vista al hombre, le abre los ojos para que descubra su abismo y se precipite en él con el peso de su secreto.

El segundo episodio es de índole más esencial: en la búsqueda de la mujer Nicho Aquino descubre su nahual, se une a él encarnándosele, y en su cuerpo de coyote encuentra el camino hacia Xibalbá, el mundo subterráneo donde gana el hombre el orden de la muerte. El paso en la montaña es aquí llave para el conocimiento final, verdadero puerto, poder mágico que toca al hombre en un instante y le convierte en luz para que vaya a ocupar su puesto entre las sombras. Quien dude de la existencia de ese puerto en la montaña, vaya a El Petén, busque en Tikal e identifique en las piedras las mujeres y los hombres que perdieron y encontraron su camino.

Esta novela de Asturias me hace pensar en otra de José María Arguedas, *Los ríos profundos*, cuyo leit motiv es la vida mitológica secreta de las sierras cuzqueñas. La montaña de Arguedas es bruja. La suya es una operación más delicada en que los mitos no asumen

acciones directas sino que permanecen escondidos, como formas humanas en la sombra y hablan o simplemente suenan adentro de las piedras, en los muros, en las campanas, en los ríos y los animales. Les escucha un niño. No es un milagro de comunicación, ni la revelación se da en un fogonazo. La acción de la montaña es ahora lenta y acumulativa: fenómeno de atmósferas, de instantes y contactos. Pudiera decirse que si se produce una revelación, ella es efecto de la contemplación estática o de la meditación; pero, a la larga, el secreto también se irá dando en el paso de una aldea andina a otra, de plaza en plaza, por las iglesias, los mercados, los atajos, las mesetas lunares, a veces a la carrera, porque el propósito del viaje exige premura: aprender a vivir mientras el pequeño héroe se desprende del costado de su padre. Citaré unas frases que escribí hace algún tiempo sobre esta novela para dar una base más clara a esta idea:

... eso que pudiera ser un catálogo de iglesias, de plazas, de muros artesonados y ruinas, se pone a vivir independientemente: hablan las piedras, vibran los patios, se iluminan de oro las centenarias cocinas del Cuzco, llaman las campanas de montaña a montaña a través de alucinantes valles y ríos, se arrodillan los hombres, lloran las indias, y un niño —el niño que fue y que lleva en su sombra Arguedas—, se abraza a su padre y sufre dulcemente con los fantasmas indígenas que rondan eternamente el atardecer de las sierras...

Arguedas habló primero quechua y, más tarde, crecido ya, aprendió el español. Algo extraño, fascinante en su complejo significado estético y lingüístico, aconteció en el proceso: como si el idioma espa-

ñol suyo viniera poblado de vocablos fantasmas, de ligeros duendes que, al tocar las palabras, despertaran toda clase de mágicas reverberaciones. Arguedas dice *muro*, dice *águila*, dice *pedras*, dice *ángeles* y lo que oímos es un mundo material en acción inesperada, estirándose hacia nosotros, como queriendo avisarnos de un alma secreta, prisionera, doliente, ansiosa de ser rescatada.⁸

Un breve ejemplo bastará para ilustrar cómo el joven héroe busca en la montaña la fuente de los poderes esenciales. Desafiado a pelear por un temible enemigo en la escuela, siente que su ánimo flaquea, sabe que será maltratado por la jauría que le considera un "foráneo", y entonces acude al dios de la montaña pidiendo valentía y fuerza. Su invocación es abrupta, irracional en las circunstancias, pero fatalmente certera:

Por la noche, en el rosario, quise encomendarme y no pude. La vergüenza me ató la lengua y el pensamiento.

Entonces, mientras temblaba de vergüenza, vino a mi memoria, como un relámpago, la imagen de *Apu K'arwarasu*. Y le hablé a él, como se encomendaban los escolares de mi aldea nativa, cuando tenían que luchar o competir en carreras y en pruebas de valor.

¡Sólo tú, *Apu* y el *Markask'a*! —le dije—. ¡*Apu K'arwarasu*, a ti voy a dedicarte mi pelea! Mándame tu *killincho* para que me vigile, para que me chille desde lo alto. ¡A patadas, carago, en su culo, en su costilla de perro hambriento, en su cuello de violín! ¡Ja caraya! ¡Yo soy lucana, minero lucana! ¡Nakak!

Empecé a darme ánimos, a levantar mi coraje, diri-

⁸ *Historia de la novela*, etc., p. 273.

giéndome a la gran montaña, de la misma manera como los indios de mi aldea se encomendaban, antes de lanzarse en la plaza contra los toros bravos, enjal-mados de cóndores.

El K'arwarasu es el *Apu*, el Dios regional de mi aldea nativa. Tiene tres cumbres nevadas que se levantan sobre una cadena de montañas de roca negra. Le rodean varios lagos en que viven garzas de plumaje rosado. El cernícalo es el símbolo de K'arwarasu. Los indios dicen que en los días de Cuaresma salió como un ave de fuego, desde la cima más alta, y da caza a los cóndores, que les rompe el lomo, los hace gemir y los humilla. Vuela, brillando, relampagueando sobre los sembrados, por las estancias de ganado y luego se hunde en la nieve.

Los indios invocan al K'arwarasu únicamente en los grandes peligros. Apenas pronuncian su nombre el temor a la muerte desaparece (Ed. Losada, 1958, p. 88).

Y el niño va a la pelea. Ese niño que oye palabras en los muros del Cuzco, que llora en silencio pegado a puertas y columnas y busca la onda de la campana de oro en los cielos helados de la sierra, se transforma; se ha hecho hombre en el diálogo con la montaña y, tranquilo y valeroso, espera las pruebas decisivas.

Semejante idea de metamorfosis en la montaña pero no ya entre mitos, sino en el orden de la simbología católica, aparece en la obra poética de Gabriela Mistral y, muy en particular, en el poema titulado "La fuga".⁹ Citaré dos estrofas:

⁹ *Tala*, Ed. Losada, 1947.

*Madre mía, en el sueño
ando por paisajes cardenosos:
un monte negro que se contornea
siempre, para alcanzar el otro monte;
y en el que sigue estás tú vagamente,
pero siempre hay otro monte redondo
que circundar, para pagar el paso
al monte de tu gozo y de mi gozo (p. 11).*

*Y otras veces ni estás cerro adelante,
ni vas conmigo, ni vas en mi soplo:
te has disuelto con niebla en las montañas
te has cedido al paisaje cardenoso,
Y me das unas voces de sarcasmo
desde tres puntos, y en dolor me rompo,
porque mi cuerpo es uno, el que me diste,
y tú eres un agua de cien ojos,
y eres un paisaje de mil brazos,
nunca más lo que son los amorosos:
un pecho vivo sobre un pecho vivo,
nudo de bronce ablandado en sollozo (p. 12).*

La encadenación madre-monte-madre tiene un sentido secreto. En "La fuga" Gabriela Mistral expresa una idea fundamental: lleva y llevará siempre a su madre dentro de sí misma, como en una gravidez fatal. Será en sus entrañas un peso tierno y doloroso a la vez. Estos dos sentimientos no llegarán a integrarse. La imagen de la madre va escapándose, llamándola, alejándose. Al seguirla, piensa que irá bordeando un monte para encontrar otro y otro hasta el infinito. En un instante la ve disolverse como niebla en la montaña y, entonces, la madre parece convertirse en símbolo de esa *identidad* —del

ser y la tierra nativa— que Gabriela Mistral busca angustiosamente a través de toda su vida.¹⁰

La magia es aquí esencialmente lírica y la montaña es su *forma*: símbolo superpuesto para sugerir el paso y la permanencia de la vida en círculos que nos llaman, nos pierden, nos aceleran y nos arrebatan en la persecución de Dios.

Si en *El mundo es ancho y ajeno*, novela sinfónica, el *Zauberberg* es un tema amplio, espaciado, intermitente, en la obra de un poeta puede adquirir la fuerza de la revelación inmediata, el tono de una exaltación repentina, el sentido de una visión trascendental: es el caso del poema "Alturas de Machu-Picchu" de Pablo Neruda.

A primera vista pudiera creerse que estamos frente a un tema tradicional del romanticismo: el poeta en el exilio con su carga melancólica de recuerdos patrios y su tribunicio arrebatado en nombre de una libertad perdida; pensamos en Heredia cantando al Niágara con voces que evocaban otro terror sublime, el de Byron, de Schiller, de Goethe. Pero, poco a poco reconocemos en el poema de Neruda esa luz que ya nos es familiar: el resplandor de la revelación mágica cuando sale del corazón de la montaña. Un poeta esencialmente lírico, para quien el conocimiento suele ser una inmersión subconsciente en la realidad y los términos de su definición una cadena avasalladora de imágenes, un poeta enumerativo y barroco, cuando no vocativo y alucinado, vuélvese dialéctico, destapa sus imágenes, las agrupa y ordena, ponderadamente lúcido procede a definir con claridad ciertas claves básicas del destino del hombre en su movimiento trágico a través de la historia.

¹⁰ Cf. F. Alegría, *Genio y figura de Gabriela Mistral*, Eudeba, Buenos Aires, pp. 105-106.

La montaña tiene, entonces, para Neruda el mismo poder de revelación suprema que tuvo para Mann, en igual tono trascendente, pero sin la inminencia fatalista que lo prolonga en *La montaña mágica* convirtiéndolo en trance de muerte. Neruda, iluminado por un lento fervor, cercano a las luces de la cima, sintiendo, no reconociendo, el empujón misterioso de la experiencia mística, *reflexiona* sobre el destino del hombre:

¿Qué era el hombre? ¿En qué parte de su conversación abierta entre los almacenes y los silbidos, en cuál de sus movimientos metálicos vivía lo indestructible, lo imperecedero, la vida?¹¹

Neruda examina los resortes de la historia, y sus conclusiones, pese al deslumbramiento que en él provoca la naturaleza, se afirman en una realidad inmediata y en la intuición de un orden físico inflexible.

El tono del poema es angustioso en sus comienzos; obsesionado por el recuerdo de la persecución política, Neruda insiste en reproducir su agitación en las formas estáticas que lo rodean. Después, se va entregando a una tristeza metafísica, a una conciencia de su soledad y a un examen de la muerte. ¿Qué es la muerte en la rutina del hombre?: un collar de muertes diarias, las hojas que sin orden va perdiendo el árbol:

El ser como el maíz se desgranaba en el inacabable granero de los hechos perdidos, de los acontecimientos miserables, del uno al siete, al ocho,
y no una muerte, sino muchas muertes llegaban a cada
[uno

¹¹ *Canto general*, México: Ediciones Océano, 1950, pp. 41-2.

cada día una muerte pequeña, polvo, gusano, lámpara que se apaga en el lodo del suburbio, una pequeña muerte de alas gruesas) . . (p. 42)

No pude amar en cada ser un árbol
con su pequeño otoño a cuestras (la muerte de mil hojas)
todas las falsas muertes y las resurrecciones
sin tierra, sin abismo . . . (p. 43).

El desconcierto inicial se resuelve en una dinámica confrontación de la vida. Está el poeta frente a Machu-Picchu, la fortaleza de roca, corona indestructible del Inca. Contempla las ruinas y en un plano en que se combina la nostalgia clásica con la dureza de su implacable materialismo, glosa el tema *carpe diem*, y agrega:

*Hoy el aire vacío ya no llora,
ya no conoce vuestros pies de arcilla,
ya olvidó vuestros cántaros que filtraban el cielo . . .*
(p. 46).

*Ya no sois, manos de araña, débiles
hebras, tela enmarañada:
cuanto fuisteis cayó: costumbres, sílabas
raídas, máscaras de luz deslumbradora.
Pero una permanencia de piedra y de palabra:
la ciudad como un vaso se levantó en las manos
de todos, vivos, muertos, callados, sostenidos
de tanta muerte, un muro, de tanta vida un golpe
de pétalos de piedra: la rosa permanente, la morada:
este arrecife andino de colonias glaciales (p. 47).*

Descarga su dinamismo lírico y describe místicamente, es decir, nombrando. Más de ochenta epítetos líricos

componen la sección novena del poema, su letanía a Machu-Picchu. La pregunta fundamental se ve venir, está entre líneas tentándolo, atrayéndolo ritualmente hacia la raíz del ser. ¿Qué fue ese hombre que habitó esta roca en el cielo? ¿Qué fue de él?

*Piedra en la piedra, el hombre, ¿dónde estuvo?
Aire en el aire, el hombre, ¿dónde estuvo?
Tiempo en el tiempo, el hombre, ¿dónde estuvo?* (p. 51).

*Yo te interrogo, sal de los caminos,
muéstrame la cuchara, déjame, arquitectura,
roer con un palito los estambres de piedra,
subir todos los escalones del aire hasta el vacío,
rascar la entraña hasta tocar el hombre* (p. 52).

Surge, entonces, una visión apocalíptica: ése fue un imperio construido sobre sangre, hambre, castigo. La soledad de súbito se puebla de formas y fantasmas, el río se llena de voces, las cumbres de flecheros, los caminos de moles ambulantes.

*Machu-Picchu, ¿pusiste
piedras en la piedra, y en la base, harapo?
¿Carbón sobre carbón, y en el fondo la lágrima?
¿Fuego en el oro, y en él, temblando el rojo
goterón de la sangre?
¡Devuélveme el esclavo que enterraste!* (p. 52).

Conmina a ese esclavo a levantarse desde su tumba de granito y a encarnarse en su voz y en su sangre de poeta y mago.

*Juan Cortapedras, hijo de Wiracocha,
Juan Comefrío, hijo de estrella verde,
Juan Piesdescalzos, nieto de la turquesa,
sube a nacer conmigo, hermano (p. 54).*

El *Zauberberg* andino ha entregado su secreto. Ha sido una visión fugaz. El poeta se reintegra, aprisa, a sus filas militantes, bruscamente, como bajando de alturas donde el aire se hizo irrespirable; toma las armas que son suyas, su armadura, su dialéctica. La resolución del poema, no obstante, ha dejado nítidamente su marca de cometa en el cielo: la historia ha legado una enseñanza que está escrita en piedra y los custodios podrán levantarse una vez más y revivir su destino de lucha inacabable.

MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS, NOVELISTA DEL VIEJO Y DEL NUEVO MUNDO

EN UNA ciudad extraña Miguel Ángel Asturias (1899-1974) forja la materia de sus cuentos y poesía; en una ciudad que luce, como trenza alrededor de su cabeza, un cordón de montañas y, en la altura, una aureola de aire celeste, fino y vibrante. Clavada a un muro de piedra hay una placa de sol candente, con su nombre grabado; y a sus pies, un valle sumergido en temblores, en sudor y en plumas azules y doradas.

Es una ciudad formada de ciudades enterradas —dice Asturias en *Leyendas de Guatemala* (Madrid, 1930)— superpuestas, como los pisos de una casa de altos. Piso sobre piso. Ciudad sobre ciudad... Dentro de esta ciudad de altos se conservan intactas las ciudades antiguas. Por las escaleras suben imágenes de sueño sin dejar huellas, sin hacer ruido. De puerta en puerta van cambiando los siglos.

La memoria gana la escalera que conduce a las ciudades españolas. Escalera arriba se abren a cada cierto espacio, en lo más estrecho del caracol, ventanas borradas en la sombra o pasillos formados con el grosor del muro, como los que comunican a los coros en las iglesias católicas. Los pasillos dejan ver otras ciudades. La memoria es una ciega que en los bultos va encontrando el camino. Vamos subiendo la escalera de una ciudad de altos: Xibalbá, Tulán, ciudades mitológicas, lejanas, arrojadas en la niebla. Iximache, en cuyo blasón el águila cautiva corona el galibal de los señores

cakchiqueles. Utatlán, ciudad de señoríos. Y Atitlán, mirador engastado en una roca sobre un lago azul (pp. 17-18, 31-32).

Subiendo y bajando, de piso en piso, de ciudad en ciudad, de siglo en siglo, con su ancha vestimenta oscura de hombre guatemalteco, las manos extendidas, desbrozando los helechos y apartando las momias sangrientas de dioses convertidos en árboles, la cara plana y contundente como flanco de machete, nariz de ídolo de greda, Asturias busca desde hace años el cordón umbilical que une ese fantástico edificio. Perdido, a veces, en la penumbra subterránea, sigue por el corredor de piedra que conduce al lago fúnebre de los Mayas y se encuentra en medio de locuaces príncipes y sacerdotes, de guerreros y doncellas, de tacuazines y poetas, de zorros y escultores, de jaguares e ingenieros, de músicos y venados, de chuchos y pintores, doblados todos en su nahual, observando y comentando la evolución del mundo estático hacia la actividad sobrenatural. Aparta con el pie las orejas, las narices, los dedos y corazones de distinguidos hidalgos españoles, descuartizados en atardeceres, discierne los signos de las paredes, distingue entre el códice de amatle y la espúria traducción colonial. Recoge en los cofres fiscales la estadística de la Bolsa de Comercio para llegar, por fin, a la ecuación entre el banano, el ferrocarril, el *jeep* y el contrato de cien años.

Comenzó su tarea alrededor de 1930, es decir, a los 31 años de edad. Empezó por el último plano de las ciudades enterradas, sin imaginar, quizás, que a través de los años su obra literaria iba a constituir una ascensión desde el subterráneo Maya y la subconciencia primitiva, hasta la consciente valoración del destino de su patria en la época moderna. Su primer libro, *Leyendas*

de Guatemala, es un bello y equilibrado ejercicio poético en que se evoca un paisaje característico de Centroamérica. De las leyendas dijo Paul Valéry en el prólogo de una traducción francesa.

La lectura de esta obra me hizo el efecto de un filtro, pues es una obra que se bebe más que se lee. Fue también para mí como una pesadilla tropical, vivida con una singular delicia.¹

Las ciudades “sonoras como mares abiertos” son: Guatemala, Palenque, Copán, Quiriguá, Tikal, Antigua; y las leyendas: la del Volcán, la del Cadejo, la de Tatuana, la del Sombrerón y la del Tesoro del Lugar Florido. Hay en este libro una controlada pureza de la fantasía tropical. Asturias modela como orfebre educado en academias españolas y francesas, para quien la materia indígena, sin ser del todo exótica, no es aún íntima. Fluye de sus dedos en fina filigrana, a punto siempre de escaparse enredada, pero sujeta a tiempo, dispuesta en nítido diseño, con toques de provinciana cursilería, que no llegan a disipar la magia del filtro selvático a que aludió Valéry. De improviso, se interrumpe la engolada voz y de los ojos asombrados del poeta cae el paisaje como una fruta madura:

Nubes, cielo, tamarindos... Ni una alma en la pereza del camino. De vez en cuando, el paso celeroso de bandadas de pericas domingueras comiéndose el silencio. El día salía de las narices de los bueyes, blanco, caliente, perfumado (p. 135).

¹ Cf. *Leyendas de Guatemala*, Buenos Aires: Pleamar, 1948.

En libro tan plácido y luminoso se advierte, sin embargo, un roce de culturas que, más tarde, provocará una conflagración. El paisaje mismo es, en una página, la evocación nostálgica del estudiante centroamericano suspendido en las cortes de Europa: cosa de almendros en flor, de mangos y nanches, de madre-cacao y de yuca. Suave provincialismo tropical, urbanamente lírico. Una especie de Azorín con un quetzal parado en el hombro. En otra página, el romanticismo chateaubriandesco se estremece con torpe sensualidad:

El aire tropical deshoja la felicidad indefinible de los besos de amor. Bálsamos que desmayan. Bocas húmedas, anchas y calientes. Aguas tibias donde duermen los lagartos sobre las hembras vírgenes (p. 25).

Y en otra parte es Asturias un modernista, abrumado por el peso en oro y plata del Rubén decadentemente exótico:

En la ciudad de Copán el Rey pasea sus venados de piel de plata por los jardines de palacio. Adorna el real hombro la enjoyada pluma de nahual. Lleva en el pecho conchas de embrujar, tejidas sobre hilos de oro. Guardan sus antebrazos brazaletes de caña tan pulida que puede competir con el marfil más fino. Y en la frente lleva suelta insigne pluma de garza. En el crepúsculo romántico el Rey fuma tabaco en una caña de bambú (p. 23).

El lector presente en estas leyendas una elaboración incompleta. Asturias no está satisfecho ni con el balbuceo folklórico que le viene de su tierra, ni con las manipulaciones simbolistas de moda en Francia. Se debate

entre las dos corrientes sin descubrir todavía la orientación que le guiará más tarde en su reconquista del mundo maya. Conoce el *Popol-Vuh*, naturalmente, y mejor aún conoce la obra de Georges Raynaud, *Los dioses, los héroes y los hombres de Guatemala*, que él mismo tradujo al español en colaboración con J. M. González de Mendoza. Ha estudiado las religiones y mitos de la América indígena en La Sorbona, entre los años de 1923 y 1926; y allí, seguramente, afianzó su conocimiento de la literatura histórica de la Conquista y la Colonia. Su explicación del nahuatlismo en el glosario de las *Leyendas de Guatemala* está tomada del *Tratado de las supersticiones de los naturales de Nueva España*, de Ruiz de Alarcón, obra que data de 1629; y en este glosario cita también la *Recordación Florida* del capitán Francisco Antonio de Fuentes y Guzmán (*Discurso histórico, natural, material, militar y político del Reyno de Goathemala*, 1690).

De todas estas fuentes, el *Popol-Vuh* es por cierto la más importante. En el libro sagrado de los quichés se inspira Asturias, por ejemplo, para escribir la oración inserta en el capítulo "Ahora que me acuerdo", en la cual, los primeros hombres, al ver levantarse el Sol, ruegan a los dioses que les den fecunda descendencia. La paráfrasis de Asturias es, en realidad, una síntesis de dos Tradiciones del *Popol-Vuh*: la Séptima y la Undécima. La leyenda del árbol que crece indefinidamente con los humanos en sus ramas —pariente de *Jack and the Bean-Stalk*—, está en la Tradición Cuarta del *Popol-Vuh* y a ella alude Asturias en "El árbol que anda" (p. 167). Asimismo, los árboles que sangran (p. 55), el baile del disloque (p. 56), los cuatro caminos que "se cruzan antes de Xibalbá" (p. 58), la rebelión de las piedras, de las aguas, del aire (p. 82), son todas alusiones a la mitología del *Popol-Vuh*.

La imaginación poética de Asturias se ejercita con un regocijado aquilatar de sus poderes, con una conciencia de sí misma que, en el punto culminante de su actividad, nos hace pensar en una serpiente a punto de tragarse su propia cola. No hay que olvidar que en su elaboración de esta materia mitológica Asturias se somete aún a una tabla de valores convencionales. Sólo un poeta como Valéry pudo sentir la presencia de un mundo frenéticamente primitivo en el fondo de las leyendas. El lector acostumbrado al exotismo modernista —heredero del pseudo-indianismo romántico—, pudiera ver en las leyendas de Asturias una pintoresca e inofensiva evocación de materia muerta. Tanto la percepción de Valéry como la ilusión óptica del lector común son el resultado de fenómenos reales y, parcialmente, explican la contradicción en que se mueve Asturias al escribir sus *Leyendas de Guatemala*.

Entre la publicación de esa obra primeriza y su novela *El Señor Presidente* hay un lapso de dieciséis años. Pero estas fechas son, claro está, engañosas, pues, a juzgar por el testimonio del mismo Asturias, la novela apareció quince años después de haber sido escrita. En todo caso, si no en un plano temporal, por lo menos en un sentido literario, ha ocurrido una conmoción profunda en Asturias, conmoción que acaba para siempre con su lírica fiesta de motivos mayas y su refinada estilización de paisajes centroamericanos. Una mano pesada, bota de un golpe el altar de ídolos y ensucia la mañana guatemalteca con un vaho de sangre y putrefacción. Asturias regresó de Europa a Guatemala en 1933. Él, que vivió la tiranía de Estrada Cabrera en sus años de infancia, vuelve a la dictadura de Ubico. *El Señor Presidente* ya está escrita. No queda más que re-vivir la fábula. Caerá Ubico: una vez más volverá el escritor a su patria, recibiendo

rá honores del gobierno democrático de Arévalo y Arbenz y su pueblo le va a aclamar con el viejo acento de las leyendas y la nueva voz de la libertad; y partirá nuevamente al exilio porque la fábula insiste en repetirse. *El Señor Presidente* pudo haber sido escrita en cualquiera de esas tres circunstancias, se gestó en el ambiente característico de la tiranía hispanoamericana, nutriéndose de anécdotas, rebeldías, destierros, amargas injusticias, impotencia y esperanza, pero, por encima de todo, de una emoción que, convertida en el *leit motiv* de la novela, es nueva en la literatura hispanoamericana: el miedo. Crueldad despótica e ignorancia nos dio Sarmiento en el *Facundo*; ferocidad política rayana en lo bestial, Echeverría en *El matadero*; lances de capa y espada, Mármol en *Amalia*; Asturias crea en *El Señor Presidente* la epopeya del miedo y la impotencia, la radiografía de la nación hispana crucificada en los clavos de la traición, de la hipocresía y el oportunismo. Oigámosle explicar el origen de su novela:

Más que una novela escrita, *El Señor Presidente* fue una novela conversada. En París nos reuníamos un grupo de amigos centroamericanos a contarnos anécdotas de nuestros respectivos países, que en aquella época vivían bajo dictaduras similares. Cada cual contribuía con su propia experiencia o la ajena. Por mi parte yo recordaba mi propia infancia pasada bajo la dictadura de Estrada Cabrera. El miedo que se le comunica a un niño pasó al libro. No como una fórmula literaria, sino como algo psicológico. La novela no es en realidad, como muchos han creído, una biografía de Estrada Cabrera, sino el símbolo de un dictador, común a todos los países. La enfermedad era la misma, pero los enfermos variaban. Por eso *El Señor Presidente*

tiene aplicación en todos los países latinoamericanos. Es una especie de compendio de un dictador.²

En una entrevista publicada por el *Repertorio Americano* agrega otros detalles igualmente significativos:

La novela fue escrita sin un plan literario determinado. Los capítulos se fueron sucediendo uno a otro, como si obedecieran al engranaje de un mundo interno del cual era yo simple expositor. Cuando la terminé me di cuenta que había llevado al libro —no por medios literarios conocidos, de esos que se pueden expresar didácticamente, sino por esa obediencia a las imposiciones de un mundo interno, como dije antes— la realidad de un país americano, en este caso el mío, tal como es cuando se somete a la voluntad de un hombre.

Durante la época de la dictadura a que se refiere el libro yo era un niño, un adolescente y alcancé en ella la primera juventud. Por eso considero que, sin haber tomado parte alguna en los acontecimientos, a través de mi piel se filtró el ambiente de miedo, de inseguridad, de pánico telúrico que se respira en la obra.³

En estas declaraciones Asturias sugiere ciertos elementos de un credo literario que explica, no sólo *El Señor Presidente*, sino también la trilogía novelística sobre la explotación bananera que había de comenzar a publicar en 1949 con *Viento fuerte*. Dejemos que Asturias defina sus propios puntos de vista:

² Entrevista concedida a la revista *Ercilla*, Santiago de Chile, 5 de octubre de 1954.

³ *Repertorio Americano*, año XXX, núm. 6, 1º de marzo de 1950.

En la obra a realizar en América —dice— el escritor debe buscar, de preferencia, el tema americano y llevarlo a su obra literaria con lenguaje americano. Este lenguaje no es el uso del modismo, simplemente. Es la interpretación que la gente de la calle hace de la realidad que vive: desde la tradición hasta sus propias aspiraciones populares.

Frente a la literatura europeizante, el escritor americano, poeta o prosista, tiene que tomar actitud en favor del crecimiento de una literatura americana. Esta literatura ha sido negada sistemáticamente, pero esa negación no tiene valor ya que la influencia americana gravita desde mucho tiempo en las obras que nos han legado tanto la tradición indígena como la hispánica de la época colonial.

Los temas americanos deben ser llevados a lo universal. Pero sólo se universaliza aquello que tiene honda raíz en la tierra misma . . .

Yo divido, para distinguir los valores, los escritores que llamaríamos preciosistas, que forman un grupo y los que tienen una marcada tendencia por lo social. Estos últimos dieron origen a una literatura americana que dio una guantada a lo lírico para poner por delante los problemas del Continente. Sus representantes son bien conocidos: Martín Luis Guzmán, Mariano Azuela, Rómulo Gallegos, José Eustasio Rivera, Jorge Icaza.

Esta literatura social —hay que señalar esto muy bien— es la más netamente americana. Su aparición en este siglo no es sino la reaparición de una corriente que viene de muy antiguo. Los indígenas, a quienes los frailes enseñaron los caracteres latinos, escribieron sus primeras obras con un carácter marcadamente social, y denunciaron en ellas el trato de que eran víc-

timas por parte de los conquistadores. Entre estas obras pueden citarse los libros llamados de *Chilam-Balam* aparecidos en distintos sitios del área geográfica maya, y en los cuales vibra la queja del aborigen atropellado y oprimido por el imperialismo que lo sometió a la condición de esclavo. Muchas obras de esta literatura desaparecieron, pero los vestigios que quedan de ellas demuestran que, como reacción del indígena culto ante la barbarie de la Conquista, nació una literatura americana de tendencia social.

Pasan los siglos; la literatura durante la Colonia corre por cauces hispanoamericanos, pero desde entonces apuntan brotes de aquella literatura criolla preocupada por problemas de orden social. Y cuando nuevas formas imperialistas dominan las fuentes de riqueza de América esclavizando democráticamente al trabajador campesino y al obrero, surgen los libros que tanto escandalizan por su crudeza...

Sin embargo, hay que hacer notar que esta nueva literatura que denuncia hechos y muestra llagas no boga hacia la desesperanza, ni participa de pesimismo alguno. Por el contrario; a través de estas obras valientes se deja entrever la esperanza de una América más americana, y, por lo tanto, mejor.⁴

Estas declaraciones, hechas en 1950, son reafirmadas en 1954:

El escritor actual ha vuelto a tener conciencia de su América, como en la época que va de 1800 a 1830, cuando la pluma y la espada se convirtieron en armas de la libertad. Ahora se combate por la libertad económica. Y allí está el escritor americano cantando y con-

⁴ *Rep. Ame.*, pp. 82-83.

tando como en la gran poesía de otros tiempos. Desde las rapsodas del *Popol-Vuh* hasta los líricos de los himnos patrióticos, los auténticos poetas de América, más cuentan que cantan (Neruda en su *Cuento general*, que él llama *Canto*) y los novelistas encuentran temas en la explotación chiclera, el hondón de la mina, la explotación del indio, los cauchales, las plantaciones bananeras, azucareras, los quebrachales, los yerbatales, los campos petrolíferos. Y de nuevo, como en los días de la emancipación política, el indio, el mestizo, el negro, el mulato, el zambo, cara adentro y cara afuera, aparecen en las páginas de esta lucha en medio de la noche de América, porque en gran parte de América todavía es de noche (*Erc.*, oct. 1954).

Asturias ha preferido no intentar una definición estricta del fenómeno estético a que alude su concepto de "americanismo". Su realismo social, a pesar de sus declaraciones, no es optimista. Esto se debe, acaso, a que en sus novelas, en *El Señor Presidente* en forma especial, no trasciende los límites de la representación objetiva de un mal político; ni ofrece una definición propia de este mal y, por lo tanto, no propone solución alguna que pudiese cargar su obra de un dinamismo revolucionario. Por otra parte, esta posición analítica le salva de los defectos comunes a la literatura puramente propagandística. *El Señor Presidente* no es un panfleto; pudiera haberlo sido y su mérito literario, de distinta naturaleza, no fuera menor. Su significado radica en la elaboración artística que ha debido llevar a cabo el autor para encarnar un símbolo valiéndose de una realidad que en sí no pasa de ser un fenómeno local. Que el modelo del anti-héroe haya sido Estrada Cabrera carece de importancia desde el punto de vista literario. Es un hecho

éste que el historiador y el sociólogo aprecian, pero que en el terreno del arte no es sino circunstancial. El crítico se entretiene, a veces, en el juego biográfico y supongo que no le faltarían claves para identificar personajes como el general Canales, el Cara de Ángel, el Auditor de Guerra y algunos otros. Creo que puede afirmarse que estos caracteres viven en tres planos: pueden representar figuras verdaderas de la política de su época, pueden ser considerados prototipos y pueden, en última instancia, asumir el complejo y misterioso sentido de mitos que no pierden, en el fondo, su dramática humanidad. Sólo en este último me interesan.

Las criaturas de Asturias se mueven trabajosamente hacia la consecución de un destino que no pueden cumplir sino por medio de la transfiguración mitológica. En vida, les atormenta la diabólica fatalidad de las almas perdidas de Dostoievski. A los buenos, es decir, a las víctimas, les toca la gracia divina, también dostoievskiana, que va con los pobres de espíritu. Las víctimas llevan la aureola del santo, ya sea en forma de corona de sangre o en forma de lazo, la soga del ahorcado maya que vuela al paraíso desde el árbol donde cuelga. Seres como el idiota llamado Pelele, como la Mazacuata, el Cara de Ángel, Vázquez y las numerosas prostitutas y presidiarios, son seres de una primitividad esencial y básica en la cual Asturias parece ver la condición indispensable de la salvación en un sentido metafísico. En este plano se explican y resuelven sus terrores, sus cóleras, sus claudicaciones y su crueldad animal.

¿Cómo evitar el recuerdo de don Benito Pérez Galdós ante ese racimo de mendigos podridos en los portales de la catedral guatemalteca? Igual peripecia espiritual les come el alma a los desamparados de Asturias y a los tristes pícaros de una historia como *Misericordia*, por ejem-

plo. Pero aun cuando ni Pérez Galdós ni Dostoievski fueran esos santos mayores, escondidos entre sombras y ruinas de burgueses altares, aun cuando Asturias, solo y sorprendido en la corte de milagros de su patria, pareciese descubrir una llaga cristiana en el costado indio de Guatemala, su mundo literario y la proyección sentimental que él genera son, en esta época de su obra, una floración americana del denso despertar revolucionario de la Europa agitada por las contradicciones económicas y los monstruosos errores políticos que desencadenó la segunda mitad del siglo XIX.

En este hecho descansa gran parte de la significación universal de una novela como *El Señor Presidente*. Nuestra América representa en tal caso una especie de caricatura de la organización y desorganización social europea. Los detalles se agigantan: el despotismo se transforma en sadismo, el derroche de los bienes públicos en desfalco, la miseria de las clases populares en apetosa degeneración física y moral. La dorada tabla de valores de la sociedad burguesa sufre un descalabro grotesco. Se confunden las excelencias con los desechos, un remedo de aristocracia pretende levantar, al margen de la ciudad privilegiada, muros de riqueza, pero en cada muro se abre el gran agujero por donde se cuele la rata que lleva la pestilencia en sus colmillos. La sociedad pierde la noción de sus derechos y deberes. Dominados por el terror, los hombres dejan de reconocer sus lazos familiares y huyen de la responsabilidad social. *El Señor Presidente* se convierte en una rata vestida de negro, de sombrero de copa, guantes y bastón, una rata mesiánica, condecorada, festejada, divinizada, perpetuada en nombres de ciudades, en efigies de monedas, en monumentos y edificios; rata que roe impunemente la moral de los hogares tanto como el honor de las convenciones in-

ternacionales. El hombre, enterrado vivo en una cueva de topo, muere lentamente oliendo la descomposición de su cuerpo y entregando el alma a todos los demonios menores.

Desbordado en palabras, melodramático, a veces ingenuo, con la ingenuidad de Dickens en ciertas inexplicables coincidencias, Asturias produce un documento humano que es asimismo una de las novelas de mayor integridad artística que se han escrito en Centroamérica. Rafael Arévalo Martínez le preparó el camino y por esa huella de desenfrenada fantasía y pesadillesco realismo que el autor siente como una herida en su propia carne, con la perspectiva de una cultura europea y la intuición de un ojo maya, Asturias encontró un elemento más, que el modernista pareció desdeñar: la conciencia de la nacionalidad y un deber político revolucionario.

En su obra siguiente, esta conciencia de la nacionalidad se va a transformar en identificación con el mundo mitológico de los mayas y, el deber político, en denuncia antiimperialista. Firmemente enraizado en esta dualidad histórica —la precolombina y la actual guatemalteca—, Asturias entra en el fascinante mundo de los *Hombres de maíz* (1949). Esta novela es, a mi juicio, su obra de mayor envergadura, aunque no la más lograda; historia o, mejor dicho, poema sinfónico en prosa, de compleja estructura, de estilo difícil, recargado de símbolos, sujeto a variadas y contradictorias interpretaciones. Nadie, que yo sepa, había sometido este libro a un análisis crítico y sistemático antes de 1957.⁵ Mi interpretación, entonces se basó en una reorganización lógica y cronológica de los elementos principales de la trama y en una explicación

⁵ Esta afirmación vale para la fecha en que di a conocer este trabajo: Octavo Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, agosto de 1957, San Juan, Puerto Rico.

de sus leyendas más notables. Asturias mismo ha definido el tema fundamental de *Hombres de maíz*:

Se inspira —ha dicho— en la lucha sostenida entre el indígena del campo que entiende que el maíz debe sembrarse sólo para alimento y el hombre criollo que lo siembra para negocio, quemando bosques de maderas preciosas y empobreciendo la tierra para enriquecerse.⁶

Esta frase, tan sencilla y tan clara, fue recogida con entusiasmo por los editores que la reprodujeron en la solapa del libro y de allí la tomaron los críticos repitiéndola hasta el cansancio. Desgraciadamente, esta frase no desentraña el misterio de los *Hombres de maíz* y no indica sino un motivo entre los numerosos que Asturias maneja en su obra.

En un esquema cronológico de la novela el lector descubre cinco episodios centrales y una especie de epílogo. Alrededor de estos episodios Asturias arma el argumento de su historia sin lógica aparente, acercándose a su órbita y alejándose de ella, ya sea en armoniosos círculos o en audaces evocaciones y visiones. Estos episodios y el mundo circunstancial que les rodea son como los Budas que se esconden adentro de otros Budas. Es preciso pelar uno como un banano para que el otro asome su irónica sonrisa. He aquí un resumen de tales episodios:

1) La historia de Gaspar Ilom y la lucha entre los indios y los maiceros profesionales. Gaspar, el líder, es víctima de un intento de asesinato, se salva milagrosamente curado por las aguas del río. Su éxito es efímero: cercado por traidores, como la Vaca Manuela Machojón

⁶ *Rep. Ame.*, p. 83.

y su marido, y por la policía montada al mando del coronel Chalo Godoy, ve aniquiladas sus fuerzas y se arroja al río para morir ahogado. Los detalles de este episodio se narran esporádicamente a través de la novela y en forma particular en las páginas 54, 61, 72, 80 y 258 (cito de la edición de Losada, 1949). Ciertos detalles nos indican que esta parte de la historia ocurre a comienzos de este siglo.

2) La leyenda de Machojón, el Macho o don Macho, hijo de don Tomás Machojón, el traidor, e hijastro de la Vaca Manuela. Machojón va en busca de su novia y en el camino desaparece envuelto en una *manga de luciérnagas*, metáfora que en el lenguaje esotérico de Asturias parece indicar las chispas de un maizal en llamas. Circula la creencia de que Machojón se ha convertido en fantasma y que, resplandeciente de pies a cabeza, se aparece donde incendian los maizales. Don Tomás trata de verificar la leyenda y sale una noche a quemar los maizales secos. Muere cabalgando entre las llamas, como una reencarnación del fantasma de su hijo. El incendio es incontrolable. En medio de una lucha bestial mueren los maiceros.

3) Leyenda de los Tecunes y su venganza contra la familia Zacatón. Esta venganza está narrada desde un punto de vista mitológico e involucra varias metamorfosis. Los Tecunes acaban también con el coronel Godoy, cuya muerte por el fuego estaba predestinada. Existen dos narraciones del mismo episodio en la novela; la segunda, dos años después de ocurrido el hecho, está en las páginas 210 y siguientes.

4) La leyenda del ciego Goyo Yic y su mujer María Tecún, que le abandona. Asimismo, esta historia se convierte en mito, páginas 148, 151 y 153. Para buscar a su mujer, Goyo se somete a una salvaje operación por

medio de la cual recupera la vista. De poco le sirve la curación, pues ¿cómo ha de reconocer a María Tecún si nunca la ha visto? Buscando la voz o el contacto con la mujer se va por los caminos como vendedor ambulante. Se asocia con Mingo Revoltorio para contrabandear aguardiente. En el camino se venden uno a otro toda la mercancía y, borrachos, van a parar a la cárcel.

5) La leyenda del Correo-Coyote: especie de variante de la leyenda de María Tecún y el ejemplo más claro en la novela de la metamorfosis nahualista. Ahora es Nicho Aquino, el correo, quien pierde a su mujer. Durante la búsqueda se extravía en las montañas y el arriero Hilario Sacayón, que le busca mandado por las gentes del pueblo, cree encontrarle convertido en coyote, su nahual. Este mismo Hilario echa a correr otra leyenda: la de los amores de Miguelita de Acatán con el gringo O'Neill, personaje en el cual Asturias retrata al dramaturgo norteamericano Eugenio O'Neill en la época de sus viajes por Hispanoamérica como agente vendedor de las máquinas de coser Singer (pp. 168-170). Siguiendo las aventuras de Nicho Aquino llegamos a Xibalbá, el mundo subterráneo del *Popol-Vuh*, donde todos los episodios de la historia reciben explicación como en una especie de síntesis final.

El epílogo podría ser el episodio del Castillo del Puerto, prisión en la que se van reuniendo los personajes principales que quedaron para contar el cuento y atar los cabos que pudieran aún intrigar al lector. Es allí donde Goyo Yic encuentra finalmente a María Tecún.

Este esquema no atañe, por supuesto, sino a la significación anecdótica del libro de Asturias. En un plano más hondo, *Hombres de maíz* representa un intento épico de dar forma artística a ese mundo mágico del *Popul-Vuh* que vive aún en la subconsciencia de la población cam-

pesina de Guatemala. En esta novela Asturias ha descartado el organismo de defensa intelectual que es el principio ordenador de las *Leyendas de Guatemala* y entra al mundo mitológico de sus antepasados buscando su propia identificación. Escribe desde una conciencia y subconciencia colectivas para contar el mito literalmente y dar testimonio de la injusticia social con el grito de protesta de los desamparados, sin hacer uso de teorizaciones.

Surgen así los grandes temas de su obra: el nahualismo, la tradición divina del maíz, la venganza, el amor y la muerte. Ya lo hemos dicho: sus criaturas no se realizan sino en la metamorfosis mitológica y en la transformación final de la muerte cumplen su destino. De ahí entonces que fatalmente la historia de los *Hombres de maíz* no llegue a resolverse sino en Xibalbá. Cada ser, encarnado en su nahual, comprende, al fin, el designio superior de sus andanzas. Nacidos del maíz —Tradición Séptima del *Popol-Vuh*— defienden con su sangre el concepto sagrado de su cultivo. Obsesionados por el impulso religioso de vengar la muerte del jefe, asesinan, desatando una cadena de hombres y nahuales. Cuando cae el curandero, primer episodio aludido, cae el ciervo que es su doble, y cuando cae el coyote cae Nicho Aquino. El hombre pierde el maíz al mismo tiempo que le abandona la mujer; y la mujer, a su vez, se convierte en piedra, como los dioses se convirtieron en piedra al nacer el sol (*Popol-Vuh*, Tradición Séptima). Asturias parece decir, como D. H. Lawrence, que el hombre no está completo hasta que encuentra su armonía con la naturaleza y la mujer. Ninguna leyenda ilustra mejor la verdad escondida del mundo mitológico a que se refiere Asturias que la de María Tecún: el que la pierde es un ciego, quien al recuperar la vista vive buscando algo que sólo pudo ver sin ojos.

Asturias no escatima las claves que ayudarán a la comprensión de su libro. Para ilustrar el proceso mitológico, dice:

Desaparecieron los dioses, pero quedaron las leyendas, y éstas, como aquéllos, exigen sacrificios; desaparecieron los cuchillos de obsidiana para arrancar del pecho el corazón del sacrificado, pero quedaron los cuchillos de la ausencia que hiere y enloquece (p. 184).

Y en otra parte añade:

Uno cree inventar muchas veces lo que otros han olvidado. Cuando uno cuenta lo que ya no se cuenta, dice uno, yo lo inventé, es mío, esto es mío. Pero lo que uno efectivamente está haciendo es recordar, vos recordaste en tu borrachera, lo que la memoria de tus antepasados dejó en tu sangre, porque tomó en cuenta que formás parte no de Hilario Sacayón, solamente, sino de todos los Sacayón que ha habido, y por el lado de tu señora madre, de los Arriaza, gente que fue toda de estos lugares... En tu caletre estaba la historia de la Miguelita de Acatán, como en un libro, y allí la leyeron tus ojos, y vos la fuiste repitiendo con el badajo de tu lengua borracha, y si no hubieras sido vos, habría sido otro, pero alguien la hubiera contado pa que no por olvidada, se perdiera del todo, porque su existencia, ficticia o real, forma parte de la vida, de la naturaleza de estos lugares, y la vida no puede perderse, es un riesgo eterno, pero eternamente no se pierde (página 188).

Una lectura cuidadosa del *Popol-Vuh* arroja nuevas claves que ayudan a la interpretación de símbolos mayo-

res y menores, desde el nahualismo hasta el uso de nombres como, por ejemplo, el de los Tacunes que, según la Undécima Tradición del *Popol-Vuh*, figura en el origen de la novena generación de los Cagüek-Quinchés. La peculiaridad de lenguaje de Asturias, sus múltiples y monótonas repeticiones, su obsesión metafórica, sus figuras aparentemente retóricas en que se mezcla el animal, la planta, el árbol y el hombre, todo tiene su raíz en la literatura sagrada Quiché.⁷

¿Habrá que aceptar, entonces, el libro de Asturias como un documento folklórico, una floración moderna de la vieja civilización maya? No lo creo. La novela de Asturias es el resultado de un curioso fenómeno de culturas superpuestas. Los especialistas en arquitectura y escultura barroca americana pueden distinguir con facilidad entre dos motivos iguales en apariencia, pero debidos uno a la mano de un indígena y el otro a la mano de un europeo. Algo similar ocurre con el barroco de *Hombres de maíz*: es una opulencia híbrida, desequilibrada, bella pero monstruosa. Porque en toda la extensión de este poema en prosa sobra algo, sobra poesía, sobran metáforas, exclamaciones, alegorías. Tal derroche de ornamentación y contenido es, sin embargo, algo nuevo en la literatura auténticamente indianista hispanoamericana y en esto radica su actualidad.

El concepto del deber político y la conciencia nacionalista, pilares básicos en el credo literario de Asturias, han conferido a sus novelas posteriores un marcado tono propagandístico. No hay ambigüedad ninguna en la función social que se propone llevar a cabo: su trilogía

⁷ La bibliografía sobre el *Popol-Vuh* es abundante; para el estudiante de literatura bastará el libro de Raphael Girard *Le Popol-Vuh, Histoire Culturelle des Maya-Quichés*, Payot, París, 1954.

sobre la explotación bananera en Centro América tiene por objeto denunciar los abusos e incongruencias de una organización económica semicolonial e inspirar en las repúblicas centroamericanas un dinamismo revolucionario, una responsabilidad política y un entendimiento profundo de la democracia que produzcan, a la postre, su completa liberación del imperialismo extranjero y del oportunismo y venalidad de la política criolla. La trilogía se compone de: *Viento fuerte* (Guatemala, 1949), *El Papa Verde* (Buenos Aires, 1954), y *Los ojos de los enterrados* (Buenos Aires, 1960).⁸

La acción de la primera de estas novelas, *Viento fuerte* —afirma Asturias—, abarca la penetración de las compañías fruteras en las costas del Pacífico y relata la lucha entre los pequeños sembradores de bananos y la gran compañía que no quiere comprarles sus productos. En el *Papa Verde*, los personajes se mueven en la costa atlántica, con la primera incursión de la United Fruit en Guatemala. Al final se alude al intento de la compañía de provocar un conflicto entre Honduras y Guatemala por asunto de límites que fue resuelto por arbitraje. En *Los ojos de los enterrados* prosigue el mismo tema, siempre sobre la base de hechos reales, pero con personajes ficticios (*Erc.*, oct. 1954).

Asturias concentra su ataque antiimperialista en una compañía yanqui que pronto se convierte en símbolo de toda la penetración económica extranjera en Hispanoamérica. Le sigue sus pasos desde su apareamiento en la zona del Caribe hasta su consolidación económica y

⁸ Asturias ha anunciado un cuarto volumen del ciclo bananero: *El bastardo o Dos veces bastardo*.

política en las actuales repúblicas bananeras. Durante la época a que se refiere Asturias en *El Papa Verde* la compañía inicia el proceso de gestación de su imperio político y económico. El héroe de la novela, Geo Maker Thompson, podría representar al capitán Lorenzo D. Baker, quien inició en 1870 el comercio del banano entre la zona del Caribe y los Estados Unidos con una escuálida goleta de 85 toneladas. Quince años más tarde él y otros nueve individuos formaron un consorcio aportando dos mil dólares cada uno como capital. Después de cinco años de actividad, es decir en 1890, el consorcio se transformó en sociedad y su capital de 20.000 dólares apareció aumentado a 531.000 dólares.

En 1871, y en otra región de Centro América, los hermanos Keith, Henry y Minor Cooper, construyeron un ferrocarril que costó ocho millones de dólares y cuatro mil víctimas. Ese ferrocarril fue la línea inicial de una compleja red de transportes y compañías bananeras que cubrieron el Caribe como una densa y apretada tela de araña. En 1900 dos de los grupos bananeros más poderosos se unieron para formar la célebre United Fruit Co. A la sazón controlaban el 80 % del comercio frutero. La United le pagó más de cinco millones de dólares a la Boston Fruit Co. por sus pertenencias y alrededor de cuatro millones de dólares a los hermanos Keith por las suyas. Pronto llegó a poseer 112 millas de ferrocarril y más de doscientos mil acres de tierra. En 1906 la compañía entró a Guatemala y en 1912 a Honduras. En 1900 su capital era de más de once millones de dólares, en 1930 llegaba a cerca de doscientos seis millones de dólares y a mitad de siglo asciende a 560 millones de dólares.

En el ciclo bananero. Asturias describe el problema de los pequeños agricultores que se niegan a vender sus

tierras a la compañía; ésta deja de entenderse con ellos y pone sus demandas en manos del gobierno. El drama que sigue es materia de cuento y de leyenda; los resultados, de estadísticas. Ésas, las estadísticas, muestran que, de acuerdo con ciertas concesiones, el gobierno entregó entre 250 y 500 hectáreas a cambio de cada kilómetro de ferrocarril construido por la empresa extranjera. En 1927 Guatemala arrendó a la United Fruit toda la tierra no ocupada que desease a lo largo de 60 millas del valle del río Motagua por una renta anual de 14,000 dólares. Algunos de los contratos firmados por las naciones centroamericanas con la compañía frutera son ya piezas de antología en la historia del derecho internacional; como por ejemplo el Contrato Soto-Keith firmado el 21 de abril de 1884 en Costa Rica, y los contratos de 1904, 1930 y 1936 firmados por Estrada Cabrera y Ubico en Guatemala.⁹

Refirámonos en forma más detallada a las novelas bananeras. Ninguna de ellas resiste un estricto análisis literario. El tema es ambicioso y pudo haber dado origen a una gran novela antiimperialista. Asturias presenta el problema desde el punto de vista hispanoamericano y, a través de tres o cuatro personajes, revela también las ideas de un sector importante del mundo financiero de los Estados Unidos. Descartemos el hecho de que la *Tropical Platanera* es un símbolo convencional de toda

⁹ Detalles sobre estos contratos e incidentes a que se refiere Asturias en *Viento fuerte* y *El Papa Verde* aparecen en la obra de Ch. Kepner Jr. y J. H. Soothill *El imperio del banano* (México, 1949). Un capítulo de este libro, especialmente el titulado "Los apuros de los agricultores particulares", constituye una referencia indispensable para la debida comprensión de estas novelas. El punto de vista de Asturias con respecto a la United Fruit Co. ha sido planteado también por Luis Cardoza y Aragón en *La Revolución guatemalteca* (México, 1955).

compañía imperialista. Consideremos a los hombres que toman parte en el drama.

Lester, el héroe de *Viento fuerte*, es un vagabundo norteamericano, excéntrico, visionario, quien reúne a un grupo de campesinos guatemaltecos para formar una compañía que ha de competir con el gran consorcio internacional. Allí donde Lester y sus compañeros venden la fruta, la Compañía la regala. Si desean transportarla no hay ferrocarril que se las acepte. Lester sale de apuros pagando coimas fabulosas con dinero de origen desconocido. Igualmente derrocha en sus caprichos personales; en cierta ocasión le paga cinco mil dólares a una bailarina española que lo desprecia. De pronto Lester hace un viaje a los Estados Unidos y el autor revela la verdadera identidad de su personaje: se trata de un millonario, miembro de la Tropical, que ha querido hacer por su propia cuenta una investigación de las malas artes de la Compañía. Tan increíble resulta el ardid literario, que la novela, desde ese punto, pierde toda consistencia. Lester es la caricatura de un norteamericano. El problema, real y dramático como es, se torna trivial.

En *El Papa Verde* Asturias ensaya un tema semejante, pero desde un punto de vista distinto. Se repite la figura del misterioso investigador, ahora en la persona del joven Ray Salcedo, quien se hace pasar por arqueólogo y seduce a la hija del aventurero yanqui Geo Maker Thompson. Éste no es más que una variación de Lester. La compañía es la misma, pero ahora comienza la invasión de Guatemala. Sus métodos ya son familiares: viola derechos, arrasa con la población nativa, se gana el apoyo de los oportunistas criollos y triunfa por el terror. Geo Maker simboliza el poder del imperialismo avasallador. Asturias lo presenta a través de varias épocas, saltando del anonimato a la fama, de la pobreza a

la fortuna, rey de selvas y ciudades, invencible con el machete o el dólar o el contrato. Para dar una nueva dimensión a su personalidad, Asturias profundiza en su vida íntima dando especial realce al carácter de su hija, Aurelia. El éxito de la novela dependía del grado en que Asturias pudiera convertir a Geo Maker en una representación simbólica de la siniestra compañía imperialista sin privarlo de su consistencia humana. Si no lo consigue se debe más bien a un fenómeno de lenguaje: en ninguna de sus novelas antiimperialistas Asturias da con el estilo que corresponde a su tema. Estas novelas semejan brillantes borradores de una obra que está por escribirse. Asturias insiste en usar en ellas la prosa lírica de *Hombres de maíz*. Sin la mitificación maya esa prosa se desmenuza y acaba en lujuria verbal. Ciertos procedimientos se repiten, de modo que el lector los reconoce y pierde interés en ellos; por ejemplo, al relatar un incidente especialmente dramático, Asturias cree necesario establecer primero una nebulosa de metáforas aproximándose al asunto con indirectas y sugerencias que, a la larga y por el vocabulario romántico en que las envuelve, pierden su efecto. Asturias no parece advertir que el lenguaje lírico y la técnica de un realismo mágico que en *Hombres de maíz* realzan los aspectos más profundos de la historia, en su trilogía bananera resultan contraproducentes. Las metáforas viven por sí solas, desprendidas de la violencia que las origina.

¿Por qué no llegó Asturias a interpretar la querrela social de su pueblo en el mundo moderno con la eficacia de su re-creación artística del mundo quiché? Era necesario que se produjera un cambio decisivo en su lenguaje, un cambio tan radical como el que separa a las *Leyendas de Guatemala* de *El Señor Presidente*. Su ideología parecía formada, su posición era clara; nadie mejor

que él conocía los detalles del drama social y económico de Centro América. Creo que Asturias, el mago de un rito maya-quiché, obró su milagro mientras pudo divagar en el ámbito lírico de una historia que se alimentaba de recuerdos, visiones, intuiciones, eso que Valéry llamaba *filtros*, y mientras movió los paisajes del trópico como un tramoyista desorbitado y brujo cuyos telones se afirmaban en pesos de una realidad incomprensible pero activa, una cosmogonía reactualizada.

Su expresión poética —un surrealismo adaptado a una visión regional—, se trizó al entrar en contacto con la crisis social que ha seguido al medio-siglo: despidió algunos resplandores de generosidad, los que le valieron el Premio Nobel en 1967, pero ha ido perdiendo eco, quedándose desnuda en su opulencia barroca, haciéndose *exótica*, cuando su destino era ser revolucionaria. Tal vez, Asturias fue cerrando un ciclo: partió en años en que el *retenué* post-modernista soltaba la cola de Rubén y aventurábase en vuelos solos, a ras de tierra. Algo no se desprendió nunca de sus alas, una tendencia a empolvase, a dorarse, a brillar, es decir, a quemarse bajo un sol que no respeta más que el cuero vivo, o muerto.

ALEJO CARPENTIER: REALISMO MÁGICO

DEBO confesar que, antes de 1950, el nombre de Alejo Carpentier entrañaba para mí un recuerdo brumoso de ciertas intensas búsquedas literarias durante mis años universitarios en Chile. Allá por 1934 o 1935 llegó hasta nosotros su novela *Ecue-Yamba-O, historia afrocubana* y, momentáneamente, nos deslumbró. A semejanza de un ventarrón de apasionantes corrientes folklóricas, con algo de emoción popular y casi, casi revolucionaria, su obra venía arrasando con todo lo cursi y lo falso de una pseudo-tradición cubana imitada del castañuelismo andaluz y mantenida torpemente por críticos que, confundiendo la literatura con el *couplet*, aún consideraban al negro cubano como un personaje más de *La cabaña del Tío Tom*. Naturalmente, aun en esos años, nos dimos cuenta de que Carpentier narraba sus cosas con cierta perspectiva de erudito que no garantizaba la autenticidad de su mundo popular —con algo del despego de los “blancos-negros” de la pseudo poesía folklórica uruguaya o de los rumbistas del Caribe—, pero su experimento conmovía e inquietaba, avanzando como un tractor que abría caminos en montes, selvas, plantaciones y suburbios donde la novela cubana rara vez había osado asomarse. Lo exótico de *Ecue-Yamba-O*, lo primitivo mezclado a lo social y engalanado con una atrayente imaginería creacionista, nos sedujo. En aquella época mi generación leía el *Cocktail negro* de Claude MacKay y *El Emperador Jones* de Eugene O'Neill; no acabábamos aún de descubrir el jazz en todas sus acepciones y variantes geográficas, pero lo seguíamos desde Nueva Orleans a

Chicago e indagábamos por él ya en el Harlem afrohispano.

Sin pasar más allá de esta impresión literaria, presintiendo acaso pero sin distinguir con claridad el factor estético-social que contenía *Ecue-Yamba-O* y que más tarde iba a expandirse y profundizarse en interpretaciones de la mitología americana, Carpentier se nos apareció entonces como un precursor, ligeramente extraño y un tanto descastado en su propia patria.

No volví a leer nada suyo hasta 1958. Leí *Los pasos perdidos*: la primera página con asombro, las siguientes, hasta el comienzo del viaje a Sudamérica, con desgano; desde allí hasta el final con la emoción inolvidable de haber descubierto una obra decisiva, y digo "descubierto" porque no vine a saber sino después de concluir la lectura que el libro había alcanzado un éxito sorprendente en Francia, Inglaterra y los Estados Unidos. Busqué sus otros relatos y la impresión se afianzó: me pareció increíble que durante años de teorizar sobre la decadencia del super-regionalismo descriptivo de la novela americana y sobre el advenimiento de una nueva forma de novelar hecha de realidades esenciales, de universal comunión en el drama social y filosófico del hombre contemporáneo, concebida en la actividad portentosa, a veces subterránea, a veces sobrenatural, de la vieja mitología india, negra y blanca de nuestros pueblos, no hubiese yo sabido del trabajo de este cubano, de su poder para dar forma a rápidas, firmes y espléndidas estructuras en un estilo barroco sólo comparable en la literatura hispanoamericana al de Miguel Ángel Asturias en la prosa, y al de Pablo Neruda, en el verso.

Le seguí la pista entonces con mayor cuidado. Sé de su vida a través de un ensayo de su compatriota Sal-

vador Bueno.¹ Carpentier nació en La Habana en 1904, hijo de un arquitecto francés y de una profesora de idiomas, de origen ruso, inclinada "hacia las letras". Con sus padres viajó por Francia, Austria, Bélgica y Rusia. Después de hacer sus estudios secundarios en el Liceo Janson de Saily, se especializó en teoría musical y arquitectura. Regresó a La Habana con el propósito de obtener allí un grado universitario, pero no tardó en partir una vez más a Francia. La música le atrajo especialmente, tanto en su aspecto creativo como histórico.² Carpentier luchó por generar un movimiento autóctono que superase la mecánica imitación del vanguardismo europeo. Escribió cuatro "escenarios" para obras del compositor Amadeo Roldán: *La rebambaramba* (1928), ballet en dos actos; *El milagro de Anaquillé* (1929), *Mata-cangrejo* y *Azúcar*, poemas coreográficos.

En 1927, Carpentier fue encarcelado por su participación en actividades políticas revolucionarias. En la prisión escribió el primer borrador de su novela *Ecue-Yamba-O*, editada en Madrid en 1933. Libre de persecuciones, viajó nuevamente a Europa en 1928. Francia le atrae, hasta el punto de que en Cuba no falta quien le considere un desarraigado pero, como dice Bueno:

...este desarraigado encontrará sus fuentes nutricias en una suma de culturas: lo europeo occidental, lo hispánico y lo africano en la mezcla rica de sus circunstancias ambientales. En la casa hogareña los diálogos y los libros traerán ecos de aquellas viejas

¹ Cf. *La letra como testigo*, La Habana, 1957. El ensayo se titula "Alejo Carpentier, novelista antillano y universal", páginas 153-179.

² Carpentier es autor de *La música en Cuba* (México, FCE, 1946, 1973), obra consagrada por su valor histórico y crítico.

culturas europeas, lo bretón y lo eslavo en conjunción fructífera. Afuera, en la calle, en la ciudad, entre los amigos que surgen, entre la gente que pasa y conversa, va alimentándose con lo colonial español y con el trasplante africano que, a fin de cuentas, forman la esencial cubanía (*Op. cit.* p. 157).

En París se dedica a la radio-difusión colaborando con Louis Barrault, Artaud y Desnos. Escribe también el texto y prepara el *montaje* y la sincronización de una película documental titulada *Le voodoo*.³

En 1944 publica un relato breve, "Viaje a la semilla". Visita Haití en compañía del actor francés Louis Jouvet, y producto de este viaje es su novela *El reino de este mundo*, editada en México en 1949. Se radica, luego, en Caracas, donde desempeñó un cargo en una empresa publicitaria. Allí escribe *Los pasos perdidos* (México, 1953) que, traducida al francés, recibe el Prix du Meilleur Livre Étranger en 1956. Después, Carpentier ha publicado una novela corta, *El acoso* (Buenos Aires, 1957), *Guerra del tiempo* (México, 1958) (volumen este último que incluye *El acoso* y los cuentos "El camino de Santiago", "Viaje a la semilla" y "Semejante a la noche") y en 1962 *El siglo de las luces*.

Se advierte en la obra de Carpentier cierto desarrollo evolutivo relativamente fácil de identificar. Desde *Ecue-Yamba-O* hasta *El acoso* muévase en una búsqueda—vertical y horizontal—, de las raíces mitológicas americanas para enfrentarlas en un afán de comprender los signos secretos que dividen su facultad creadora y su con-

³ El héroe de *Los pasos perdidos* realiza una obra cinematográfica semejante, *cf.*, pp. 34-35. Nuestras citas son de la primera edición de esta novela: México, 1953.

ciencia social. Fundamentalmente, le obsesiona la idea de traspasar los límites del tiempo, de superarlos y conseguir una síntesis histórica monumental en que el hombre cambia de circunstancias pero no de esencia y, en el fondo, repite una eterna fábula cuyo diseño es posible captar y fijar en la obra de arte. En el terreno literario su evolución va desde el exotismo científico de *Ecue-Yamba-O* hasta la abstracción neosimbolista de *El acoso*. Examinemos los detalles del proceso.

Ecue-Yamba-O es una novela semi-documental sobre el mundo mágico primitivo de un sector de la población negra en Cuba. Parte importante juegan en ella los ritos religiosos, las ceremonias de iniciación, las fórmulas de encantamiento, el substrato ñáñigo de gentes que viven en una etapa de representación colectiva, prelógica y mística, en el medio mismo de una civilización moderna. Refiriéndose al aspecto científico de la novela afirma Salvador Bueno:

Aparentemente la obra posee carácter documental. Quiere revelar los misterios de las religiones afrocubanas. Por eso el texto literario está acompañado por fotografías y símbolos ñáñigos, de objetos rituales, tambores y oraciones. Lo folklórico predomina en términos afrocubanos. Sin embargo, nota esencial en esta novela resulta la estilización de la vida cubana que en ella aparece. Las costumbres, el lenguaje, el escenario físico y humano están artísticamente elaborados (*Ibid.* p. 163).

Producto característico de la tradición africana que mantienen viva sus antepasados, Menegildo Cué, el héroe, representa en su pasión y muerte el destino de su raza. Menegildo va de la exaltación a la derrota, del juego

aspaventoso de puñales, sones y guitarras, al abismo iluminado de los mitos que consagra desangrándose. El sexo, la violencia, la oración mágica, le preparan para el martirologio. Enamorado de Longina, una negra que vive amancebada con un haitiano, busca febril y en celo la ocasión del combate con su rival. Le asesina a puñaladas y va a parar a la cárcel.

Serían las cinco de la tarde cuando la pareja de la guardia rural arrestó a Menegildo. No se le acusaba —por casualidad— de hacer propaganda comunista ni de atentar contra la seguridad del Estado. Era sencillamente que el haitiano Napoleón había sido hallado en una cuneta de la carretera, casi desangrado, con un muslo abierto por una cuchillada...

¿Menegildo acusado de comunista? Menegildo ha visto cómo una empresa yanqui usurpa las tierras de los campesinos cubanos, incluso las de su padre. El negro pierde sus plantaciones de caña de azúcar ante el poder ilimitado de la compañía que avanza con su aparatoso material técnico de último modelo. Los abuelos recibieron cierta compensación a cambio de las tierras; sus descendientes, en cambio, pasaron a ser peones y, muy pronto, esclavos. Menegildo ve el robo de que es víctima su padre y presente, a su vez, que su propio hijo, a quien no llega a conocer, habrá de heredar la esclavitud no escrita que es su patrimonio, perpetuando así en una cadena interminable de menegildos la dominación extranjera sobre los despojos de la riqueza nacional.

¿Acaso valía menos un negro que un americano? Por lo menos los negros no chivaban a nadie ni andaban robando tierras a los guajiros, obligándoles a

vendérselas en tres pesetas. ¿Los americanos? ¡Samanabiche! Ante ellos llegaba a tener un verdadero orgullo de su vida primitiva, llena de pequeñas complicaciones y de argucias mágicas que los hombres del norte no conocerían nunca.

...de qué había servido la Guerra de Independencia, que tanto mentaban los oradores políticos, si continuamente era uno desalojado por esos hijos de la gran perra...? ¡Era tan sabido que, al fin y al cabo, sólo los yanquis, amos del Central, lograban beneficiarse con las magras ganancias de aquellas zafras ruinosas!

Y los trabajadores y campesinos cubanos, explotados por el ingenio yanqui, vencidos por la importación de braceros a bajo costo, engañados por todo el mundo, traicionados por las autoridades, reventando de miseria, comían —cuando comían— lo que podía cosecharse en los surcos horizontales que fecundaban las paredes de la bodega.

Carpentier no rehuye el conflicto económico y social, Lo examina con franqueza y responde con agresividad, sin caer en los excesos de la literatura propagandística. La injusticia social es un ingrediente más de la rutina sangrienta en que se consume Menegildo. De la política va, sin transición, el rito ñañigo y en el frenesí de estas corrientes que le turban con visiones místicas, prisionero de fuerzas ancestrales que, sin el color ni el prestigio del mito antiguo, se revuelven hoy en la alcantarilla del suburbio, bajo la luz de viejos faroles, al ritmo de húmedos tambores y en una bruma de licor barato, Menegildo cae con la yugular cortada de un tajo durante una riña a muerte entre los iniciados del "Sexteto de Física Popular" y los del "Alma Tropical".

A su espalda quedan los consorcios llenándose de di-

nero; se esconden en las sombras de sus mansiones suntuosas los agiotistas criollos; los negros rezan, cantan y procrean en la tierra colorada y verde; mueren en la miseria de los bohíos; mientras en el conventillo de la ciudad persiste la rumba eterna, el sacrificio de mujeres poseídas y apuñaleadas, de terroristas traicionados, de lustrabotas de sabia perversión, de presidiarios hermafroditas, todos entregándose orgiásticamente a un dios negro y a un demonio blanco que insisten en su demanda de sangre secreta y derrotada.

Como una sombra lujuriosa y tierna, de suaves relieves, fuerte en su primitiva pasión y en su silencio, la negra Longina parece representar el único símbolo amable en la historia: de algún modo se presiente que, acaso, en la amplitud de su entrega y en el heroísmo, tenacidad y vigor escondido de su fe en Menegildo, hay una esencia de la tierra que rehusa reconocer la destrucción impuesta desde afuera y se afirma, se aprieta, en su propia entraña y, con irresistible energía, suelta una semilla nueva y victoriosa. Esta mujer-sombra en cuya presencia se atisba solamente un mensaje, se tornará espléndido tipo de mujer-símbolo en *Los pasos perdidos*.

Juan Marinello considerando a Carpentier "tan ansioso de primitivismos como esclavo de refinamientos" le censuró su falta de definición política en *Ecue-Yamba-O*.

Ni nuestro negro ni nuestro pueblo —dijo Marinello—, enseñan su estatura en *Ecue-Yamba-O*. Menegildo, sin perder su perfil, pudo comunicarnos su gran pena de hombre sitiado, y los guajiros del "San Lucio" la angustia de su desahucio. La novela, a pesar de sus logradísimas bellezas, queda en libro de episodios, pudiendo haber sido libro de esencias.⁴

⁴ Cf. *Literatura hispanoamericana*, México, 1937, p. 175.

Marinello se refiere, con marcado rigor, a una condición marginal que, aun en los más apasionados instantes del relato, mantiene Carpentier: condición de observador técnico y erudito, artesano ingenioso que sabe combinar con refinado instinto las especies del mundo afrocubano, que pinta con sangre, que suelta olores sexuales y humos de iniciación ñáñiga a intervalos artísticamente medidos, y que ordena sus mitos en poses de inequívoco orden surrealista para tomarles la trascendental instantánea. Tan gráfico es su mundo de locuras vegetales, tanta realidad adquieren sus ornamentos barrocos de yeso, mármol y esmeralda, que de pronto Carpentier se nos aparece como un prodigioso *metteur en scène*, docto decorador interior y exterior. La verdad es que en *Ecue-Yamba-O* no se refiere aún al camino de su propia reintegración en América, ni a sus aventuras por encima del tiempo en busca de los mitos que, revelándole el derrotero circular entre la selva y la civilización unirán las mitades de su personalidad creadora. Tal será el mensaje de *El reino de este mundo* y *Los pasos perdidos*. Por el momento recorrió la patria negra goloso de hallarle el sentido a las visiones de su infancia, acumuladas y absorbidas, sin llegar a comprenderlas. Fotografió sus pesadillas, documentó sus presentimientos, le dio orden y sentido a sus simpatías; no se identificó con ese mundo porque no era del todo suyo. Le tocaba íntimamente, hasta pudo comprometerle, pero no cambiarle en un sentido de salvación o perdición definitivas.

El reino de este mundo es una fabulosa novela de aventuras basada en episodios verídicos de la historia de Haití. El propósito de Carpentier en este relato es demostrar que el mundo fantástico de la poesía maldita, de la tradición gótica inglesa, del surrealismo *negro*

—uso la palabra tanto en su sentido literal, como en su sentido de literatura esotérica—, es una *realidad* en América. En el prólogo declara Carpentier:

Esto se me hizo particularmente evidente durante mi permanencia en Haití, al hallarme en contacto cotidiano con algo que podríamos llamar lo *real maravilloso*. Pisaba yo una tierra donde millares de hombres ansiosos de libertad creyeron en los poderes licantrópicos de Mackandal, a punto de que esa fe colectiva produjera un milagro el día de su ejecución. Conocía ya la historia prodigiosa de Bouckman, el iniciado jamaquino. Había estado en la Ciudadela La Ferrière, obra sin antecedentes arquitectónicos, únicamente anunciada por las *Prisiones imaginarias* del Piranese. Había respirado la atmósfera creada por Henri Christophe, monarca de increíbles empeños, mucho más sorprendente que todos los reyes crueles inventados por los surrealistas, muy afectos a tiranías imaginarias, aunque no padecidas. A cada paso hallaba lo *real maravilloso*. Pero pensaba, además, que esa presencia y vigencia de lo *real maravilloso* no era privilegio único de Haití, sino patrimonio de la América entera, donde todavía no se ha terminado de establecer, por ejemplo, un recuento de cosmogonías. Lo *real maravilloso* se encuentra a cada paso en las vidas de hombres que inscribieron fechas en la historia del Continente y dejaron apellidos aún llevados: desde los buscadores de la Fuente de la Eterna Juventud, de la áurea ciudad de Manoa, hasta ciertos rebeldes de la primera hora o ciertos héroes modernos de nuestras guerras de independencia de tan mitológica traza como la coronela Juana de Azurduy...

Y es que, por la virginidad del paisaje, por la for-

mación, por la ontología, por la presencia fáustica del indio y del negro, por la Revelación que constituyó su reciente descubrimiento, por los fecundos mestizajes que propició, América está muy lejos de haber agotado su caudal de mitologías.

Sin habérmelo propuesto de modo sistemático, el texto que sigue ha respondido a este orden de preocupaciones. En él se narra una sucesión de hechos extraordinarios, ocurridos en la isla de Santo Domingo, en determinada época que no alcanza el lapso de una vida humana, dejándose que lo maravilloso fluya libremente de una realidad estrictamente seguida en todos sus detalles (pp. 12-16).

Con los años, esta descripción de su actitud estética llegará a ser una declaración de principios y sonará por encima, por abajo y por los lados, de la nueva novelística hispanoamericana, particularmente en el caso de *Cien años de soledad*.

El realismo mágico de Carpentier se afirma, entonces, en una autenticidad que es, a la vez, ideológica y material. Esto que, a primera vista, puede parecer inofensivo, encierra —como se verá más tarde en *Los pasos perdidos*— una profunda escisión en un complejo cultural que ha comprometido hasta ahora a la expresión artística americana.

Carpentier escribe, como los cronistas españoles de la Conquista, para un público europeo. Le domina la obsesión de probar a gentes que subsisten ya de la quintaesencia del artificio, que en América existe un depósito activo de fuerzas mitológicas —a veces dormidas bajo una capa de occidentalismo superficial—, cuyo funcionamiento, en el terreno del arte, da *realidad* a todo un sistema de símbolos que la cultura europea no concibe sino

en un plano estático, abstracto. Lo que en la tradición surrealista es *caos organizado*, en su obra es un caos natural e irracional; el artificio es realidad, lo exótico se convierte en primitivismo auténtico.

De la utopía europea le interesa a Carpentier particularmente el pseudo-primitivismo romántico francés. Juzgado a la ligera, el novelista cubano pudiera impresionar como un hombre culto, un occidental atraído por lo exótico americano, un creador que, antes de producir su fábula, procede a estudiarla con minuciosidad de arqueólogo. Desde este punto de vista, su obra pudiera aparecer como una idealización del mundo mitológico americano. Las referencias a *Atala* y a *Paul et Virginie* son frecuentes en *El reino de este mundo* y *Los pasos perdidos*. La idea básica de esta última novela —el hombre corrompido por la supercivilización, que descubre en la selva su verdadero ser y el idílico ambiente para crear su obra maestra, que *nace* a una vida sana, pura, primitiva, vitalizando su vitalidad creadora en el arte y en una pasión rústica y terrenalmente sensual—, descrita así, superficialmente, podría identificarse como un rebrote del enciclopedismo romántico francés. Sus lectores europeos —la Sitwell le ha llamado “uno de los más grandes escritores de nuestra época”—, es posible que buscaran en sus obras la gota de elixir bárbaro que Montaigne y Voltaire gustaron en *La Araucana*, siguiendo fascinados el proceso de un segundo descubrimiento de América, de una América en que se preserva y exalta la mitología para proveer de renovada sangre los restos exangües de una cultura hastiada de sí misma. Contra el artificio venenoso, he aquí el mito en carne y hueso. El mensaje de Carpentier se transforma así en una admonición dirigida contra los idealizadores: Dejad los trucos de salón, venid a vivir la realidad delirante de la América mágica,

venid a sumergiros en las aguas de la nueva leyenda negra salvadora.

Todo esto queda corto, sin embargo, porque hay algo más que considerar, algo de importancia, fundamental: Carpentier quiere integrarse en cuerpo y alma a este organismo mitológico en que funciona su obra literaria. Pronto dará testimonio de esta dependencia esencial de su genio creativo y de la aventura en que intenta definir su concepción del arte y de la vida por encima de los límites del tiempo: ese testimonio y esa aventura constituyen la médula de *Los pasos perdidos*. Carpentier no está solo en la empresa. El mismo año en que aparece *El reino de este mundo* se publica en Buenos Aires *Hombres de maíz*, de Miguel Ángel Asturias. Ambos, Carpentier y Asturias, regresan desde una Europa erudita e investigadora al mundo totémico, mágico, barroco y tropical de ciertas zonas de América. Ambos estudiaron la red mitológica en que iban a penetrar, no del todo despojados de artificio y de retórica, para buscarse el alma en un activo ritual nahualístico, aderezado con exorcismos y revoluciones. Ambos vienen con crujidos de pergaminos y diplomas a comprobar la realidad de una visión entrevista en salas de conferencias francesas.

En el realismo mágico de Carpentier y Asturias, sin embargo, no hay idealización alguna de origen romántico: por el contrario, ese realismo vive de una comprobación de hechos históricos que se tornan leyendas en la imaginación del pueblo y actúan, luego, como mitos desde una subconsciencia colectiva. Este fondo etnológico y social marca distintivamente la obra de Carpentier y Asturias.

Sin el auto de fe anti-retórico del prólogo, *El reino de este mundo* podría considerarse como una pequeña obra maestra de literatura gótica, una floración surrealista car-

gada de elementos *negros*, rica de ornamentación onírica, lujuriosa en su densidad vegetal y en la sangrienta tonalidad de su sensualismo. Pero, como se ha dicho, cada personaje, cada episodio —la época, el ambiente, el paisaje—, todo posee una realidad histórica esencial. El arte (¿podría decirse el truco?) consiste en la disposición de los elementos y en el enfoque con que ellos son presentados al lector. Así por ejemplo, de la escena inicial nos queda la imagen de un escarapate de peluquería donde se exhiben cabezas de cera rizadas y de una vidriera adjunta donde un carnicero expone cabezas de animales degollados. En una escena pletórica de sugerencias el novelista destaca deliberadamente esas cabezas y logra el efecto de extravagancia deseado. Seleccionando los episodios, presentando a sus personajes —Mac-kandal, Bouckman, Henry Christophe, Paulina Bonaparte—, en un momento culminante de sus increíbles aventuras, ordenando los objetos y el paisaje desde un ángulo que agudiza la incongruencia y el absurdo poético, la historia adquiere en manos de Carpentier un frenesí de movimiento, una riqueza de asociaciones que tan pronto tocan a los sentidos como al intelecto.

El mundo de violencia, de tiranía sangrienta, de violaciones, asesinatos, que es la isla descrita por Carpentier, emerge esquemático, directo, alucinante. Vive en un lenguaje de símbolos tan vibrantes, aun en su escueta dureza y en la suspensión del tiempo en que el autor los fija a través de luces y sombras, que el relato se desprende de la historia y nos queda mirando con todas las caras de su múltiple realidad. Tal acto de simbolismo en lo medular de la historia de América no tiene, que yo sepa, sino un antecedente: *El matadero* de Esteban Echeverría y, tal vez, un paralelo: *El Señor Presidente* de Asturias.

Los pasos perdidos es la más alta expresión de lo que tradicionalmente se llamaba la novela *artística* en Hispanoamérica. La corriente preciosista del modernismo con su búsqueda de lo exótico y fantástico, la reactualización del indigenismo americano en su complejo acoplamiento con el espíritu español renacentista, ideas y formas de literatura que sobreviven al romanticismo y a la tradición dariana, se armonizan en la obra de Carpentier y, cobrando la luminosidad de una alegoría vaciada en cuidadoso marco estético, adquiere también la hondura y la trascendencia de una aventura del espíritu que atañe directamente al hombre contemporáneo.

El héroe de Carpentier es un hombre consumido en el vacío espiritual y la espantosa presión psicológica que genera la gran ciudad moderna. Su rutina consiste en mantener la eficiencia de la angustia, en dar sólida respetabilidad al cinismo, en embellecer la mentira y la simulación, en coronar la podredumbre colectiva e individual con un halo de serena y placentera superioridad burguesa.

En el fondo, los hilos que sostienen su representación están a punto de cortarse, la angustia es ya desesperación, el vacío es casi locura. Postergando el desenlace va de la cama de su esposa a la cama de su querida deteniéndose en el trayecto para reponer fuerzas en un bar. Su mujer desempeña a conciencia el papel de la ruina disfrazada de próspera respetabilidad. Durante la semana actúa como actriz principal de un drama cuya acción sucede en el sur de los Estados Unidos. El domingo celebra el rito sexual con su esposo. La querida, dedicada a la astrología y otras ciencias afines, es la exquisita simuladora del espíritu y sostiene el calor sensual de su cuerpo con arreglos de luces, música, cuadros y variados aspectos de decoración interior.

A punto de sucumbir definitivamente, el héroe parte a un lugar de las selvas americanas —el Orinoco, según la explicación del epílogo de la historia—, con el propósito de descubrir unos instrumentos musicales primitivos que le servirán para probar su tesis sobre el origen de la música. Le acompaña su querida. Primero la ciudad hispanoamericana, donde presencian una sangrienta revolución, y luego la selva, actúan como un ácido que al entrar en contacto con la humanidad cansada de la pareja produce una reacción súbita. Se acentúa la “muerte en vida de ella”: sin el decorado interior, expuesta a la luz implacable del trópico, se deshace como maniquí de cera, se le sueltan los nudos, se le afloja la sensualidad y acaba, arrastrándose, impotente, consumida por la fiebre palúdica, rechazada por el hombre y por la mujer —asedia también a la campesina con la tentación de la lujuria—, buscando refugio en la guarida original de sus barrios existencialistas.

El hombre, en cambio, rompe la campana de vacío y emerge al mundo que llevaba ancestralmente pulsando en su sangre. He aquí el camino de su salvación. Enmurallado entre dos culturas —una que va en la sangre y otra en los libros—, enmudecido por años de simulación y honorable inconsciencia en medio de una fosa común donde sólo el instinto lo sostiene, comienza a reconocer paulatinamente su lugar de origen, a comprender su razón de vida, a buscar la final reintegración. Fúgase de la indecente esterilidad del artista nativo pegado a una cultura extranjera, como caracol que absorbe la coloración de máscara de las disonancias y abstracciones, resuelto a parodiar una decadencia que le queda grande. Descubre, en cambio, entre sombras primitivas, la expresión de harpistas, flautistas y bongoceros que le abren la huella hacia una zona del mundo americano

donde ha de captar la verídica imagen de sí mismo, transfigurada en los espejos de la selva.

Refiriéndose a su propia obra en una entrevista con Salvador Bueno, Carpentier ha dicho:

—En ese libro el argumento sólo tiene una función de elemento estructural, de factor de unidad. En *Los pasos perdidos* domina una idea: la de una evasión posible en el tiempo.

En dicha novela una crisis de conciencia padecida por el personaje central que habla en primera persona, le hace encontrar un modo de evasión que le conduce más allá de todo lo imaginable.

—¿Y a dónde conduce esa evasión?, le pregunté.

—Una vez hallada la suprema independencia ante el Tiempo, ante la Época, el protagonista habrá de hallar, dentro de la misma lograda evasión, las razones que le harán desandar lo andado, regresando al punto de partida.⁵

Y en una carta dirigida al mismo crítico, Carpentier puntualiza aún más:

Todo esto responde a mi preocupación actual por universalizar el escenario americano, por abrirlo, ampliarlo, extenderlo... Ahora hay que orientarse hacia un concepto más ecuménico de lo americano (*Ibid*, pp. 178-179).

Su peregrinaje en la selva es una parábola. Como en la novela de José Eustasio Rivera, *La vorágine*,⁶ el des-

⁵ Citado por Bueno, pp. 167-170.

⁶ Carpentier —por intermedio de su personaje central—, hace una curiosa referencia a una “novela sudamericana” que muy

cubrimiento de la selva se realiza en un viaje del héroe, hombre de la ciudad, que camina apremiado por intensas emociones de índole sensual y estética, hacia una meta líricamente presentida. Arturo Cova y el héroe anónimo de Carpentier son fugitivos de una decadencia; ambos llevan, como una categoría kantiana, la concepción artística en blanco para encajar en ella el mundo primitivo que desconocen pero que les arrastra con un poder sobrenatural. Ambos se acompañan de una mujer que representa lo que, subconscientemente, anhelan destruir. Las mujeres y ellos revelan su índole más secreta en el contacto con la presencia mitológica de la naturaleza y con seres de brutal fascinación que la selva usa diabólicamente para perderles. Pero, no ha de confundirse el móvil fundamental de una y otra obra. La selva de Rivera está vista a través del vocabulario preciosista del modernismo romántico y de la conciencia social surgida en la crisis del capitalismo que siguió a la primera guerra europea. La selva de Carpentier, sin constituir una idealización literaria, como la de Hudson, por ejemplo, es un mundo mitológico interpretado por encima de la historia y descrito en un lenguaje pleno de símbolos de ascendencia surrealista pero de base concreta, contemporánea, autóctona. Ambos novelistas, el colombiano y el cubano, expresan la mitología tropical americana, en el mismo sentido en que la expresan también Miguel Ángel Asturias y Eugene O'Neill, pero la raíz romántico-social de Rivera se convierte en raíz romántico-esteticista en la obra de Carpentier.

bien pudiera ser *La vorágine* de Rivera: "Tengo en mi maleta una novela famosa, de un escritor suramericano, en que se precisan los nombres de animales, de árboles, refiriéndose leyendas indígenas, sucedidos antiguos, y todo lo necesario para dar un giro de veracidad a mi relato" (*Los pasos perdidos*, p. 293).

En *Los pasos perdidos* el héroe marcha con un Adelantado, un fraile y una mujer, como el colonizador español de antaño. Al igual que en la Conquista, hay quien busca el oro, quien la Fuente de la Juventud, quien funda misiones y quien las puebla. Pero también va con ellos un griego que lee *La Odisea*. La verdad es que, mientras en un plano la expedición repite la hazaña de la Conquista —en pleno siglo XX— y descubre el secreto de la cópula fabulosa de dos culturas, en otro plano, de más honda proyección, el héroe duplica la aventura de Ulises y la visión de cada soñador que buscara en nuestro Continente la Tierra Prometida, llámese El Dorado, La ciudad de los Césares, Cíbola o Santa Mónica de los Venados. Encuentra él la fuente de la felicidad pero, bajo el implacable ojo de Dios, la abandona, creyendo que ha de regresar, sin advertir que abandonándola, aunque sea efímeramente ha renunciado a ella, pues ella no puede durar sino el instante milagroso de la posesión.

Las dos aventuras apasionan. Participamos en la fundación de la ciudad en la selva, quisiéramos quedarnos con el héroe y establecer nuestro rancho en la aldea que crece poco a poco, querriamos advertirle su error cuando sube al avión de los exploradores que vienen a rescatarle. Más tarde, cuando —al igual que el héroe de *Lost Horizon*, la novela de James Hilton— lucha por regresar, merodea por los caminos de la selva, a lo largo de las corrientes del Orinoco, arriesgándolo todo por encontrar el paso secreto en la maraña y el sendero que ha de llevarle a la ciudad escondida, nos conmueve el fervor dramático de su hazaña y sufrimos con él los efectos de la decepción.

En otro plano, el de la aventura espiritual, Carpentier también procede sin subterfugios. El proceso del descubrimiento del mundo que lleva en su ancestro es autén-

tico en toda su complejidad. El lenguaje es el primer obstáculo grave. Las páginas iniciales de su relato, escritas en un idioma en que los ornamentos verbales no consiguen ocultar un cierto balbuceo gramatical, contienen frases como éstas:

Supé que allí vivía el nuevo Presidente de la República y que, por muy pocos días, me había faltado de asistir a los festejos populares... (p. 52).

Mouche se antojó de un hipocampo (p. 54).

No quedaba una revista, una novela policiaca, una lectura distraente... (p. 68).

Quien hubiera abierto una puerta, de súbito, habría promovido fugas de insectos todavía inhábiles en correr sobre maderas (p. 70).

El mismo Carpentier comprueba sus momentos de extravagancia sintáctica:

He aquí, pues, el idioma que hablé en mi infancia; el idioma en que aprendí a leer y a solfear; el idioma enmohecido en mi mente por el poco uso, dejado de lado como herramienta inútil, en país donde de poco pudiera servirme (p. 53).

Muy luego, sin embargo, la gramática y sus pequeñas trampas desaparecen como barca vieja en la tumultuosa corriente del barroco americano y dejamos de notar las incongruencias y los errores, no nos damos cuenta ya cuando un vocablo es inventado, traducido del francés o desenterrado de las arcas espléndidas del español clásico. El idioma de Carpentier se levanta como una catedral en la selva, se asienta o vuela, se ilumina o se ensombrece, se enoja hasta cegarnos, se retuerce o se estiliza,

resuena en infinitas cadencias, estalla en colores, o se afirma en pátina de pintura antigua. Es, al fin, instrumento mágico.

Mariano Picón-Salas, impresionado por el lenguaje de *El reino de este mundo*, ha dicho:

Sólo con algunos de los mejores esperpentos de Valle-Inclán se podría comparar en la prosa hispánica de nuestro tiempo el casi escorzado estilo plástico en que está escrito. Un estilo que a fuerza de maestría da alternativamente no sólo el color o las medias tintas, sino hasta ofrece —cuando es necesario—, ese lujo de los maestros que se llama el garabato. Un estilo que cuando lo necesita, puede formar su propia perfección.⁷

No es el idioma de Carpentier una acumulación de sonidos sopladados en cuerno sonoro y hueco, al modo del preciosismo verbal de comienzos de siglo que se ha denominado tradicionalmente *tropicalismo*. Lo “tropical” en el lenguaje es como un crecimiento vegetativo que aparece en la superficie de las palabras: una mancha de hongos, o una apretada formación de corolas de pasajera estabilidad; es una impostación de la voz y una traducción del gesto en vocablos. En la obra de Carpentier no se da esta invasión vegetal en la estructura del lenguaje. El frenesí de sus extensas y minuciosas descripciones es racional; en el fondo, encierra un dominio de la exaltación.

No es difícil notar en su obra concomitancias con la de Miguel Ángel Asturias. Carpentier parece seguir a Asturias cuando intenta sugerir la transición de un ser

⁷ Citado por Bueno, pp. 169-170.

desde su condición humana a su condición de mito. Por ejemplo, dice Carpentier en *Los pasos perdidos*:

Ya aparecían junto al hogar, llamados por Montsalvatje, los curanderos que cerraban heridas recitando el ensalmo de Bogotá, la reina gigante Cicañocohora, los hombres anfibios que iban a dormir al fondo de los lagos, y los que se alimentaban con el solo olor de las flores. Ya aceptábamos a los Perillos Carbunclos que llevaban una piedra resplandeciente entre los ojos, a la hidra vista por la gente de Federmann, a la Piedra Bezar, de prodigiosas virtudes, hallada en las entrañas de los venados, a los tatunachas, bajo cuyas orejas podían cobijarse hasta cinco personas, o aquellos otros salvajes que tenían las piernas rematadas por pezuñas de avestruz...

Las Amazonas habían existido: eran las mujeres de los varones muertos por los caribes, en su misteriosa migración hacia el Imperio del Maíz. De la selva de los mayas surgían escalinatas, atracaderos, monumentos, templos llenos de pinturas portentosas, que representaban ritos de sacerdotes-peces y de sacerdotes-langostas... (pp. 174-175).

Este lenguaje en que se evidencia la intención de trascendentalizar por medio de palabras-símbolos es común en cierta zona de la novela hispanoamericana contemporánea: lo emplean escritores afanados en crear síntesis poderosas y profundas, amalgamas de hombres y ambientes, de visiones que superan lo circunstancial y cotidiano. Esta ambición lingüística a menudo desorbitada, o pesada o árida, siempre difícil, no guarda relación con lo que suele llamarse "tropicalismo". Si "tropicalismo" es desatarse, el lenguaje a que me refiero es unificador; si "tropicalismo" es cubrir el vacío con densa

tela de frenesí lírico, el estilo de Carpentier y Asturias es desnudar la honda veta espiritual para definirla en una rígida estructura poética.

No obstante, la palabra "tropicalismo" bien entendida debiera ser en este caso tan válida como la palabra "barroco", al menos en cuanto se refiere al estilo de Carpentier y Asturias que representa la adaptación de una forma artística europea a la idiosincrasia nativa de América, para ser más exactos, de una América tropical. Revisemos, en consecuencia, el significado del término: quienes hablan de "tropicalismo" político para referirse a los cuartelazos de Centroamérica, en realidad se refieren a un tipo de ebriedad que no es ajena al resto del mundo hispánico; así como quienes hablan de "tropicalismo" cuando aluden a una sensualidad fácil y pueril, o cuando censuran una exuberancia en las costumbres, en el modo de vestir, o de hablar, una falta de reserva, un entusiasmo inconsecuente, en verdad reconocen una actitud mestiza en los llamados pueblos "blancos" de Sudamérica, pero se la cargan a quienes la llevan, accidentalmente, más a flor de piel.

Consideremos entonces como legítimo el uso del vocablo *tropical* para designar la variedad del barroco que constituye el lenguaje de Carpentier. *Tropicalismo* en su obra —como en la de Asturias—, es el nombre para una expresión artística en que el fondo mágico de las culturas primitivas de América se funde con la belleza formal de la tradición barroca europea en un intento de interpretar el espíritu y la realidad ambiente del hombre del Caribe y de la América Central. Ningún otro lenguaje sirve para tamaña empresa: ni el de las viejas normas costumbristas, ni el frondoso y rudo del regionalismo, ni el del impresionismo modernista. Se necesita un instrumento para crear mitos o para rescatar-

los del pasado pre-colombino, para hacer vivir al hombre y al paisaje en la unidad esencial que exige la creación artística, para llevar la magia de la América indígena al intelectualismo cansado de Europa. Eso mismo que hace a Carpentier "extraño" y a Asturias "difícil" en la literatura hispanoamericana, eso que les distancia de la crítica oficial, es precisamente aquello que les comunica con el pensamiento estético de proyección universal. No de otro modo pueden interpretarse los elogios de Paul Valéry sobre las *Leyendas de Guatemala* de Asturias y los de Edith Sitwell acerca de las novelas de Carpentier.

En el plano lingüístico Carpentier despierta misteriosas resonancias que pronto invaden el mundo de las sensaciones y las ideas. De las palabras suéltanse sustancias que tocan al héroe y le alteran. A medida que se interna en la selva va perdiendo un alma y le va saliendo otra, como culebra que cambia la piel. Le vemos avanzar por las Tierras del Caballo:

Al penetrar en un pueblo donde mucho se hablaba de coleadas y manganas, advertí que habíamos llegado a las Tierras del Caballo. Era, ante todo, ese olor a pista de circo, a sudor de ijares, que por tanto tiempo anduvo por el mundo, pregonando la cultura con el relincho. Era ese martilleo de sonido mate que me anunció la proximidad del herrero, aún atareado sobre sus yunques y fuelles, pintado en sombra, con su mandil de cuero, ante las llamas de la fragua. Era el bullir de la herradura al rojo apagada en el agua fría, y la canción que ritmaba la hincada del corcel con zapatos nuevos, aún temeroso de resbalar sobre las piedras, y los encabritamientos y resabios, logrados a brida, ante la joven asomada a su ventana, luciendo una cinta en el pelo. Con

el caballo había reaparecido la talabartería, perfumada de cueros, fresca de cordobanes, con sus operarios atareados bajo colgaduras de cinchas, estribos vaqueros, acciones de guadamecí y cabezadas para domingos con tachuelas de plata en la frontolera. En las Tierras del Caballo parecía que el hombre fuera más hombre. Volvía a ser dueño de técnicas milenarias que ponían sus manos en trato directo con el hierro y el pellejo, le enseñaban las artes de la doma y la monta, desarrollando destrezas físicas de que alardear en días de fiesta, frente a las mujeres admiradas de quien tanto sabía apretar con las piernas, de quien tanto sabía hacer con los brazos. Renacían los juegos machos de amansar al garañón relinchante y colear y derribar al toro, la bestia solar, haciendo rodar su arrogancia por el polvo. Una misteriosa solidaridad se establecía entre el animal de testículos bien colgados, que penetraba sus hembras más hondamente que ningún otro, y el hombre, que tenía por símbolos de universal coraje aquello que los escultores de estatuas ecuestres tenían que modelar y fundir en bronce, o tallar en mármol, para que el corcel de buen ver respondiera por el héroe sobre él montado, dando buena sombra a los enamorados que se daban cita en los parques municipales. Gran reunión de hombres había en las casas de muchos caballos cabeceando en los soportales; pero donde un solo caballo aguardaba en la noche, medio oculto entre las malezas, debía el amo haberse quitado las espuelas para entrar más quedo en la casa donde le aguardaba una sombra. Me resultaba interesante observar ahora que, luego de haber sido la máxima fortuna del hombre en Europa, su máquina de guerra, su vehículo, su mensajero, el pedestal de sus

próceres, el adorno de sus metopas y arcos de triunfo, el caballo alargaba en América su grande historia, pues en el Nuevo Mundo seguía desempeñando cabalmente y en enorme escala sus oficios seculares (pp. 139-141).

Vemos cómo el héroe invade las Tierras del Perro (pp. 147-148); presenciamos con algo de estupefacción la lenta y penetrante atadura de dos mundos —ahora, no el español y el indio del siglo XV, sino el europeo y el mestizo del siglo XX—, cruzados ambos por signos mágicos y cabalísticos: a veces científicos, psicológicos y filosóficos, a veces religiosos y sexuales. Uno de ellos, el de la decadencia europea, persigue al otro con voracidad sensual. Le ha descubierto a la distancia, le imita poniéndose sus máscaras ritualísticas sobre sus facciones de ser rubio y diurno. En instantes de paroxismo estético le ha dedicado un culto mezclando con extravagancia el Oriente y el Occidente, la magia, la superstición y la maquinaria teatral. De ese culto quedan máscaras negroides colgadas en departamentos de lujo a las orillas del Sena, quedan cerámicas, cueros, maderas y ópalos en tiendas de moda, quedan acordes de piano, y soplidos de saxofón y abruptos de tambores en pequeñas *boites* tenebrosas.

Los pasos perdidos conducen al héroe de Carpentier a descubrir la verdad detrás de esta parodia y en sus palabras recobra vida aquello que feneció en hábiles pero artificiales conatos de arte primitivo y en aproximaciones automáticas del surrealismo. Lo que pudo ser un cuadro surrealista colgado de una exposición parisiense, es aquí un ambiente de intachable realidad:

Cumplido el propósito, con magistral manejo del timón y una que otra peña sorteada a la pértiga, me hallé aquel mediodía en una prodigiosa ciudad

en ruinas. Eran largas calles desiertas, de casas deshabitadas, con las puertas podridas, reducidas a las jambas o al cabestrillo, cuyos tejados musgosos se hundían a veces por el mero centro, siguiendo la rotura de una viga maestra, roída por los comejenes, ennegrecida de escarzos. Quedaba la columnata de un soportal cargando con los restos de una cornisa rota por las raíces de una higuera. Había escaleras sin principio ni fin, como suspendidas en el vacío y balcones ajemizados, colgados de un marco de ventana abierto sobre el cielo. Las matas de campanas blancas ponían ligereza de cortinas en la vastedad de los salones que aún conservaban sus baldosas rajadas, y eran oros viejos de aromos, encarnado de flores de Pascuas en los rincones oscuros, y cactus de brazos en candelero que temblaban en los corredores, en el eje de las corrientes de aire, como alzados por manos de invisibles servidores. Había hongos en los umbrales y cardones en las chimeneas. Los árboles trepaban a lo largo de los paredones, hincando garfios en las hendiduras de la mampostería, y de una iglesia quemada quedaban algunos contrafuertes y archivoltas y un arco monumental, presto a desplomarse, en cuyo tímpano divisábanse aún, en borroso relieve, las figuras de un concierto celestial, con ángeles que tocaban el bajón, la tiorba, el órgano de tecla, la viola y las maracas. Esto último me dejó tan admirado que quise regresar al barco en busca de lápiz y papel, para revelar al Curador, por medio de algunos croquis, esta rara referencia organográfica. Pero en ese instante sonaron tambores y agudas flautas y varios Diablos aparecieron en una esquina de la plaza, dirigiéndose a una mísera iglesia, de yeso y ladrillo, situada frente a la catedral incendiada (pp. 141-142).

En Francia se ha soñado una América y una África surrealistas, como Chateaubriand soñó una América romántica. La Atala coronada de plumas y quetzales ha tenido su contraparte en una Atala nocturnal, totémica, cuajada en diamantes o seca en planicies de sol mexicano, abierta y herida por el cúmulo de símbolos fálicos que los poetas-etnólogos le disparan en medio de apasionados trances. Carpentier reconoce la engañosa dualidad, y por intermedio de un personaje, alude a ese veneno de la pueril idealización, o del símbolo superimpuesto que pudiera desvirtuar la autenticidad de la aventura del héroe. Porque este héroe, aunque movido aparentemente por una vieja utopía romántica, aunque en momentos de laxitud sexual confunda el claro de la selva con la selva misma y crea ver en la mujer que le sigue, le cocina, le refocila y le ampara, una especie de alegoría telúrica, algo así como un tambor de guerra de espaldas, pronto es sacudido por el impacto de las realidades elementales. Tan pronto se aleja de la ciudad escondida, su Atala se acopla con otro colono, pues, según lo expresa el griego de la novela:

Ella no Penélope. Mujer joven, fuerte, hermosa, necesita marido. Ella no Penélope. Naturaleza mujer aquí necesita varón... (p. 331).

Los caminos a la ciudad escondida se cierran y cuando vuelven a abrirse a nada conducen, pues el héroe, aunque vence al tiempo, no descubre el secreto de su propia liberación interior, sino recursos exteriores, avances, señales, ayudas de inconclusa índole. Descubre sí el camino de un resignado regreso al viejo mundo.

Como ya se ha dicho, con el título de *Guerra del tiempo* Carpentier reunió en 1958 tres relatos breves —“El ca-

mino de Santiago”, “Viaje a la semilla” y “Semejante a la noche”— y su novela corta: *El acoso*.⁸ Carpentier experimenta en estas obras con una idea que parece haberle obsesionado largamente: la de romper los márgenes artificialmente sólidos del tiempo y de integrar el pasado, el presente y el porvenir en una duración, a la vez, estable y voluble, cuyo eje puede ser una persona, un acontecimiento o una vida íntegra. Que esta idea no es del todo original, no hace falta decir; antecedentes de Carpentier son a este respecto: la comedia romántica de John Balderston, *Berkeley Square*, y la novela lírica de Virginia Woolf, *Orlando*. Como al golpe del dedo cambian los planes de un calidoscopio, las historias de Carpentier van situándose caprichosamente más allá de las unidades convencionales del tiempo hasta establecer en su movilidad, a través de “años” y aun de “siglos”, un armonioso fluir en que se identifica con alucinante claridad la raíz del destino humano.

Un instante supremo de crisis en “Semejante a la noche” fija la suerte del hombre ante la inminencia de la guerra y la voluntad de vivir. El soldado griego que observa la carga del barco en que partirá a Troya y acercándose al pueblo para despedirse de sus padres se convierte, sin transición, en Adelantado que marcha a América y, durante su entrevista con la novia, se transforma en colono que emigra hacia el Golfo de México, para concluir nuevamente como soldado griego en la caída moral y la vergüenza de la impotencia, ese soldado

⁸ “El camino de Santiago” se basa en una frase tomada del libro de Carpentier *La música en Cuba*: “En 1557, La Habana no contaba con más músico que un Juan de Amberes que tocaba el tambor cuando había un navío a la vista...” “Viaje a la semilla” se publicó previamente en La Habana en 1944 y fue incluido en la *Antología del cuento cubano* de S. Bueno.

es el hombre, desde el comienzo de la historia, en trance de muerte, carcomido por el ácido que, debajo de la aventura heroica, va pelando capa tras capa, la soledad, el vacío, la derrota y el cinismo trágico de quienes le manejan en la sombra y se aprestan a cortar los hilos que le suspenden en el abismo.

El peregrino que va a Santiago de Compostela —“El camino de Santiago”— es un hombre que vive, en la experiencia de otro hombre, aquello que debió experimentar él mismo más tarde. Lo que ha de suceder después está ya vivido en este y otros relatos de Carpentier. He aquí la intriga básica y el sorprendente efecto de su fabular. Luchando contra el tiempo, ingeniándose para desarmarlo como reloj, pieza a pieza, y rearmarlo caprichosamente, en “Viaje a la semilla” Carpentier cuenta la vida de su personaje al revés. Parte de una casa que desmantelan y, como en una película cuya acción retrocede gracias a un truco del proyector, la casa se reconstruye, vuelve el héroe a habitarla, se rejuvenece, alcanza una vez más la adolescencia, la infancia, se ve junto a su madre, penetra en ella, se instala en su vientre y termina en la oscuridad uterina reintegrado a la semilla original.

El acoso es una síntesis de estos experimentos con la noción del tiempo y una aplicación de las teorías de Carpentier a la técnica de la narración literaria. El equilibrio entre los diversos episodios que se van acumulando como una carga dramática en torno a los personajes es el resultado de una tensión que Carpentier mantiene hasta el último instante de la historia. Todo en este drama del terrorista acosado por sus verdugos parece depender de una voluntad diabólica que va dejando caer los minutos como granos de un reloj de arena y con cada uno aproxima la ejecución fatídica. Los episodios, las

palabras, los gestos, van buscando el lugar que les corresponde en el *puzzle* hasta que, al integrarse en la imagen final, se ha producido el desenlace y la historia entera se ilumina en esencial complejidad. El substrato ético del drama está, como en las alegorías de Kafka, acumulado en la atmósfera del relato, intenso como un presentimiento o como un eco de algo que aún está por decirse. Nada tiene sentido por sí mismo —ni aun en la perfección clásica del detalle—, sino en la concatenación última y total donde los significados ocultos se definen, donde el tiempo, detenido un instante, mejor dicho 46 minutos, duración de la *Sinfonía heroica* de Beethoven, reasume su marcha circular incitándonos a recomenzar la lectura de la historia, asimilándonos nosotros mismos a ese transcurrir que refleja el paso de la vida.

El esquema del relato —si lo organizamos cronológicamente y en abstracto—, es de una sencillez engañosa: se inicia la *Sinfonía heroica* de Beethoven en una sala de conciertos; llega un individuo a la carrera, echa un billete entre las rejillas de la taquilla, y entra al teatro; dos hombres le siguen, y sin perderlo de vista, se instalan en una fila trasera. El boleterero, que no logra identificar a quién le ha dado ese billete sin esperar el cambio, sale durante la ejecución de la *Sinfonía* en busca de una mujer. Ésta le revela que el billete es falso; regresa al teatro, escucha los últimos momentos del concierto. Termina la música. Aplausos. Sale el público. Los dos hombres que llegaron atrasados se dirigen a un palco donde se esconde el del billete y le acribillan a balazos. Compare el lector este esquema con la organización que se les da a los hechos en el relato. Carpentier narra la historia en un monólogo interior continuado de los dos personajes centrales: el terrorista perseguido y el boleterero de la sala de conciertos. Desde adentro de ellos va sur-

giendo la tela de araña en que se mueven los asesinos, la vieja negra del Mirador, Estrella, la prostituta, los revolucionarios, los espías. Un mundo de portentosa intensidad dramática emana del condenado a muerte, le sale como sangre, un hilillo primero, una mancha y el desborde postrero. Hechos verídicos de la historia moderna de Cuba —el complot del cementerio para asesinar a las autoridades, el fusilamiento del delator—, se entrelazan con la crónica pesadillesca de los terrores del acosado, con los pormenores de su encierro muriéndose de hambre y la fuga a través de las calles de la ciudad. Los mundos de ambos personajes centrales se tocan a cada instante en hechos de apariencia insignificante pero preñados de fatalismo, se tocan hasta confundirse, pero no esencialmente, sino como dos círculos concéntricos que, flotando, se traspasan para separarse luego.

En esta novela en que Carpentier —como O'Flaherty en *The Informer*— revela en la crisis de un hombre, perseguido por la jauría de terroristas que traicionó, la desnuda y brutal soledad básica de la condición humana, culmina su talento de narrador. Ni su obra anterior ni *El siglo de las luces*, supera a esta novela en perfección artística y emoción genuina. Las técnicas del relato —el contrapunto, el *flash-back*, el monólogo interior y la asociación libre de ideas—, son mecanismos de un ritmo acelerado. La tradicional exuberancia barroca de Carpentier viene medida por un frío y calculador poder de discernimiento estético. Nada falta aquí ni nada sobra. El lenguaje no se desprende de la obra como ornamentación postiza, por el contrario, se ciñe a ella, se le junta y la integra como carne al hueso, revela con dolor la médula y deja vibrando en su parquedad ecos que van a perseguirnos, insistentes, punzantes, como el recuerdo del desamparo del acosado.

“RAYUELA”: O EL ORDEN DEL CAOS

DICE Julio Cortázar en el “Tablero de dirección” que puso al comienzo de *Rayuela*:¹ “Este libro es muchos libros, pero, sobre todo, es dos libros.” Uno, siguiendo sus instrucciones, puede leerse de corrido desde el capítulo 1 al 56, mientras que el otro se lee combinando los capítulos de acuerdo con el “Tablero” y perdiendo en el proceso el número 55.

Al lector desprevenido esta introducción lo pone en guardia. Novela para profesores, se dice de inmediato. Mira otra vez esas palabras y completa: profesores estructuralistas. En esto no ha de verse ni un insulto para el magisterio ni un desdén hacia el autor. Se trata de una reacción natural. Póngase usted en la mano un libro de más de 600 páginas que debe leerse con un plano y una lupa, en uno de cuyos epígrafes dice alguien llamado César Bruto: “Siempre que viene el tiempo fresco, o sea al medio del otonio, a mí me da la loca de pensar ideas de tipo esétrico y esótico...” (p. 11), frase tomada de *Lo que me gustaría ser a mí si no fuera lo que soy* (capítulo: “Perro de San Bernaldo”). Le tiembla a usted la mano.

En la superficie, el juego literario de Cortázar ha hecho pensar en Cervantes, por sus traviesas intromisiones y diálogos con el lector.² Asimismo, se ha mencionado a Laurence Sterne, el autor de *Tristram Shandy*, y los

¹ Mis citas son de *Rayuela* (Buenos Aires, Sudamericana, 1963.)

² Cf. Ana María Barrenechea, “*Rayuela*, una búsqueda a partir de cero”, *Sur*, Buenos Aires, 288, 1964.

más enojados le mientan a James Joyce. Un profesor se lo tira por la cabeza.³

Yo me puse a leer, a pesar de todo, y dejé la puerta abierta por si acaso. A las 100 páginas, más o menos, Cortázar me la cerró y no me di cuenta. Supe que estaba preso y no hice nada por escaparme. Dos razones: una, la devastadora reflexión sobre por qué nuestro mundo, con la humanidad a bordo, va derecho hacia la mierda. Tanto en el plano filosófico, como ético y en el plano más sutil del escritor revolucionario que alude al hombre actual con claridad asesina y erudición terrorista. La otra es razón de humanidad, porque comprendo la afinidad entre Horacio y La Maga, me conmueve su podridísimo romance y se me saltan literalmente las lágrimas ante su dolor de payasos a quienes les pegan, como a César Vallejo, sin haber hecho nada, es decir, nada más que cumplir el viaje al cementerio amándose y destruyéndose. Como debe ser.

Entonces, el libro se vuelve compañero, querendón y turbulento. Le perdonamos hasta sus sermones y sus disquisiciones en el retrete, como a los seres muy queridos les perdonamos sus desviaciones criminales cuando nos cuentan por milésima vez cómo fue que descubrieron la pólvora. Nos reímos a gritos con el aparato-Stern y los malabares del idioma. Descartamos rápidamente a Ronald-Babs, figuras de linotipia, a Perico, español a la fuerza, por completo incandescente. Aguantamos a Étienne y Gregoro no sé cuántos. Nos quedamos en familia y amarrados hasta los pelos con la pobrecita Maga, la Pola París y los criollos ¡ah, qué recuerdos de tanta borra maravillosa en el barrio! los bellos criollos, el otro lado de la medalla de Horacio y el complemento de La Maga,

³ Cf. Manuel Pedro González, *Coloquio de la novela hispanoamericana* (México, FCE, 1967).

y los sublimes locos y el patriótico gato calculista. Entonces, ya empezamos a leer el libro de Cortázar. No los dos libros de que habla en el prefacio: el libro. Y no hay más: ése cuya fábula es la de un amor increíblemente trágico (conciencia de la "vida-caos" *versus* aceptación tácita del caos como orden) y cuya acción ocurre en París, una metáfora, primero, y en Buenos Aires, otra metáfora, después. Quizás la misma metáfora en ambos casos, pero la segunda es el *boomerang* de la primera.

El narrador es, a veces, un Horacio discursivo, dialéctico, metafísico, con mucha sed, amargo, auto-inquisidor e inquisidor real pero con lágrimas en los ojos, viril de una manera desgarrada, desolada y noble, Gauloise, lleno el pecho de humo y de ternura. Otras veces, el narrador es omnisciente, sujeto de ojo cruel, satírico, erudito, vomitoso, tercera persona entrometida, empeñada en empujar a Horacio al hoyo. Novelista. Añádase a estos dos individuos un tercero, Morelli, a cargo de exponer la teoría de la novela y del lenguaje que da base a *Rayuela*. Una especie de Ezra Pound al recobrar el sentido, o de Cortázar disfrazado mal, quiero decir, con una peluca que se le pasa cayendo.⁴ Finalmente, considérese un coro presidido por Traveler y sus fantasmas necesarios.

El profesor Juan Loveluck, pensando en forma y contenido, ha dicho refiriéndose a *Rayuela*:

El acierto máximo del libro es la fusión de su forma, o su aforma, con la variedad del *mundo repre-*

⁴ "Cuando fui también un tal Morelli y lo dejé hablar en un libro, no podía saber que hoy, años después, una lectura imperdonablemente aplazada me lo devolvería desde el siglo diecinueve con el nombre de Ignaz-Paul Vitalis Troxler, filósofo." *La vuelta al día en ochenta mundos* (México: Siglo XXI Editores, 1967, p. 67).

sentado: el mundo como caos, el mundo como cambio, el mundo como calidoscopio.⁵

Forma abierta. De acuerdo. Sin embargo, la rayuela siempre ha tenido una forma definida (para subir al cielo se necesita...) y, por supuesto, esta *Rayuela* tiene y no tiene esa forma. La tiene entre los capítulos 1 y 56 si se leen de corrido. Después del 56 se le abre un costado y se desparrama como saco en una genial chorrera de "capítulos prescindibles". De trapecio pasa a embudo y, de repente, el embudo se convierte en reloj de arena. Porque pudiera ser que la forma de esta novela sea la de un péndulo o un balancín: muévase entre dos extremos sobre el abismo, y se queda subiendo y bajando, saliendo y entrando eternamente del capítulo 58 al 131, del 131 al 58, sobre un eje indefinible. Para comprender esta forma en constante movimiento es necesario analizar sus premisas y juzgar cómo contribuyen al péndulo. Propongo el esquema siguiente:

1. Problemática filosófica: teoría del conocimiento. Especulación ontológica. Proyecciones metafísicas. Personajes símbolos: Horacio, La Maga, Traveler, Talita, Morelli. Personajes poco probables: los del Club.
2. Problemática estética: teoría del lenguaje y teoría de la novela. Cortázar-Morelli. Aplicación a *Rayuela*. Ejercicios lingüísticos.
3. Identificación de nombres y fuentes literarias para las notas de una edición académica.
4. Y, por último, si alguien posee el instinto destructor

⁵ "Aproximación a *Rayuela*", *Revista Iberoamericana*, 65, enero-abril 1968, pp. 83-93.

a la medida de un Ministerio de Higiene, como diría Ceferino Piriz, inclúyase un estudio sobre las sátiras de Cortázar contra la novela tradicional española e hispanoamericana, sin olvidar la alusiones veladas a Eduardo Mallea y las abiertas a Jorge Luis Borges, y por qué jamás se alude a Ernesto Sábato. Chistes a costa de Julián Marías.

Personalmente, sólo me atraen los dos primeros puntos de este esquema.

Examinemos la primera problemática planteada por Cortázar entre los capítulos 1 y 56, el de las estrellitas, y resumida en forma de diálogo filosófico en el capítulo 99.

De las especulaciones de Horacio, el inquisidor, se deduce que el hombre extravió su camino al seguir los mandatos de la razón, pues ella, en realidad, lleva por el camino de la mentira, la hipocresía, la renuncia y el absurdo: el error disfrazado de orden.⁶ Rebelarse contra esto —la violenta mentira de nuestra civilización— no significa necesariamente descubrir el camino opuesto, ya que en el acto de rebelión fijamos un orden que, en el fondo, no puede ser tal, sino el otro lado del desorden o, para decirlo con una metáfora, al lado ciego del espejo. De ahí, la desesperación. De ahí, la urgencia de actuar, y como quien actúa es un desesperado no logra sino herir y destruir lo que ama: al ser que, por impulso natural y condición de inocencia, resuelve la tragedia viviéndola. ¿Quién vive? La Maga. Quien vive es, en verdad, quien se hunde, agoniza y muere en la locura que es nuestra suerte, quien se da sin pedir nada, en

⁶ Cf. Ernesto Sábato, *El escritor y sus fantasmas*, cap. "Las letras y las artes en la crisis de nuestro tiempo" (Buenos Aires, Aguilar, 1963, pp. 56-89), donde se expone esta misma idea con base histórica y filosófica.

el acto del amor. ¿Quién muere? La Maga, porque no se vive de regalo y hay que pagar el precio y el precio va en el conocimiento de que hemos venido solamente a ver la sinopsis de un drama barato. El drama sube de precio cuando comprendemos que nosotros estamos en medio del escenario. No hay, entonces, otro camino para el desesperado auténtico que desgarrarse las vestiduras, de adentro y de afuera, llorando de amor por el mundo que borra de una plumada o de un salto. Horacio.

Insistamos en algunas de estas ideas a propósito de la muerte de Rocamadour, uno de los capítulos magnos de *Rayuela* (los otros dos capítulos culminantes, a mi juicio, son el 56, diálogo de Traveler y Horacio, y el 41, Talita en el tablón: en ellos aparece Cortázar con todos sus cuchillos afilados y las baterías cargadas, atacando, entonces, en la plenitud de sus poderes). Composición de lugar: es el cuarto de La Maga, Rocamadour, su hijo, a quien ella cuida y mimaba con la tierna torpeza de los ligeramente tarados, muere mientras ella conversa con Horacio. No se da cuenta. Horacio constata el hecho y se calla. El diálogo va transformándose en conversación a medida que llegan otros personajes y, en la madrugada, se convierte en seminario filosófico. Tema: la teoría del conocimiento y problemas afines, la realidad, el orden del caos, el lugar del hombre, la bolsa o la vida.

Todo ocurre a oscuras en un ambiente a la vez estático y mudante, especie de caverna platónica. Una lámpara cambia de puesto, un fósforo se enciende y ilumina de pronto un cuerpo de pie en la sala: crean una imagen que vivirá por un momento hasta que otra la reemplaza, como un cuadro apaga a otro en una exposición de pintura.

La discusión es brillante, interminable, interrumpida

(asaltada, podría decirse), por un viejo que vive en el piso de arriba y que, como Dios, golpea con su bastón en el mundo para protestar de lo que ocurre a sus pies. Toman parte: Ronald, norteamericano, para defender una noción de realidad inmediata (por supuesto); Étienne y Gregorovius, como coristas del oficiante mayor: Horacio, cuya premisa se define así: la vida se hace de crisis en crisis y la razón preside un orden falso. Gregorovius recurre a una metáfora:

En realidad nosotros somos como las comedias cuando uno llega al teatro en el segundo acto. Todo es muy bonito pero no se entiende nada. Los actores hablan y actúan no se sabe por qué, a causa de qué. Proyectamos en ellos nuestra propia ignorancia, y nos parecen unos locos que entran y salen muy decididos. Ya lo dijo Shakespeare, por lo demás, y si no lo dijo era su deber decirlo (p. 191).

El raciocinio produce un eco en Étienne y otro en Horacio y otro, de vuelta, en Cortázar. Se entiende: es la misma persona que cambia máscaras en la oscuridad. O cuatro mirando el mismo remanso de agua turbia y reflejándose por turno.

El mundo se ha convertido en un absurdo, dice el tango, y fue tal vez porque en un descuido se lo entregamos a la Razón. Grandes posibilidades aquí. El absurdo se disfrazó con vestimentas y ornamentos que aprendimos a venerar hasta que se nos olvidó la trampa y aceptamos el disfraz como realidad verdadera. Deshagámoslo pedazo por pedazo, entero. Empecemos de nuevo. ¿Cómo? ¿Para qué? Entonces comienza otra vez el problema.

La Maga descubre que el niño está muerto. Dios sigue golpeando con el bastón en el piso de arriba. Con-

cluye el seminario. Breve secuencia de cine francés, y Horacio desaparece.

Queda la impresión de que Cortázar, como Camus en *La peste* y Sartre en *Huis clos*, ha escrito una *moralité*: un sermón dialogado, profundo, desgarrador, patético. “¡Ah! —dice el lector—, he aquí otro ensayista argentino que necesita de la novela para expresarse.” Sin embargo, es evidente que Cortázar no es un ensayista a la manera de Mallea, por ejemplo. La verdad es que al escribir su ensayo en forma de novela Cortázar se desnuda y muestra las llagas: un *strip-tease* sangriento, clavado en su cruz.

La teoría del conocimiento pasa a ser, por lo tanto, un problema visceral. Sexo-humor-amor-violencia-pasión-humillación-cólera-agonía-desesperación, son todas condiciones de un hombre que mira a la sociedad contemporánea y en ella descubre, sin mucho asombro, su propio rostro. En el negativo de este autorretrato queda la humanidad. Pienso que Cortázar *siente* más la trágica pureza del desorden, la desesperanza suave y violenta de la traición, el heroísmo intrínseco del fracaso humano que los existencialistas argentinos y reproduce esto con un arte más libre, más angélico y abominable a la vez.

Cortázar tiene el vuelo de lo que cuelga, la valentía del que corta la propia rama donde está parado, el humor negro (el único verdadero; el verde es puro vómito) de quien se pone trampas en el bosque, en una palabra, la feroz tara que diferencia a los condenados artistas de los filósofos preocupados. No sé si me explico. Camus o Sartre me convencen y me intrigan, Cortázar en el capítulo 56 de *Rayuela* me conmueve. Siento aquí una dimensión humana que no es únicamente parte de una brillante estructura, sino básicamente una grandeza para sufrir, amar y compadecer, signo claro de quien sabe

llevar su cruz al hombro y, por eso, la lleva todos los días.

La base filosófica de esta actitud desesperada se resume en otro seminario: el capítulo 99. Las frases claves las pronuncia Horacio:

Yo diría para empezar que esta realidad tecnológica que aceptan hoy los hombres de ciencia y los lectores de *France-Soir*, este mundo de cortisona, rayos gamma y elución del plutonio, tiene tan poco que ver con la realidad como el mundo del *Roman de la Rose*... el hombre, después de haberlo esperado todo de la inteligencia y el espíritu se encuentra como traicionado, oscuramente consciente de que sus armas se han vuelto contra él, que la cultura, la *civiltà*, lo han traído a este callejón sin salida donde la barbarie de la ciencia no es más que una reacción muy comprensible. Perdón por el vocabulario (pp. 506-507).

Horacio pide perdón por el vocabulario, pero no por las metáforas;

La admiración de algunos tipos frente a un microscopio electrónico no me parece más fecunda que la de las porteras por los milagros de Lourdes. Creer en lo que llaman materia, creer en lo que llaman espíritu, vivir en Emmanuel o seguir cursos de Zen, plantearse el destino humano como un problema económico o como un puro absurdo, la lista es larga, la elección múltiple. Pero el mero hecho de que pueda haber elección y que la lista sea larga basta para mostrar que estamos en la prehistoria y en la prehumanidad (p. 507).

Buscar la verdad es un acto colectivo, no individual:

...yo siento que mi salvación, suponiendo que pudiera alcanzarla, tiene que ser también la salvación de todos, hasta el último de los hombres (p. 507).

Sin embargo, esa salvación que parece posible en el tren —el *swing*, diría Horacio— de la especulación y la escala metafísica, se triza como un vidrio al recibir la primera luz del sol en la mañana:

Me desperté y vi la luz del amanecer en las mirillas de la persiana. Salía de tan adentro de la noche que tuve como un vómito de mí mismo, el espanto de asomar a un nuevo día con su misma presentación, su indiferencia mecánica de cada vez: conciencia, sensación de luz, abrir los ojos, persiana, el alba.

En ese segundo, con la omnisciencia del semisueño, medí el horror de todo lo que tanto maravilla y encanta a las religiones: la perfección eterna del cosmos, la revolución inacabable del globo sobre su eje. Náusea, sensación insoportable de coacción. *Estoy obligado a tolerar que el sol salga todos los días. Es monstruoso. Es inhumano* (p. 426).

Se entiende que personajes como Horacio, La Maga, Traveler y Talita, para decir cosas como éstas tienen que asumir una actitud y una significación simbólicas. Es la ironía que siempre alcanza a los humoristas. La anti-retórica que procrea la retórica.

Horacio es el hombre pensante, el testigo supremo que observa, reflexiona en alta voz, juzga y se condena. Autoinquisidor. La Maga lo define en una frase: todo y todos *están* y *son* en alguna parte, sólo Horacio “no es la

pieza". No obstante, sería un error considerarlo al margen de la ruina que constata. No olvidemos que él la provoca y sabe que la provoca. Horacio es el único del grupo que se reconoce y se huele. Su doble, Traveler, se comporta como La Maga: deja que la vida le pase por las venas. Las preguntas están demás. ¿Para qué pensar en respuestas?

El contraste entre Horacio y La Maga, ese duelo personal que es una parábola del conflicto filosófico, o para decirlo con palabras que le gustarían a Horacio, de la bronca de éste contra el mundo, se resume en un breve diálogo del capítulo 20. La Maga y Horacio se definen con sencillez:

—Mis peligros son sólo metafísicos —dijo Oliveira—. Creeme, a mí no me van a sacar del agua con ganchos. Reventaré de una oclusión intestinal, de la gripe asiática o de un Peugeot 403.

—No sé —dijo La Maga—. Yo pienso a veces en matarme pero veo que no lo voy a hacer. No creas que es solamente por Rocamadour, antes de él era lo mismo. La idea de matarme me hace siempre bien. Pero vos, que no lo pensás... ¿Por qué decís: peligros metafísicos? También hay ríos metafísicos, Horacio. Vos te vas a tirar a uno de esos ríos (p. 109).

Todos sabemos que, de acuerdo con las reglas del juego, el pensante es Horacio y, por eso, no se matará. En cambio, La Maga... Lo curioso es que ella también raciocina en su patética carta a Rocamadour y filtra el mundo de acuerdo a ciertas categorías. Le sale a contrapelo:

Ya no lloro más, estoy contenta, pero es tan difícil

entender las cosas, necesito tanto tiempo para entender un poco eso que Horacio y los otros entienden en seguida, pero ellos que todo lo entienden tan bien no te pueden entender a ti y a mí...

...porque el mundo ya no importa si uno no tiene fuerzas para seguir eligiendo algo verdadero, si uno se ordena como un cajón de la cómoda y te pone a ti de un lado, el domingo del otro, el amor de madre, el juguete nuevo, la *gare* de Montparnasse, el tren, la visita que hay que hacer. No me da la gana de ir... (pp. 222-223).

La Maga elige *algo verdadero*. He ahí la diferencia entre ella y Horacio. No vacila en reconocerlo ni duda al elegir. Horacio tendrá la tentación de escoger hasta el final y su indecisión será la del jugador que espera con un pie en el aire su entrada a la rayuela.

En la segunda parte de la novela ese conflicto que parecía revolver en torno a un eje único, se pone a dar vueltas imprevistas. La Maga pasa a un limitado trasfondo de irrealidad, mientras que Horacio se integra a una trinidad pasional.

Traveler aparece como la mitad de Horacio que se salva aceptando tácitamente las reglas de la trampa:

...en el fondo Traveler era lo que él hubiera debido ser con un poco menos de maldita imaginación, era el hombre del territorio... falso y precario, cuánta hermosura en esos ojos que se habían llenado de lágrimas... cuánto amor en ese brazo que apretaba la cintura de una mujer. "A lo mejor", pensó Oliveira mientras respondía a los gestos amistosos del doctor Ovejero y de Ferraguto (un poco menos amistoso), "la única manera posible de escapar del terri-

torio era metiéndose en él hasta las cachas” (página 402).

Horacio, en el papel de Traveler, pensaría en sabotear la trampa, desde adentro, disfrazado de ciudadano y buen vecino; pero aun esta función, con lo que ella entraña de compromiso y renuncia, le resultaría inaceptable:

...no se puede denunciar nada si se lo hace dentro del sistema al que pertenece lo denunciado (página 509).

Talita, en quien Horacio no puede dejar de ver a La Maga, es el fiel de la balanza, pero un fiel que se inclina inesperada y caprichosamente hacia un extremo. Horacio se ha instalado en Traveler y Talita y, con él, metió también a La Maga. Está dada, entonces, la pauta de la violencia. La relación entre Talita y Traveler se aclara: les une un amor profundo por... Horacio. Sienten que deben deshacerse de él; Horacio mismo pide que lo echen. Es imposible: la trinidad existe en función de las fuerzas que tratan de romperla.

La parábola que usa Cortázar para definir este drama es buena muestra de su virtuosismo implacable. Se trata de un acto de circo ejecutado en la calle. Talita a caballo en un tablón entre dos ventanas de edificios vecinos con un público de niños que le miran curiosos las entrepiernas, y dos hombres en los opuestos extremos sintiendo que hacia donde ella se mueve, se mueve también la vida. La *vida*, como diría Horacio, Talita indefectiblemente se aleja de su marido y se acerca a los brazos del amante, pero *la fuerza del destino* la detiene y la lleva hasta Traveler quien, con voz desgarrada, la recibe exclamando:

mando: "¡Volviste!", en una parodia sanguinaria del trance que acabará con ellos.

Del circo, lógicamente, los amantes pasan al manicomio. No puede haber otro lugar para el desenlace de esta rayuela. El lugar del crimen, por decirlo así.

Los términos de la locura son claramente delineados por el narrador. Horacio, desde su cuarto de celador, ve cómo La Maga se empeña en entrar al cielo de la rayuela y cómo fracasa. Talita deja a Traveler en la cama y se va en busca de Horacio, éste la conduce a la morgue del Manicomio (lugar donde se congelan los difuntos y las cervezas del personal) y allí la besa. Pero, presintiendo que tiene sus horas contadas porque Traveler ha de matarlo, regresa a su cuarto y organiza un sistema de defensas con hilos y palanganas ayudado por un paciente. Se acomoda precariamente en el marco de la ventana, y espera. Llega Traveler. Horacio lo recibe detrás de su cortina de hilos. Abajo, en el patio, autoridades, guardias y locos presencian fascinados el duelo. Mas, no es en un combate que se consuma el sacrificio, sino en un diálogo.

Horacio, desgarrado, buscando desesperadamente lo que él mató mientras creía descubrir la vida, se desarma ante los ojos del amigo que lo observa llorando. En ese llanto y en la ternura de Traveler que lo defiende contra el verdadero enemigo que se acerca, Horacio comprende la realidad de su doble: es él quien se salva *viviendo* el error, dentro del error, en una verdad que no podrá ser jamás la suya. La desesperación de Horacio, el sufrimiento moral insoportable, la presencia real de La Maga que lo llena de humo y de lágrimas, el convencimiento de que ha destruido la vida cuando quiso entenderla, la emoción de Traveler al reconocer esta impotencia, no son el relleno de un ensayo ni la curva de una parábola,

sino factores de recreación profunda del drama de la humanidad contemporánea. Así como algunos de las *jazzistas* del Club me parecen proyecciones literarias de una polémica que Cortázar ejercita contra sí mismo, así estas gentes del circo y del manicomio me parecen desesperados independientes. Creo que en la angustia de Horacio y la compasión de Traveler se encierra la lección de humanidad de este libro.

Resumiendo: el conflicto fundamental planteado por Cortázar es el de un hombre del Medio-Siglo que intenta razonar en múltiples planos, registros y tonos, la sinrazón de su condición humana. Para quienes se identifican hoy con esta problemática, *Rayuela* ejerce un poder catártico, algo así como la función definidora que tuvo *La montaña mágica* allá por mil novecientos treinta. La presentación del conflicto ideológico es en ambas novelas polarizadora, dialéctica, irónica, brillante. Pero *Rayuela* es un juego que se parece a la ruleta rusa, y *La montaña mágica* una especie de solitario. Thomas Mann defendía una posición humanista burlándose de ella. Cortázar reconoce una verdad existencial como una sentencia de muerte. Sin embargo, es preciso dejar muy en claro que, en la persona de su narrador, Cortázar se juega entero y si hemos de acompañarlo tendrá que ser militantemente.

— He aquí la sátira de gran estilo: si hemos de jugar, juguemos con fuego; el circo supremo donde los payasos se dan con garrotes de verdad y el cañón del hombre volador está cargado con dinamita.

Consideremos ahora la problemática estética, la teoría del lenguaje y de la novela. Cortázar reconoce la presencia de un ojo mágico que analiza, regula y determina desde adentro la forma de *Rayuela*. Dice: "Inevitable que una

parte de su obra fuese una reflexión sobre el problema de escribirla" (p. 501). La referencia es a Morelli, el viejo escritor accidentado, moribundo, cuyos "manuscritos" caen en manos de Oliveira y compañía. La existencia de Morelli como personaje de la novela le permite a Cortázar autocriticarse con soltura e ironía ("Le estaba diciendo a Perico que las teorías de Morelli no son precisamente originales" p. 502).

La posición de Cortázar-Morelli con respecto al lenguaje puede sintetizarse del siguiente modo: así como la realidad se le da al hombre ya vivida, es decir, una *forma* que ha de aceptarse sin protestar, un camino fijo, una coerción, así también el hombre recibe el lenguaje ya hecho, falseado por toda clase de subterfugios éticos y estéticos.

Es necesario, entonces, devolverle al lenguaje sus derechos, expurgarlo, castigarlo, como medida higiénica:

Morelli entiende que el mero escribir estético es un escamoteo y una mentira, que acaba por suscitar al lector-hembra, al tipo que no quiere problemas sino soluciones, o falsos problemas ajenos que le permiten sufrir cómodamente sentado en su sillón, sin comprometerse en el drama que también debería ser el suyo (p. 500).

La tarea consiste en reconquistar los significados primigenios y elementales, en destruir toda retórica esteticista en la literatura, desarmarle sus tramas, entregar fragmentos como los entrega la vida, dar un complejo de retazos al lector para que éste los absorba, los re-cree, como decía Unamuno, y les confiera algún sentido. Refiriéndose al género de la novela, dice Horacio:

Morelli es un artista que tiene una idea especial del arte, consistente más que nada en echar abajo las formas usuales, cosa corriente en todo buen artista. Por ejemplo, le revienta la novela rollo chino. El libro que se lee del principio al final como un niño bueno. Ya te habrás fijado que cada vez le preocupa menos la ligazón de las partes, aquello de que una palabra trae la otra... (p. 505).

El lector ha de ser un cómplice a quien se le murmura bajo cuerda y se le sugieren rumbos esotéricos. El resultado será una *Rayuela*:

Provocar, asumir un texto desaliñado... minuciosamente antinovelístico (aunque no antinovelesco). Sin vedarse los grandes efectos del género cuando la situación lo requiera, pero recordando el consejo gidiano, *ne jamais profiter de l'élan acquis*. Como todas las criaturas de elección del Occidente, la novela se contenta con un orden cerrado. Resueltamente en contra, buscar aquí también la apertura y para eso cortar de raíz toda construcción sistemática de caracteres y situaciones. Método: la ironía, la autocrítica incesante, la incongruencia, la imaginación al servicio de nadie (p. 452).

Se requiere una narrativa "catalizadora de nociones confusas y mal entendidas" para un lector que es el compañero de ruta del novelista. La ironía, el uso de la materia en gestación y de "la inmediatez vivencial" dan origen a la *novela cómica* ("¿y qué es *Ulysses*?") que transcurre "como esos sueños en los que al margen de un acaecer trivial presentimos una carga más grave que no siempre alcanzamos a desentrañar" (p. 454).

Nítidamente se nos dan las normas, el sentido, las partes y la estructura de la novela como expresión de la

realidad y, simultáneamente, la teoría se pone en práctica.⁷ Y, como si fuera poco, las citas claves de Morelli son consideradas por Oliveira como *pedantísimas*. El círculo se cierra y quedan, a la pasada, las fuentes del milagro: Gide, Joyce, Gombrowicz y por ahí, como fantasmas que se equivocaron de *seance*, Pound y Kafka.

El círculo a que me refiero es el que integra a una novela con su anti-novela, círculo de impulso dialéctico cuya fuerza, por lo tanto, deriva de polos contrarios. No deseo sugerir ninguna nitidez en el proceso. Cortázar es sincero y eficiente en su intento de destruirse por dentro, su anti-novela ataca los primeros 56 capítulos de *Rayuela* desde ángulos múltiples con bombas de tiempo y granadas de mano. Sin embargo, el lector común (no pienso en lectores-hembras ni en lectores-machos, sino en hombres y mujeres que leen) dejará los capítulos prescindibles para alimento de críticos y profesores, y no se quedará con una novela abierta —la que propicia Cortázar—, preferirá una novela cerrada: la historia de La Maga y Horacio que se desenvuelve un poco a la manera de “rollo chino”. Ésta es la *Rayuela* que se comenta en público. En la otra crecen abundantes raíces de una retórica cortaziana. De vez en cuando Cortázar da unos dos de pecho, para sacarle el sombrero, compitiendo favorablemente con los cantantes de la novela tradicional argentina y española. Por cierto que si se observa en estos manejos se ruboriza y le pone hache a la palabra *alma* y *b* a la vida...

No creo que *Rayuela* acabe con ninguna forma de

⁷ Digamos también que si alguna función desempeñan los “capítulos prescindibles” es la de exponer a través de Morelli y los comentarios de Oliveira esta teoría de la novela. Búsquesela en toda su extensión y variedad en los capítulos 79, 82, 84, 94, 97, 99, 112, 115, 116, 145 y 154.

novelar que no esté ya terminada. Tampoco pienso que Cortázar haya inventado forma nueva alguna. Esto es obvio. Proust, Tolstoy, Gide, como se ha dicho, son antecedentes innegables de su experimento. Además, Cortázar no se propone tales empresas. Se las carga, en cambio, a Morelli.

Pero hay aún otra *Rayuela* que me interesa, acaso, más que ninguna: me refiero al libro que, planteando la condición humana de Horacio y su gente, responde con claridad mortal y honestidad suicida a las preguntas básicas de la actual generación en rebeldía contra el *establecimiento* burgués y sus podridas fórmulas y normas sociales. Hay algo de Guevara, de Eldridge Cleaver, en el lenguaje de Cortázar cuando le habla a una generación que se niega a aceptar una vida hecha y contra-hecha y rumiada, una coerción criminal, una renuncia anticipada y sin disfraz para encajar en los casilleros y las trampas del Matadero. Cortázar habla de acción en la desesperación, de protesta fuera de orden, nunca bajo compromisos, de autenticidad en todo trance. No es ésta, entonces, una *Rayuela* exclusiva para *hippies*, *beats*, *zens*, *dropouts* y *turned-ons*. Es una rayuela en la que podemos jugar todos: inocentes y condenados, sin excepción.

Libro duro, blando, sangriento, triste, dulce y angustiado, *Rayuela* responde a una generación que se pierde dando un noble combate para borrarle las mentiras a la sociedad contemporánea y, en el proceso, borrarlos a todos la máscara familiar. Si esto suena demasiado serio y poco literario, y en su severidad pudiera traicionar las intenciones de Cortázar, terminaré repitiendo las palabras del maestro de Morelli, el antinovelista polaco Witold Gombrowicz:⁸

⁸ Gombrowicz residió en la Argentina; autor de *Ferdydurke*, *Diario argentino* (1968) y *La seducción* (1968).

Ésas, pues, son las fundamentales, capitales y filosóficas razones que me indujeron a edificar la obra sobre la base de partes sueltas —conceptuando la obra como una partícula de la obra— y tratando al hombre como una fusión de partes de cuerpo y partes de alma —mientras a la Humanidad entera la trato como a un mezclado de partes. Pero si alguien me hiciese tal objeción: que esta parcial concepción mía no es, en verdad, ninguna concepción, sino una mofa, chanza, fisga y engaño, y que yo, en vez de sujetarme a las severas reglas y cánones del Arte, estoy intentando burlarlas por medio de irresponsables chungas, zumbas y muecas, contestaría que sí, que es cierto, que justamente tales son mis propósitos. Y, por Dios —no vacilo en confesarlo— yo deseo esquivarme tanto de vuestro arte, señores, como de vosotros mismos, ¡pues no puedo soportaros junto con aquel Arte, con vuestras concepciones, vuestra actitud artística y con todo vuestro medio artístico! (p. 614).

LA NOVELA TOTAL: UN DIÁLOGO CON SÁBATO

ALEGRÍA. A los términos de *novela abierta*, *novela cerrada*, *novela curva*, *novela romboide* y otros parecidamente geométricos, se añade hoy con cierta frecuencia el de *novela total*. Sobre esto quisiera que dialogáramos sin ceñirnos, por supuesto, a ninguna norma. Pero, vamos por partes. En alguna página de *El escritor y sus fantasmas* se dice de la nueva novela que es “oscura” y luego se enumeran y definen los factores determinantes de esa oscuridad. Creo que puede hablarse en estos términos únicamente si consideramos la novela como el resultado de una compleja y dramática —léase dinámica—, colaboración entre autor y lector. En el momento en que la novela dejó de ser un libro hecho a la medida, estrictamente reforzado e inmutable, y se convirtió en una obra de arte en constante proceso de formación y desarrollo, abierta y plástica, cerróse el espacio divisorio entre novelista y lector y la novela se puso a funcionar como la vida, es decir, confusa y oscuramente.

Sábato. En tales condiciones la obra queda como inconclusa y en rigor tiene acabamiento o por lo menos desarrollo en el lector: el proceso creador se prolonga en el espíritu del que lee. Como dice Sartre: “Lo que hará surgir ese objeto concreto e imaginario, que es la obra del espíritu, será el esfuerzo conjugado del autor y del lector. Sólo hay arte por y para los demás.”

Alegria. Pero es claro, no fue Sartre el primero que pro-

puso ese esfuerzo conjugado del autor y lector. Unamuno hablaba con mucha pasión del trabajo de *re-creación* que realiza el lector mientras lee una novela y, si tomamos en consideración el hecho de que Unamuno escribía novelas como teatro —no era, en verdad, un novelista, pues manejaba a sus personajes como un apuntador solemne, pero excéntrico, desde las bambalinas—, habrá que pensar en Pirandello y, por qué no, en Benavente y hasta en Azorín, todos ellos aficionados a provocar al espectador o al lector con obras abiertas, o sea cambiantes. Por lo demás, Stern en *Tristram Shandy* dejó para la posteridad y sus aprovechados alumnos un modelo para armar ya en 1759-67.

Sábado. Hay varios motivos para que la novela de nuestra época sea más oscura y ofrezca más dificultades de lectura y comprensión que la de antes: El “punto de vista.” No existe más aquel narrador semejante a Dios, que todo lo sabía y todo lo aclaraba. Ahora la novela se escribe desde la perspectiva de cada personaje. Y la realidad total resulta del entrecruzamiento de las diferentes versiones, no siempre coherentes ni unívocas. Tiene ambigüedad, como la vida misma.

Alegría. Ambigüedad, es decir, simultaneidad. Las cosas que nos pasan son ambiguas porque se nos presentan en múltiples planos al mismo tiempo. No hay transición suficiente para darnos tiempo de recapacitar ni hacernos una composición de lugar, ni de discernir y definir. No podría tomarse en serio a un narrador que pretendiera saberlo todo y aclararlo todo hoy que, mientras más sabemos, más oscuros estamos. Vemos y actuamos. Las pantallas reemplazan a la corte y los caminos. Al espectador le repugnan las transiciones explicativas porque las

considera falsas. Y tiene razón. Una acción no siempre sucede a otra y es posible que juntas asuman un papel simbólico. Bien vividas, constituyen la riqueza y la complejidad y el absurdo de nuestra condición. El cine, por ejemplo, abandonó las explicaciones previas que pretendían situarnos en una época y en un problema. Los títulos siguen a varios minutos de acción. Las películas no tienen principio. El espectador las prolonga en la calle, en su casa. Las situaciones entremezcladas, sin clara definición de planos ni de tiempos, son el producto de un ojo novelístico que, como el lente de la cámara, busca incesantemente la imagen de una realidad cuya condición esencial es el cambio constante, sorpresivo. Si consideramos el tiempo...

Sábado. No hay un tiempo astronómico, que es el mismo para todos, sino los diferentes tiempos interiores. La ficción por la que suspira Weidlé era espacial y su tiempo era el cosmológico, el de los relojes y almanaques. Al sumergirse en el yo, el escritor debe abandonarlo, pues el yo no está en el espacio sino que se despliega en el tiempo anímico que corre por sus venas y que no se mide en horas ni minutos sino en esperas angustiosas, en lapsos de felicidad o de dolor, en éxtasis,

Alegría. Thomas Mann define este tiempo interior y lo aplica al *tempo* de su narrativa en *La montaña mágica*. Virginia Woolf lo vive en *Orlando*. Joyce lo convierte en una medida de la eternidad, esa eternidad que vivimos en veinticuatro horas. Pero, yo quisiera dar al César lo que es de don Andrés Bello en cuanto a América se refiere, porque nadie ha explicado más lúcida y rigurosamente el tiempo interior que el humanista venezolano en su peculiar gramática cuando define de un modo alu-

cinante la nomenclatura de los tiempos verbales. Bello fue el inventor de los co-pretéritos y los post-pretéritos, de los futuros hipotéticos, es decir, concibió la simultaneidad de una acción en un visionario presente, superpuso el tiempo subjetivo a los calendarios de la Real Academia.

Sábado. En el descenso al yo no sólo tenía que enfrentarse el novelista con la subjetividad a que ya nos tenía acostumbrados al romanticismo (*Werther, Adolphe*) sino con las regiones profundas del subconsciente y del inconsciente. Esa sumersión en zonas tenebrosas produce muy a menudo una tonalidad fantasmal, esa tonalidad nocturna que recuerda al sueño o la pesadilla y que revela la común raíz de novelas como *El proceso* y cuadros como los de Van Gogh, Chirico o Rouault. ¿Cómo pedirle a estas novelas aquellas figuras bien delineadas, precisas y "reales" a que nos tenía acostumbrados la vieja novelística? En ese subsuelo no rige la ley del día y la razón sino la ley de las tinieblas.

Alegría. Reconozcamos a los pioneros del viaje al subconsciente en nuestra novela: por ejemplo al Vicente Huidobro de *El sátiro* y *Tres inmensas novelas*.

Sábado. En este mundo nocturno no es válido el determinismo del mundo de los objetos, ni su lógica. Desaparece la vieja y abstracta división entre el sujeto y el objeto. Y con ella el concepto del mundo y del paisaje tal como lo concebía el novelista de antes. En la novela actual, o al menos en sus manifestaciones más representativas, la escena va surgiendo desde el sujeto, junto con sus estados de alma, con sus visiones, con sus sentimientos e ideas.

Alegría. El teatro, que botó una pared primero para permitirnos espiar la "ilusión de una realidad" como por el ojo de una cerradura, y fue botando después las otras y se hizo redondo y abierto confundiendo a observantes, actuantes y narradores, mostró el camino a la novela que saca el mundo desde cada sujeto. Por lo demás la lámpara de Gide es, en realidad, el ojo del teatro, del cine y de la novela actuales. Un faro subterráneo.

Sábado. Sea por lo que sea, nuestra época ha sido la del descubrimiento del Otro. Descubrimiento de trascendencia para el pensamiento, pero de mucho más importancia para la novela, ya que su misión es la de ocuparse del yo en su relación con las otras conciencias que lo rodean. De este modo, a la objetividad naturalista de un Balzac, o de la pura subjetividad de los románticos, también de estirpe naturalista, la ficción avanzó hacia la *intersubjetividad*, hacia una descripción de la realidad total desde los diferentes yos. Al prescindir de un punto de vista suprahumano, al reducir la novela (como es la vida) a un conjunto de seres que viven la realidad desde su propia alma, el novelista tenía que enfrentarse con uno de los más profundos y angustiosos problemas del hombre, el de su soledad y su comunicación. Como el yo no existe al estado puro sino fatalmente encarnado, la comunión entre las almas es intento híbrido y por lo general catástrofico entre espíritus encarnados. Con lo que el sexo, por primera vez en la historia de las letras, adquiere una dimensión metafísica. El amor, supremo y desgarrado intento de comunión, se lleva a cabo mediante la carne; y así, a diferencia de lo que ocurría en la vieja novela, en que el amor era sentimental, mundano o pornográfico, ahora asume un carácter sagrado. Y si, como dijo Unamuno, mediante el amor sabemos cuánto de espiri-

tual tiene la carne, también por su mediación comprendemos cuánto de carnal tiene el espíritu.

Alegría. Pero, si bien es cierto que el sexo en verdad ha adquirido hoy una dimensión metafísica, no es menos cierto que a través de la historia la metafísica adquirió ya una dimensión sexual. No es justo pensar solamente en el Dante y la *Vita nuova*, también debemos recordar y releer la *Historia de dos amantes* de Aeneas Silvius Piccolomini (el Papa Pío II). Por otra parte, me parece bien reconocer esa condición procreadora del espíritu encarnado. Es posible que el Espíritu Santo, por fin, haya extendido hasta el límite sus funciones.

Sábado. En suma, la novela del siglo XX no sólo da cuenta de una realidad más compleja y verdadera que la del siglo pasado, sino que ha adquirido una dimensión metafísica que no tenía. La soledad, el absurdo y la muerte, la esperanza y la desesperación, son temas perennes de toda gran literatura. Pero es evidente que se ha necesitado esta crisis general de la civilización para que adquieran su terrible y desnuda vigencia; del mismo modo que cuando un barco se hunde los pasajeros dejan sus juegos y sus frivolidades para enfrentarse con los grandes problemas finales de la existencia, que sin embargo estaban latentes en su vida normal. La novela de hoy, por ser la novela del hombre en crisis, es la novela de esos grandes temas pascalianos.

Alegría. Pensándolo bien, en la llamada "nueva novela" se buscan formas de narrar y actitudes creadoras que fueron desarrolladas con alto vuelo de fantasía en la novela de todos los tiempos y, muy particularmente, en los orígenes del género. Decir hoy que todo tiene cabida en la

novela, y que el creador va con una vasta red a recoger lo grandioso, lo efímero, lo trágico, lo patético y lo sublime del hombre, sin desdeñar cosa alguna, y buscando en la simultaneidad de las acciones una imagen dinámica y auténtica de la vida, es repetir a Cervantes quien dijo en el *Quijote*: "...la escritura desatada de estos libros (novelas) da lugar a que el autor pueda mostrarse épico, lírico, trágico, cómico, con todas aquellas partes que encierran en sí dulcísimas y agradables ciencias de la poesía y la oratoria: que la épica también puede escribirse en prosa, como en verso."¹

Hoy diríase que Cervantes alude a un realismo especial que ve a trasluz y en movimiento no sólo las acciones del hombre, sino la reverberación psicológica y sociológica de tales acciones.

Sábado. La novela rompecabezas: La necesidad de dar una visión totalizadora de Dublín obliga a Joyce a presentar fragmentos que no mantienen entre sí una coherencia cronológica ni narrativa, fragmentos de un complicado y ambiguo rompecabezas: pero de un rompecabezas que nunca aparecerá completamente aclarado, pues muchas de sus partes faltarán, otras permanecerán en las tinieblas o serán apenas entrevistas. Esto no es un arbitrario juego destinado a asombrar a los lectores: es lo que sucede en la vida misma: vemos a una persona un momento, luego a otra, contemplamos un puente, nos cuentan algo sobre un conocido o desconocido, oímos los restos dislocados de un diálogo; ya a estos hechos actuales en nuestra conciencia se mezclan los recuerdos de otros hechos pasados, sueños y pensamientos deformes, proyectos del por-

¹ México, Porrúa, 1960. Citado por Ángela B. Dellepiane: *Ernesto Sabato, el hombre y su obra* (Nueva York: Las Américas, 1968, p. 331).

venir. La novela que ofrece la mostración o presentación de esta confusa realidad es *realista* en el mejor sentido de la palabra.²

Alegría. Es realista, claro está, en un sentido que a mí me parece fascinante, pues un realismo así da la realidad y, al mismo tiempo, la irrealidad de la realidad. Me explico: aquello que en una cara, por ejemplo, no es la cara sino su particular reflejo en otra cara. Tú hablas de estos reflejos refiriéndote al rostro de padre, de amante, de profesor, con que miramos a otros seres. Recuerdo también algún cuento de Onetti en que la acción ocurre en el *espacio* que separa o une a dos personas, no únicamente en lo que llevan secretamente y no se toca. Las cosas de esta realidad representan la vibración que sigue al sonido. No son la cosa misma, sino su voluntad de existir y su insistencia en perdurar. Con estas cosas se hacen las novelas que cantan. Por eso, pensando en la voz que sigue sonando después que *Sobre héroes y tumbas* ha terminado, dije una vez que se trata de una novela romántica o, si prefieres, neorromántica.³

Sábato. De la palabra romanticismo pueden considerarse muchos significados, algunos hasta contradictorios. Su origen es la palabra *romance*, que designaba la novela en que se enaltecía a los hidalgos arrollados por la civilización mercantil. Así, desde sus mismos orígenes, la novela es la expresión por antonomasia del espíritu romántico; y no es exagerado buscar en ella los fundamentos y la expresión más vital de este levantamiento

² Las citas de Sábato son de *El escritor y sus fantasmas* (Buenos Aires, Aguilar, 1963).

³ En *Novelistas contemporáneos hispanoamericanos* (Boston: D. C. Heath & Company, 1964, pp. 26-27).

del hombre contemporáneo. Si el fenómeno no siempre resulta nítido es porque también la novelística llegó a presentarse con los atributos prestigiosos de la mentalidad combatida (Balzac, Zola), porque no se puede combatir contra un enemigo poderoso y pertinaz sin terminar de parecerse a él; hasta que el triunfo del nuevo espíritu permitió liberarse de ese caballo de Troya, para dar por fin el gran testimonio de la condición humana en la crisis final de la civilización tecnolátrica. Motivo por el cual, y al revés de lo que piensan algunos ensayistas y filósofos, no sólo la novela del siglo XX no está en decadencia sino que representa la época más fértil, compleja, profunda y trascendental de la novelística entera.

Alegría. Es la novela que responde a una sociedad obsesionada en procesos de enajenación, marginación, crítica y resistencia.

Sábado. Es un arte que proviene en línea directa del romanticismo y que, a través de los *fauves*, de Gauguin y Van Gogh, de los expresionistas y surrealistas desemboca en el expresionismo no figurativo y finalmente en el arte neo-figurativo, ése no sólo es un arte deshumanizado sino que es el baluarte levantado por los hombres más sensibles y más lúcidos (junto a la novela actual) contra una sociedad deshumanizadora.

Alegría. Sociedad de un sistema que acabó fabricando el caos como intento de perdurar, sociedad de consumo en que el producto se consume a sí mismo.

Sábado. "Si nuestra vida está enferma —escribe Gauguin a Strindberg—, también ha de estarlo nuestro arte; y sólo podemos devolverle la salud empezando de nuevo, como

niños o como salvajes... Vuestra civilización es vuestra enfermedad." Toda la joven generación de 1900, las "fieras" que escandalizan los salones, provienen de Gauguin y particularmente del torturado espíritu de Van Gogh. Son discípulos de ese Gustave Moreau que decía: "¿Qué importa la naturaleza en sí? El arte es la persecución encarnizada de la expresión, del sentimiento interior."

Alegría. Gauguin, lo sabemos, se refiere a la imposterable necesidad de actuar y protestar, de poner un hierro candente sobre la herida que nos muestra la sociedad burguesa, de provocar concienzuda, violenta, permanente y creadoramente.

Sábado. Repitamos a Sartre: "Así, el prosista es un hombre que ha elegido cierto modo de acción secundaria, que podría ser llamada acción por revelación. Es, pues, perfectamente lícito formularle esta segunda pregunta: ¿qué aspecto del mundo quieres revelar, qué cambios quieres producir en el mundo con esa revelación? El escritor 'comprometido' sabe que la palabra es acción; sabe que revelar es cambiar y que no es posible revelar sin proponerse el cambio. Ha abandonado el sueño imposible de hacer una pintura imparcial de la sociedad y de la condición humana. El hombre es el ser frente al que ningún ser puede mantener la neutralidad; ni el mismo Dios. Porque Dios, si existiera, estaría, como lo han visto claramente algunos místicos, *situado* en relación con el hombre. Y es también el ser que no puede ver ni una sola situación sin cambiarla, pues su mirada coagula, destruye, esculpe o, como hace la eternidad, cambia el objeto en sí mismo. Es en el amor, en el odio, en la cólera, en el miedo, en la alegría, en la indignación, en la admiración, en la esperanza y en la deses-

peración como el hombre y el mundo se revelan *en su verdad*. . . Sabe que las palabras, como dice Brice-Parain, son pistolas cargadas. Si habla, dispara. Puede callarse, pero si ha optado por tirar es necesario que lo haga apuntando a blancos, y no como un niño al azar, cerrando los ojos y por el solo placer de oír las detonaciones. . . La función del escritor consiste en obrar de modo que nadie pueda ante el mundo decirse inocente.”

Alegría. Cuando Sartre dice “cambiar la realidad” indudablemente se refiere a la acción de un artista revolucionario: obramos un cambio en el arte, en la medida en que cambiando nosotros mismos, provocamos una transformación de la sociedad. Nos acercamos, entonces, a una posible definición del arte —de la novela especialmente—, como instrumento de conocimiento y de expresión de una concepción del mundo.

Sábado. El arte de cada época trasunta una visión del mundo y el concepto que esa época tiene de la *verdadera realidad*; y esa concepción, esa visión, está asentada en una metafísica y en una *ethos* que le son propios. Al irrumpir la civilización burguesa, con una clase utilitaria que sólo cree en este mundo y sus valores materiales, nuevamente el arte vuelve al naturalismo. Ahora, en su crepúsculo, asistimos a la reacción violenta de los artistas contra la civilización burguesa y su *Weltanschauung*. Convulsivamente, incoherentemente muchas veces, revela que aquel concepto de la realidad ha llegado a su término y no representa ya las más profundas ansiedades de la criatura humana. Y así como todavía hoy tropezamos con escritores que viven en el siglo XIX, Dostoievsky abría en ese siglo las compuertas del siglo XX. En las *Notas desde el subterráneo*, su héroe nos dice:

“¿De qué puede hablar con el máximo placer un hombre honrado? Respuesta: de sí mismo. Voy a hablar, pues, de mí”. Y en las pocas páginas de esa narración revolucionaria no sólo se rebela contra la trivial realidad objetiva del burgués, sino que, al ahondar en los tenebrosos abismos del yo encuentra que la intimidad del hombre nada tiene que ver con la razón, ni con la lógica, ni con la ciencia, ni con la prestigiosa técnica.

Alegría. No, nada tiene que ver con la razón, ni con la lógica, la ciencia y la técnica, en cuanto ellas han contribuido a escamotearle la realidad y le han construido, en su lugar, una astuta jaula cuyos peldaños ya vienen marcados para las aves voraces y quebrados para las débiles, reservando también los emblemas que taparán con disimulo las renunciadas y los crímenes. Me parece que el narrador, así como el poeta, el dramaturgo o el ensayista, crean y actúan arrasando esas mentiras que fueron los ojos-de-buey por donde espiaban los positivistas. Si de mentiras se trata, y yo creo sinceramente que son mentiras, ya no puede llamársele razón ni lógica a una razón que ha mantenido al hombre montado sobre otros hombres, ni lógica a una sociedad que para subsistir precisa masacrar a otras sociedades. Se dirá que la nueva novela es irracional y caótica. Lo dirán quienes creen en el *statu quo* de la mentira. Contra la sinrazón de los farsantes y la lógica balística de los militares, no cabe sino el uso de una verdad sin compromisos que debe explotar cada día como una bomba. De ahí que el arte y la novela revolucionarios que nos conciernen vayan, una vez más, directamente a las cosas, sin subterfugios ni retóricas, ni mecánicos alardes de preciosismo, planteando con trágica sencillez la única posición que le va quedando al auténtico creador: decir toda la verdad y

nada más que la verdad a través de una bella acción dialéctica que es destructura y constructora a la vez. Si el novelista dice la verdad sobre sí mismo sabe que por él hablan las lenguas de los seres que le tocó amar, con quienes sufrió y a quienes dejó marcados para siempre con su propia lengua.

Sábado. Una novela de Faulkner se llama *Mientras yo agonizo*. Y, en general, sus ficciones son narradas desde la perspectiva de cada uno de sus personajes-yos: y no ya esos yos omniscientes y divinos, sino seres defectuosos o simples idiotas. Pues la novela puede ser lo que Shakespeare dice que es la vida:

...a tale
told by an idiot,
full of sound and fury.

Alegria. Pienso que lo interesante en esa cita no es precisamente que el narrador sea un idiota, sino el hecho de que cuente con *sound* y con *fury*. En eso prueba que, aunque no entienda esa vida, la experimenta con furia y clamor, es decir, desgarrándose, buscándose en otros hombres, aplastado por la soledad, sintiendo cómo la esperanza lo engaña día a día y a diario renace para ayudarlo como a un dulce inválido.

Sábado. Renuncia a la razón para ir a *las cosas mismas*. Y de este modo la filosofía se acerca a la literatura. Pues la novela no abandonó nunca del todo (ni en las peores épocas del cientifismo) la realidad psíquica tal como es, en su rica, variable y contradictoria condición. El poeta que contempla un árbol y que describe el estremecimiento que la brisa produce en sus hojas, no hace un análisis

físico del fenómeno, no recurre a los principios de la dinámica, no razona mediante las leyes matemáticas de la propagación luminosa: se atiene al fenómeno puro, a esa impresión candorosa y vivida, al puro y hermoso brillo y temblor de las hojas mecidas por el viento. Y contrariamente al físico, no intenta ni se le ocurre separar la forma de esas hojas, sus sutiles movimientos, su tierno color verde, el armonioso arabesco de las ramas, de su propia conciencia, sino que vive todo simultánea e indiscerniblemente, en una radical co-presencia: ni su yo puede prescindir del mundo, puesto que esas impresiones, esas emociones las experimenta por el mundo; ni el mundo puede prescindir de su yo, ya que ni ese árbol, ni esas hojas, ni ese estremecimiento son separables de su conciencia. Así, ¿qué sino fenomenología pura es la descripción literaria? Y esa filosofía del hombre concreto que ha producido nuestro siglo, en que el cuerpo no puede separarse del alma, ni la conciencia del mundo externo, ni mi propio yo de los otros yos que conviven conmigo, ¿no ha sido acaso la filosofía tácita, aunque imperfecta y perniciosamente falseada por la mentalidad científica, del poeta y el novelista?

Alegría. Ha sido su movimiento y su ritmo, en otras palabras, su acción y ordenación de la realidad de acuerdo con una luz que, como la de Gide, no alumbra únicamente las superficies, sino intersticios, trasfondos, grietas, tanto en el tiempo como en el espacio, en el individuo como en la colectividad. La novela nueva es, entonces, una imagen cambiante de una realidad que la novela del siglo XIX concibió como inmóvil, pero que la novela del Renacimiento ya concebía como acción, conocimiento y fuente de magia.

Sábado. “El escribir —dice Henry Miller—, como la vida misma, es un viaje de descubrimiento. La aventura es de carácter metafísico: es una manera de aproximación indirecta a la vida, de adquisición de una visión total del universo, no parcial.”

Alegría. El hombre de Henry Miller actúa con un impulso de primitiva creación buscando siempre en el acto heroico del orgasmo la síntesis que comunicará el sentido secreto de la vida. El heroísmo, no obstante, suele darse en la medida de un rito. Se cultivará, entonces, y el artista caminará llevando sobre los hombros el mito que hizo de su propia vida, tratando de aprender a vivir sus novelas, sus poemas, sus monumentos, porque en su creación se justifica y conquista su verdadera humanidad. En ese mito, por lo demás, se verá encarnado el mundo que conoció. Para el novelista, en especial, este proceso de mitificación e identificación se presenta a veces como una balanza en la cual pesa su destino, es el camino que lo lleva a la identidad única y múltiple que deshace las pequeñas soledades para reemplazarlas por una soledad inmensa donde estamos todos, frente a frente, pero esquivando la mirada. En la medida en que nos hallamos solos y alimentamos nuestra soledad con la angustia y el heroísmo de otros solitarios, representamos el mundo y le damos un orden a la desesperación.

Sábado. El escritor consciente (de los inconscientes no me ocupo) es un *ser integral* que actúa con la plenitud de sus facultades emotivas e intelectuales para dar testimonio de la realidad humana, que también es inseparablemente emotiva e intelectual; pues si la ciencia debe prescindir del sujeto para dar la simple descripción del objeto, el arte no puede prescindir de ninguno de los

dos términos. En toda gran novela, en toda gran tragedia, hay una cosmovisión inmanente. Camus, con razón, nos dice que los grandes novelistas como Balzac, Sade, Melville, Stendhal, Dostoievsky, Proust, Malraux y Kafka son novelistas filósofos. En cualquiera de esos creadores capitales hay una *Weltanschauung*, aunque más justo sería decir una "visión del mundo", una intuición del mundo y de la existencia del hombre; pues a la inversa del pensador puro, que nos ofrece en sus tratados un esqueleto meramente conceptual de la realidad, el poeta nos da una imagen total, una imagen que difiere tanto de ese cuerpo conceptual como un ser viviente de su propio cerebro. En esas poderosas novelas no se demuestra nada, como en cambio hacen los filósofos o científicos: se muestra una realidad. Pero no una realidad cualquiera sino una elegida y estilizada por el artista, y elegida y estilizada según su visión del mundo, de modo que su obra es de alguna manera un mensaje, *significa algo*, es una forma que el artista tiene de comunicarnos una verdad sobre el cielo y el infierno, la verdad que él advierte y sufre.

Alegría. Dios me libre de acabar este diálogo hablando yo. Sea de Sábado, pues la última palabra, o la "penúltima", como dicen ante la copa vacía los bebedores de mis barrios anticipando las alternativas de una jornada que no debe, no puede concluir.

CÉSAR VALLEJO: LAS MÁSCARAS MESTIZAS

Dime con quién andas

ANDO con César Vallejo a propósito de nada exactamente, que no sea cierta angustia por volver a casa y el presentimiento de que la casa se me ha borrado y no puedo encontrarla ya como encuentran las suyas los viajeros.

Mestizo, mestizo triste, sensual, íntimamente herido, Vallejo viene a la poesía peruana del Centenario como Darío llegó a la romántica del ochocientos: a cubrirse la piel indígena con unguentos exóticos. Ésta es la primera impresión que produce el libro juvenil de Vallejo, *Los heraldos negros* (1918). Preso en jaula dorada, él, pájaro raro de Santiago de Chuco. Su lenguaje poético es, en su mayor parte, de ascendencia parnasiana, precioso, rebuscado, y lo es porque su visión del mundo sufre el desenfoque característico de la gran retórica mestiza hispanoamericana del novecientos: a una realidad dura, dolorosa, compleja y cruda, se la tapa con un decorado de edificios, instituciones, academias y muebles, como si las cosas, las cosas grandes, mientras más grandes, ayudaran mejor a darnos el sentido y la clave de una civilización que no entendemos, que nos es extraña y aun hostil.

Rubén Darío va de un país a otro país, de un continente a otro, grueso, lento, moreno, de tongo, levita, polainas y guantes, como pedazo más o menos vivo de alguna Atlántida, recitando monstruosas perfecciones en vestíbulos de hoteles reales, pasando a los postres lujosos

cartones, recibiendo flores y despachando un coñac denso y pesado que, al caerle en el alma, le salpica como una piedra en un pozo. Y salpica a todo el mundo literario hispanoamericano: la borrachera de palabras es general.

Pero, en esos años viene llegando también un ejército de raros zapadores: preciosistas a medias, rostros de belleza imperfecta, sujetos malditos cuya misión consiste en depositar en el nido modernista el huevo de un mal engendro que crecerá destruyendo a sus mayores. Sin ir más lejos, José Asunción Silva hace fornicar al Emperador y a la Emperatriz de la China en el mismo soneto, como quien dice en la misma cama, con un par de patanes llamados Juanes. López Velarde confunde bellamente la tarde con la vaca, con el cura, con la aldea, con la patria. El chileno Pezoa Véliz le pone su ojo tuerto, el verde, al túmulo que dejara Darío y, revolviéndole, le saca olor a miseria, a osamenta obrera, a alcantarilla. El maestro Onís dirá que el feísmo, como un cáncer, se ha alojado en la entraña del modernismo. Al margen de la literatura, lo que pasa es que los poetas sienten la polilla del viejo arte en el estómago, la incongruencia del marco dorado que no alcanza a sujetar el monte en sus aristas, sienten el collar perruno en el pescuezo, la voz que no es propia y, en consecuencia, no halla eco, ven la frontera occidental lejana, cerrada y dicen su resentimiento, su angustia y su cólera. Y aparecen Vallejo, De Rokha, De Greiff y otros.

Vallejo, que estaba hablando como Darío, como Gutiérrez Nájera o Lugones, de pronto siente que se le quiebra la voz y lo que sale deja de ser melódico para transformarse en ex abrupto, luego gemido, luego aullido. "Medialuz", por ejemplo, es un poema extraño; va saliendo de la incubadora, pero no es la forma de salir que sorprende, es la imagen interior de Vallejo, la alucina-

ción mórbida, ese rasgo siniestro de lanzarnos la muerte a mansalva, desde atrás de la máscara romántica, con una crueldad y una violencia que pronto se volverán contra el poeta mismo. Vallejo aparta con disimulados codazos la compañía de Nájera, Lugones, Darío: va volviéndose gótico, brutal, descarnado, funerario, comienza a tirarle piedras a Dios, sin esquivar el rostro si le caen encima al no dar en el blanco; cultiva el horror con intención ambigua; se reconoce desamparado pero, en su abandono, advierte que hay otros mestizos tan infelices como él; mira con desconfianza a su alrededor; le están echando de Huamachuco, le están sacando a golpes de Lima; encoge el cuerpo; se pone a hacer sus poemas con mano de indio; inventa, mezcla, agranda, corta, como albañil de pueblo juntando barro, paja, piedra; mira con atención lo anónimo, lo vulgarmente insignificante y prosaico y ahí halla la ocasión para el símbolo poético: le bastan una araña, alguna chicha, ropa antigua, arrugas, olor a tiempo, para hacer verdadera tristeza de vivir, para crear la imagen de una pequeña muerte.¹ Se siente romántico, mas el amor le sale furioso: se le confunden hombre-mujer-muerte-sexo-hoyo de tumba. No tiene la culpa. Es un cristiano muy fregado. No quiere ofender a Dios, pero siente que Dios le trata mal, y peor trata a otros sujetos en otras partes, en otras edades. Se conduele pensando en ellos y se tiene lástima. Todo anda mal. ¡Qué marfiles, ni duquesas, ni jardines de Francia ni indio envuelto! La vida es una cena miserable, una última cena en que se come con una cuchara de palo

¹ Cf. "Absoluta", "La piedra", "Desnudo en barro", "Huaco", "Terceto autóctono", "La araña". Las citas corresponden a *Poesías completas*, 1918-1938, Buenos Aires, Editorial Losada, 1949.

negra la "amarga esencia humana". Darío es un enterrador, Darío y los otros brujos azules que desentonan, puesto que se habla ya del suicidio de Dios.²

Vallejo dice: "¡Viejo Osiris! Llegué hasta la pared del frente de la vida." Basta un frase hecha, fórmula coloquial, idioma de traspatio, de almacén, de taberna: a los dioses se les pone en su puesto bajito, junto al hombre. Además, llueve por todas partes, en todas direcciones, en todos los tonos, triste, suave, fieramente, lluvia y lágrimas y tumbas. Y números extraños que parecen condensar en su unidad abstracta algunas verdades que el mestizo no quiere ya pronunciar. Unidad y totalidad, lo excelso y lo maldito, como los dos ángeles antiguos.

El hogar va quedando atrás, el hombre va enajenándose, perdiendo lo suyo, todo lo suyo, como quien bota prendas de vestir y va caminando desnudo, sufriendo más. Quedan el padre a la deriva, los burros, los corredores, el patio, las oraciones, las campanas. Los hermanos son ya como pequeñas llamas en el anochecer andino y no tardarán en desaparecer. Permanecen algunos ecos, cosas sueltas que le siguen, pegándosele, desintegrándose. El mundo es cosa curiosa, jodida. No basta partir.

*Yo nací un día
que Dios estuvo enfermo.*³

Esto es *Los heraldos negros*.

Ahora bien, *Trilce* (1922) es un libro áspero. Por excepción, Vallejo cede al tono de dulce tristeza de los viejos poemas familiares. En *Trilce* es disonante, su composición contradictoria, su procedimiento básico: reducir al absurdo.

² Cf. "Retablo".

³ Cf. "Espergesia".

Le huye a la belleza, al concepto modernista de belleza, como si fuera el mismo diablo. Al rostro de perfecto equilibrio clásico le descubre una ligera desviación en un ojo; a veces, en momentos de angustia, un alarido en los labios, y otras veces, cuando todo falla y es imprescindible insultar la hipocresía humana, le pone simplemente una mosca, una sucia mosca en la boca. El efecto general es feo, de una fealdad que parte el alma, fealdad acumulada para desdecir una bondad personal demasiado vulnerable, para agriar esa dulzura que se le derrama como leche materna frente al sufrimiento humano.

Sólo el crítico académico puede intentar un análisis lógico de los poemas de *Trilce*. Buscar una razón de vida, de experiencia, si puede hacerse. Especular sobre intenciones ocultas también es dable, siempre que uno recuerde que juega con fuego y que los dados de Vallejo siempre están marcados y siempre son de hueso humano. Es preciso, entonces, jugar *su* juego, de acuerdo con sus reglas, la primera de las cuales parece ser:

*Rehusad la simetría a buen seguro...*⁴

Por aquellos días, los de *Trilce*, Vallejo había quemado las naves del modernismo. De Darío no quedaban ni las cenizas. Pero ese rompimiento con el preciosismo modernista no significa una vuelta a la realidad, sino el paso de la abstracción dariana a otra abstracción: del símbolo manejado racionalmente, Vallejo pasa a un mundo de insignificantes y violentos mitos que le pican como piojos en la cabeza. La suya es una asociación libre de pequeños mitos, un sistema de absurdos: a veces oníricos, a veces producto de una vigilia disparatada y de una

⁴ Pp. 112 ss.

furiósa tristeza. ¿Significa esto que *Trilce* representa la etapa *vanguardia* de Vallejo? En la medida en que parece haber asimilado ciertas técnicas de la deshumanización: el manejo de un tipo de imagen que elimina el término de comparación, el uso de claves gráficas, algún dejo cósmico, una que otra travesura gramatical. Nada más. Vallejo, como Neruda, se saltó el periodo ultraísta, y su neosimbolismo de raíz regional y erótica fue adquiriendo en la soledad un sedimento existencial de naturaleza agónica. De ahí el abismo que separa a este poeta de la comparsa estrepitosa, ocurrente, vocinglera de los ultraístas españoles e hispanoamericanos de 1920.

Este salto a una irracional mitología del dolor andino lo realiza Vallejo sin perder, por el contrario, perfeccionando su actitud conversacional, desvariada, frente al hecho poético. Sólo que ahora la fórmula de conversación está tratada como un *leit motiv*, es decir, como recurso auditivo a la vez que como factor de sugerencias. Es una fórmula de encantamiento.⁵ Como puede serlo asimismo el número, cualquier número, fuera de orden aparente. He aquí el camino hacia una realidad esencial, hacia una imagen unitaria, lineal, del hombre frente a los procesos de vida y muerte.⁶ Vallejo examina los conceptos de trinidad, dualidad y unidad como si hablara de dos seres que buscan el infinito en un acto de acumulación, de abstracción, en la suma del poder físico.

En un poema —LXXV—, Vallejo dice a los hombres

⁵ "...un poco más de consideración..." etc., p. 85.

⁶ Poema V que empieza: "Grupo dicotiledón. Oberturan / desde él petreles, propensiones de trinidad" y concluye: "Pues no deis 1, que resonará al infinito. / Y no deis 0 que callará tanto / hasta despertar y poner de pie al 1. / Ah grupo bicardiaco." En su relación personal. Véase también el poema XXXII en que, a través del número, ensaya expresar la idea del poder físico.

muy simplemente: “Estáis muertos.” Es, en verdad lo reconoce, “extraña manera de estarse muertos”. Pero, no hay remedio.

*Os digo, pues, que la vida está en el espejo,
y que vosotros sois el original, la muerte.*

A esta igualdad de los términos extremos Vallejo llega por varios cauces, dos de los cuales son fundamentales en su poesía: uno es el falso transcurrir del tiempo, otro la nostalgia de los seres y las cosas desde una condición de *muerto en vida*.

Los tres planos del tiempo son una extensa trampa que el hombre inventa para crearse una ilusión de cambio y permanencia final. En verdad, tiempo es sufrimiento: el presente —“mediodía estancado”— como el pasado —“era era era era”—, y el futuro, “el reposo caliente aún de ser”. Las unidades del tiempo son diversos nombres para una misma negación. Todo está detenido en un cataclismo sin principio y sin fin.

Entonces, la nostalgia de Vallejo, esa nostalgia que asume la forma de fantasmas familiares, de casas, sierra, burros, costureras, lluvia, perros, no va, en realidad, dirigida hacia algo que hemos perdido en vida, sino algo que echamos de menos en la muerte *antes* de morirnos. Como si para entender al hombre verdaderamente hubiera que ver el esqueleto y la calavera detrás de la sonrisa de cada mortal. La vida, dirá la voz del vecino Vallejo, es una gran muerte, grande en el tamaño del engaño. Vida, muerte, tiempo, espejo, hombre, todo viene a igualizarse en una especie de cero amarillento, sudado, lacrimoso, triste. Total cero.

Estáis muertos, no habiendo antes vivido jamás.
Quienquiera diría que, no siendo ahora, en otro tiempo

fuisteis. Pero en verdad, vosotros sois los cadáveres de una vida que nunca fue. Triste destino al no haber sido sino muertos siempre. El ser hoja seca sin haber sido verde jamás...

Y sin embargo, los muertos no son, no pueden ser cadáveres de una vida que todavía no han vivido. Ellos murieron siempre de vida.

Estáis muertos.⁷

Claro, la vida y la muerte no siempre nos mirarán desde un espejo; habrá momentos en que la dualidad parecerá verdadera. Vallejo, entonces, establece una genuina separación entre los personajes domésticos desaparecidos para siempre y su propia imagen aferrada a un catre en París. Sentirá que algo que respira en el tiempo puede ser la ilusión de un verdadero ser en el pasado: un encuentro modesto, la medida exacta de un lecho; ambas cosas, los desaparecidos y la amante renacida, por ejemplo, inmóviles, nítidas como partes de él pero al mismo tiempo definitivamente ajenas, serán formas de la angustia, veneno familiar en un caso y, en el otro, aspiración a una paz necesaria en lo animal.⁸

Pienso en tu sexo.

*Simplificado el corazón, pienso en tu sexo,
ante el higar maduro del día.*

Palpo el botón de dicha, está en sazón.

*Y muere un sentimiento antiguo
degenerado en seso.*

⁷ Poema LXXV, pp. 143-144.

⁸ Poema XIII.

*Pienso en tu sexo, surco más prolífico
y armonioso que el vientre de la Sombra,
aunque la Muerte concibe y pare
de Dios mismo.*

*Oh! Conciencia,
pienso, sí, en el bruto libre
que goza donde quiere, donde puede.*

En condición así los amantes buscan una unión que no puede resolverse sino como el ilusorio contacto de las dos batientes de una puerta en el acto de oscilar; y sin embargo, están uno metido dentro del otro, pero de modo equívoco, como agua en un vaso. En la posición de borde frente a borde⁹ reverbera un poder de adivinación: una luz, un relámpago que se desprende de la fuerza gastada, del combate ya finito, como si los cuerpos tuvieran que morir para revelarse su poder y su belleza, su eternidad.

Vallejo, al igual que Whitman, se asombra de que la mujer pueda ser la puerta de todo, pero mientras Whitman lo dice predicando, Vallejo lo dice con amargura y algo de crueldad:

*El sexo sangre de la amada que se queja
dulzorada, de portar tanto
por tan punto ridículo.*

Y así la idea de la madre-mundo es también un símbolo de enajenación y, a la postre, de repentina impotencia. La unidad buscada se esconde en el símbolo del cero: cara de espanto, calañés oscuro, ropa negra, mucho polvo en los zapatos, en esos años en que Vallejo perdió

⁹ Poema XXX.

a su madre, pasó varios meses en la cárcel, sufrió miserias y desprecios y partió del Perú para siempre. Tiempo-madre-sexo-muerte son las estaciones de su pobre año bisesto; la angustia es el tono de la voz, la fealdad el rostro de su belleza, el hermetismo el sentido de sus pasos.

En España, en Francia, Vallejo se defendió de la pobreza escribiendo artículos y publicando una generosa crónica de viaje: *Rusia en 1931*. Se dedicó, como él lo dijo, a morir "de vida y no de tiempo", tragándose la miseria hasta el concho, ese concho amargo que iba a perforarlo lentamente. Hacia el final de su vida soltó un chorro de poesía; esa que su mujer y sus amigos reunieron en *Poemas humanos* (París, 1939). Por esos poemas se desangró, como un apuñaleado en la calle.

Sus años europeos fueron de revelaciones en el plano de la ideología social: pareció descubrir una doctrina, una orientación para traducir racionalmente su cólera de criollo rebelde. Abrazó, en cierta forma, el marxismo. Lo abrazó como abrazaba él: reventando botones, camisetas, ombligos, esqueletos, en el abrazo. Su fervor revolucionario es lúcido.¹⁰ Censura el intelectualismo de los surrealistas, la indiferencia de la generación modernista y el derrotismo de su propia generación; busca con candor la solidaridad humana a través de fugaces entrevistas en el Moscú que apenas vio. Todo este fondo de socialismo periodístico no calza con la horrenda agonía de los *Poemas humanos*.

Con la bandera en la mano Vallejo iba llorando, compadeciéndose, buscando aquellos seres desvalidos que precisaba su vocación franciscana, muriéndose ávidamente desde adentro, cayéndose hacia adentro, hacia una an-

¹⁰ *Fabla salvaje*, novela (1923), *El tungsteno*, Madrid, 1931. *Rusia en 1931*, Madrid, 1931.

gustia que le desbordaba el pecho y que le iba goteando y salpicando a sus compañeros.

No obstante, críticos hay que ven en este libro un fondo de "militante solidaridad", una especie de socialismo cristiano que podría redimir a Vallejo en medio de su pesimismo. La solidaridad existe en su obra, pero ¿cómo puede verse una clara esperanza, una actitud social redentora en los *Poemas humanos* sin ver, al mismo tiempo, el pozo de angustia, de autodestrucción espiritual, de muerte maduramente preservada en vida donde desaparecen todas las banderas?

La solidaridad de Vallejo no es épica ni es proletaria en el sentido revolucionario de la palabra: es compasiva, reflejo herido y cruel de la miseria humana que, de pronto, se le aparece ni simplemente suya, sino carga en sus propios hombros de una carga de sus semejantes. La exaltación no va dirigida a los poderes de rebelión, sino a los órganos de sufrimiento. En su elogio a los mineros dice:

*Loor al antiguo juego de su naturaleza,
a sus insomnes órganos, a su saliva rústica!
Temple, filo y punta, a sus pestañas! . . .*

*Loor a su naturaleza amarillenta,
a su linterna mágica,
a sus cubos y rombos, a sus percances plásticos,
a sus ojazos de seis nervios ópticos. . .*¹¹

La condición humana que le arranca quejas no es de índole social, sino una condición de angustia individual, fondo de espanto ante el castigo incomprensible que el

¹¹ P. 165, véase también p. 166: "En tu oreja el cartílago está hermoso. . ."

hombre recibe a diario, acumulado, como los golpes que se dan a un perro. No raciocina el perro, tampoco el hombre. Ambos miran de soslayo, heridos, con la cola entre las piernas, acorralados.

*César Vallejo ha muerto, le pegaban
todos sin que él les haga nada;
le daban duro con un palo y duro
también con una sogá...*

*Otro ha entrado a mi pecho con un palo en la mano.
Hablar luego de Sócrates al médico?*¹²

Dolor es la palabra clave de Vallejo, no es rebelión ni cólera, a menos que la cólera vaya dirigida contra sí mismo. Dolor en todo plano concebible, dolor que a menudo se nos aparece en la forma ambigua de una incontrollable desdicha, como si nos tocara en suerte sufrir para merecer la conciencia que nos separa del animal.

Vallejo anda fatalizado quejándose, sintiéndose acosado por un mal destino: así le acontece al hombre del burro en la sierra andina, así al pastor de llamas, así al minero convertido en estatua de estaño y así al hombre de ropa oscura, de mala salud, de poco comer que busca refugio en sombrías piezas europeas. El hombre sufre y junta sus sufrimientos a los de otros hombres, hace de esto una esperanza como un gran llanto. Mas sin hacerse ilusiones de grandeza. No por sufrir dejaremos de ser "compañeros de cantidad pequeña".

*olvidame y sosténme por el pecho,
jumento que te paras en dos para abrazarme,*

¹² Pp. 192 y 200.

*duda de tu excremento unos segundos,
observa cómo el aire empieza a ser el cielo levantándose,
hombrecillo
hombrezuelo,
hombre con taco, quiéreme, acompáñame...¹³*

Vallejo ha de buscar la raíz de este dolor tan insoportablemente concreto: la encuentra sorprendido, espantado, primero en su cuerpo.

*Padezco contando en maíces los años,
cepillando mi ropa al son de un muerto...
o sentado borracho en mi ataúd...¹⁴*

Los órganos del hombre son espejo constante de su muerte, pero también son atributos del horror, como si el hombre cargara con su cadáver ensacado en su propio cuerpo:

*Voy a cerrar mi pila bautismal, esta vidriera,
este susto con tetas,
este dedo en capilla,
corazonmente unido a mi esqueleto.*

*éstas son mis sagradas escrituras
éstos mis alarmados compañeros.*

*éste ha de ser
mi ombligo en que maté mis piojos natos,
ésta mi cosa tremebunda.*

¹³ P. 183.

¹⁴ P. 223.

*Ya va a venir el día, ten
fuerte en la mano a tu intestino grande...*¹⁵

Este hombre, con tanto sufrir y tan sublime capacidad para asimilar castigo, es, sin embargo, cosa común, de poca grandeza, muy variado y emocionante, infinitamente compadecible.

*Amadas sean las orejas sánchez,
amadas las personas que se sientan,
amado el desconocido y su señora,
el prójimo con mangas, cuello y ojos!*

*Amado sea aquel que tiene chinches,
el que lleva zapato bajo la lluvia,
el que vela el cadáver de un pan con dos cerillas,
el que se coge un dedo en una puerta,
el que no tiene cumpleaños,
el que perdió su sombra en un incendio,
el animal, el que parece un loro,
el que parece un hombre, un poco rico,
el puro miserable, el pobre pobre!*¹⁶

Ser rutinario en su pesadumbre: acostumbrado a encasillar sus penurias en pequeños compartimentos que se llaman casa, patria, mujer, chiquillos, oficinas, hoteles, iglesias, cuarteles, para llenarlos en seguida de penas más agudas y ácidas como se llenan los cajones de un ropero, de modo que al hombre, a Vallejo, le duelen hasta los chalecos, los calzones, el sombrero, sin decir nada de los zapatos y pronto le van a doler los utensilios, las cucharas, los tenedores, los botones. Al hombre

¹⁵ Pp. 156, 158, 209.

¹⁶ "Traspie entre dos estrellas", pp. 186-187.

le salen del cuerpo los hilos del dolor: va conectado por alambres, como un corazón abierto, a fatales descargas. La vida es una astilla que se nos metió en el pie. ¡Cómo friega! Y hay quienes responden volviendo la cara hacia otro lado. No hay derecho. Vallejo se enfurece con el simulador, con el que no llama al dolor por su nombre y no parece reconocer en su vida el pacto ya firmado, irremediable, la trampa en que revienta el hombre.

*Tú, pobre hombre, vives; no lo niegues,
si mueres; no lo niegues,
si mueres de tu edad ¡ay! y de tu época.
Y, aunque llores, bebes,
y, aunque sangres alimentas a tu híbrido colmillo,
a tu vela tristona y a tus partes.*

*Tú sufres, tú padeces y tú vuelves a sufrir
horriblemente,
desgraciado mono,
jovencito de Darwin,
alguacil que me atisbas, atrocísimo microbio.
Y tú lo sabes a tal punto,
que lo ignoras, soltándote a llorar.
Tú, luego, has nacido; eso
también se ve de lejos, infeliz y cállate,
y soportas la calle que te dio la suerte,
a tu ombligo interrogas: dónde? cómo?
Amigo mío, estás completamente,
hasta el pelo, en el año treinta y ocho,
nicolás o santiago, tal o cual,
estés contigo o con tu aborto o conmigo
y cautivo en tu enorme libertad,
arrastrado por tu hércules autónomo...
Pero si tú calculas en tus dedos hasta dos,*

es peor; no lo niegues, hermanito.

Que no? Que sí, pero que no?

Pobre mono! ... Dame la pata! ... No. La mano, he dicho:

*Salud! Y sufre!*¹⁷

Si la condición del hombre es ésta, ¿cómo tener cara para inventar un sentido de finalidad profunda, consecuente, creadora, a la desesperación? Pero ¿es que el hombre va hacia alguna parte edificando sus hornitos, sus bombitas, disponiendo sus complicados fusiles, sus lechos de amor, sus sofás psiquiátricos, sus museos sudados de aceite, sus peludas esculturas, su presuntuosa eternidad, su apretado goce glandular? Si va para alguna parte da, en realidad, espanto imaginarse esa parte. Vallejo opone con triste sarcasmo las dos máscaras del hombre en ese tránsito. En un lado, el hombre que pasa con un pan al hombro, que se rasca y se extrae un piojo de la axila, que entra en su pecho con un palo en la mano, que tose, escupe sangre, que busca huesos y cáscaras en el fango, que roba, miente y limpia solitario un fusil en la cocina. En el otro lado, el hombre que escribe, que habla de psicoanálisis, de surrealismo, del Yo profundo, del infinito, de las Academias, del más allá. ¡Valiente tramoya armada para cazar al desprevenido! ¿Cómo, concluye, “hablar del no-yo sin dar un grito?”¹⁸

Este grito es de importancia fundamental en la poesía de Vallejo. Resumen de una experiencia a lo largo de la cual se independizaron las cosas para atacar al hombre; revolvióse el hombre adentro de su animal, primero, para saltar sobre otros hombres con garras sangrientas, y se revolvió después adentro de su esqueleto, “sentado,

¹⁷ “El alma que sufrió de ser su cuerpo”, pp. 198-199.

¹⁸ Pp. 199-200.

borracho en su ataúd”, para poner a la vida y a la muerte en su lugar —el agujero, trampa o tumba, que se merecen—; se soltaron las palabras y los números, desprendiéndose con hilos de materia gris aún colgando, y pusieronse a ensayar un juego de símbolos en que cargamos todos con las consecuencias: desolación, amargura, fracaso; se trastrocó el contenido y el sentido de la nostalgia, pues la víctima no pudo ya *echar de menos* sin cortar las amarras definitivas, sin advertir que cuando echamos de menos es porque estamos ya muertos y así se acuerdan de nosotros, pobrecitos, difuntos, aquéllos a quienes ya matamos.

Y si esta experiencia fue tan decisiva, ¿cómo no va a acabar en un grito? Se dirá que es grito medido, la voz del ahorcado que, en el último instante, parece haber dicho algo que no entendimos. El amigo Vallejo *habla*, pero la verdad es que está gritando. “En suma no poseo para expresar mi vida sino mi muerte” (234), dice y agrega:

No es grato morir, señor, si en la vida nada se deja y si en la muerte nada es posible sino sobre lo que se deja en la vida (237).

Hay que dejar algo en la vida, entonces, algo como las facciones de nuestro sufrimiento, la cara debajo de la máscara, los rasgos de sangre en el paño, algo que atestigüe nuestro paso y le dé sentido y realidad a nuestra muerte. Que no seamos difuntos ociosos y corrompidos. Que nuestra muerte sea una verdadera muerte individual, alimentada por esa porción de horror que comimos día a día mientras entregábamos el esqueleto a los dientes golosos de nuestros semejantes. No hay muerto más glorioso que el vivo piojoso, hambreado, apestado,

putrefacto, que hizo su camino con humildad, ternura y odio por entre los hombres. Porque ése aprendió de qué está hecha la muerte y por qué el hombre amasa entre sus dedos lo que otros llamarán su eternidad.

He aquí la lección ética que encierra para mí la poesía de un gran poeta mestizo como César Vallejo: desesperemos violentamente para amar a la vida, reconozcamos que la realidad de la muerte sólo puede aceptarse como un amargo y turbador recuerdo que nos acompaña en vida, una doble exposición, en lenguaje de fotógrafo, un espejo que da vueltas alrededor de sí mismo y, al girar, nos marea un poco, nos da un pequeño vértigo que puede llamarse eternidad.

A lo mejor soy otro: andando al alba, otro que marcha en torno a un disco largo... (220).

No, Vallejo: no otro, el mismo, el mismo no más. El mismo sombrero, el mismo saco, los mismos pantalones, los mismos zapatos, el mismo suelo, el mismo presentimiento angustiado, el mismo rostro que se nos va borrando, carajo, y los mismos rostros que ya nos empiezan a olvidar y se vuelven hacia otras gentes. El mismo. Ni un doble ni otro ser distinto. ¿Por qué iba a serlo? ¿Se necesita ayuda para joderse?

¡Haber nacido para vivir de nuestra muerte! (218)

Esto es lo que yo llamo *amor a la vida*: tragamos a la muerte sin prisa, sentirla tranquila y activa en el vientre, alimentarla, cuidarla, cebarla, llenarla de amor, de angustia, de soledad, de olvido, para que tenga que rumiar en tantos años como tiene a su disposición. Mirar con detención al hombre, observarle en pañales, sentado,

mojado, admirarle su natural sentido de la pompa, de la envidia, de la esperanza, su sentido del orden en las masacres, de respetabilidad y trascendencia en sus actividades de caníbal, su fuerza que sobrepasa a lo bestial en la ejecución del crimen y la soltura metafísica con que produce sus doradas píldoras; considerar su hambre, sus piojos, sus pestes, su instinto arquitectónico para rodearse de tumbas y alcantarillas, dolerse de sus pequeñas, amables soledades, de sus tristezas de amor, llorando, sujetándose los pantalones, sentir que nos hemos ido quedando solos mientras que se extinguían otras especies venenosas de roedores, todo esto y, al mismo tiempo, gritar:

Me gustará vivir siempre, así fuese de barriga (169).

Para concluir con elocuencia:

*Considerando también
que el hombre es en verdad un animal
y, no obstante, al voltear, me da con su tristeza en la
[cabeza...]*

*Examinando, en fin,
sus encontradas piezas, su retrete,
su desesperación, al terminar su día atroz, borrándolo...*

*Comprendiendo
que él sabe que le quiero,
que le odio con afecto y me es, en suma, indiferente...*

*Considerando sus documentos generales
y mirando con lentes aquel certificado
que prueba que nació muy pequeñito...
le hago una seña,
viene,*

y le doy un abrazo, emocionado,
¡Qué más da! Emocionado... Emocionado... (180).

Esto es *amor a la vida*: lo que hace del arte de un individuo una lección de humanidad, un llamado a reconocer y a aceptarle su brazo en nuestros hombros, el brazo de todos los hombres sobre nuestro hombro, y nuestra mano en el funeral de todos los hombres.

El dolor de Vallejo, su ternura, su piedad, su apego espeluznante a la vida, he ahí el compromiso existencial que da luz a toda su poesía.

No se daban en Vallejo las condiciones más obvias del poeta épico: esa sonoridad, ese gusto a pólvora, ese olor a cuero, ese rumor de muchedumbres alzadas y esos ecos de plaza con gritos, banderas y bombas, esas proclamas del individuo sobre el mal social y los movimientos de la muerte, que son parte de la poesía heroica. Ni tenía, propiamente hablando, la lengua de fuego, el ojo cruel de los insultadores clásicos que precisan de estas cosas también para despanzurrar al enemigo.

Sin embargo, cantó a la gloria popular de España en el supremo sacrificio de su lucha contra el fascismo. En *España, aparta de mí este cáliz* (1940) cantó con voz de hombre: alzada, lírica, dolida, triunfante, con su propia voz, sin pedirle acentos a nadie, ni a Quevedo ni a Unamuno ni a Machado ni a Neruda. Insultando como uno, discursando como el otro, entrándose en el alma del pueblo como el tercero, exaltado, surrealista, mago, como el último.

Su lenguaje de guerra es el mismo de la paz: desesperado, angustioso, solidario, vencido y victorioso al mismo tiempo. Observa al miliciano un tanto incrédulo, le ve caer y se le llenan de lágrimas los ojos; mira al pueblo

moverse bruscamente, quiere seguirle, no sabe cómo. Pero va también, como puede, a poner su bomba, a prender su mecha, a moverse entre los caídos bajo un polvo denso, todopoderoso, que empieza a cubrir el mundo, ayudando a un cadáver "a morir" y a otro cadáver a llenarse de humanidad y a otro a levantarse y a abrazar a los hombres y a otro a besar su propio "catafalco ensangrentado", comprobando cómo los parias de Europa y América se van transformando en "potenciales guerreros" caminando entre muertos, apartando armas caídas, conversando con mujeres y ancianos, cubriéndose él también de polvo y de muerte, espantado de tanto sufrimiento y de tanta crueldad, algo así como el barbudo Whitman en la Guerra Civil norteamericana, *male-nurse*, pero más violento, con más sangre, lágrimas y gritos, atribulado por el destino de esta gente absurda que traiciona tan bien y que tan bien da su vida para castigar la traición ajena; pueblo mártir, alevoso, heroico. "¿Batallas? ¡No! ¡Pasiones!"... "El mundo exclama: ¡Cosas de españoles! Y es verdad, consideremos..." (252), pueblo —dios hecho hombre, Pedro Rojas— Ramón Collar, desolado, pero victorioso, al fin, sobre la muerte:

¡Sólo la muerte morirá!

Voluntarios,

por la vida, por los buenos

¡matad a la muerte!... (254, 255).

Vallejo va convertido en bardo, en voz del pueblo, en profeta de overol azul, él, a quien hacía poco "le pegaban todos... le daban duro con un palo" y se moría gritándole al hombre "¡Pobre mono!... ¡Dame la pata!..."

¿Qué ha pasado? La Guerra Civil española, la tremenda, inconmensurable Guerra Civil española que, como un sobre lacrado y sangriento, encierra aún la clave del cataclismo bélico del siglo XX. Como en el caso de Neruda, la Guerra Civil despertó en Vallejo un fondo de dolorosa, compleja y desesperada hispanidad —teñida, sin duda, por el unguento negro de la Conquista, de la Colonia, del mestizaje nocturno—, y respondió con una poesía de castiza furia y espiritualidad, echando al combate a los dos ángeles, el pardo de la guerra y el rojo de la libertad. Cojeando, cayéndose, polvoriento, cerca ya del fin, Vallejo tomó el fusil en España y disparó todo su amor por la humanidad. Después, guardó silencio.

*Quiero escribir, pero me sale espuma,
quiero decir muchísimo y me atollo;
no hay cifra hablada que no sea suma,
no hay pirámide escrita, sin cogollo.*

*Quiero escribir, pero me siento puma;
quiero laurearme, pero me encebollo.
No hay voz hablada, que no llegue a bruma,
no hay dios ni hipo de dios, sin desarrollo.*

*Vámonos, pues, por eso, a comer yerba,
carne de llanto, fruta de gemido,
nuestra alma melancólica en conserva.*

*Vámonos! Vámonos! Estoy herido;
vámonos a beber lo ya bebido,
vámonos, cuervo, a fecundar tu cuerva (171).*

Éste es el autorretrato de César Vallejo en el acto de creación. Su *ars poetica*.

Atollándose, embrumado, herido, buscando la cima, la esencia, obsesionado por el símbolo de suprema abstracción y perfección del número, colérico y lloroso, laureado pero con cebollas, dándose a la cópula tremenda que perpetuará el ciclo, Vallejo posee un conciencia nítida de su arte: del ímpetu interior tanto como del huidizo resplandor de la forma estética. Lucha con formas para llegar a *la forma*: en *Los heraldos negros* anda ataviado con joyas relumbrantes y algo falsas; incongruente, patético, inseguro, pero ya colérico. En *Trilce* se ha sacado esos abalorios a manotazos, los ha arrojado al suelo, corta a palos los festones de papel de un modernismo cagado de moscas y comienza a ensayar símbolos que no distingue con claridad aún, cifras en que se confunde y confunde; se toca la ropa y el esqueleto, murmura, vocifera, pero sus ruidos son ásperos, feos, melancólicos, asociación no del todo libre, estructura amarrada a medias, como una vieja maleta de la que van cayendo cosas íntimas y ciertas cosas extrañas.

La forma que buscaba se da plenamente en los *Poemas humanos*. Su técnica consiste, por una parte, en usar recursos de una fraseología conversacional, o, puramente rítmica.¹⁹ Cuando es rítmica, la frase conviértese en

¹⁹ Algunos ejemplos de la fraseología de conversación:

- Hay que ver! Qué cosa cosa! (167)
 ...porque, como lo iba diciendo y lo repito (169)
 ... (Así se dice en el Perú) me excuso 170)
 Considerando en frío, imparcialmente
 que el hombre es triste... (179)
 (¿Cóncores? Me friegan los cóncores) (189)
 Pero, volviendo a lo nuestro,
 y al verso que decía... (198)
 Vamos a ver hombre:
 cuéntame lo que me pasa... (202)

leit motiv, no la repetición ingeniosa, melódica del Modernismo o del Ultraísmo, sino la fórmula mágica que, por repetida, crea un sentido fatal.²⁰ O bien, procede a deshacer la sintaxis tradicional para evocar procesos subconscientes.²¹ O inventa palabras partiendo, a veces, de vocablos populares y, a veces, creando significados adverbiales a base de formas verbales propias.²²

Suele, asimismo, adoptar un diseño fijo, en molde sintético o conceptual, dentro del cual se desplaza caprichosamente para sugerir, al fin, una idea general, un tanto al modo de la vieja poesía de Provenza, cuyos juegos de contrastes, por ejemplo, parecen modelos de algunos de estos *Poemas humanos*; o a la manera surrealista en que el *leit motiv* es llave de procesos subconscientes.²³

Otros ejemplos en *Trilce*:

"Se ha puesto el gallo incierto, hombre..." (106)

"Todo sin novedad, de veras..." (90)

²⁰ Algunos ejemplos del *leit motiv*: "Que me da, que me azoto con la línea..." (216-217) "Se pedía a grandes voces..." (229) "Completamente. Además ¡vida!..." (203).

²¹ Cf. pp. 226-227.

²² Ejemplos de formación de palabras, en *Trilce*: gallos cancionan (86), amargurada, espiritivas (87), otilinas, fratesadas (89), grandores, trasmañanar, dulzoradas, dormitadas (90), arrequantan (91), todaviiza (112), digitígrados (142). En *Poemas humanos*: tristumbre (153), corazonmente (156), jugarino (163), airente, amarillura, trístido (164), mortuoriamente (215), etcétera. En *España, aparte de mí este cáliz*: horrísima, ojoso (269).

²³ Los ejemplos más característicos de poemas contruidos sobre un *pattern* son:

"Confianza en el antejo, no en el ojo..." (153)

"Calor, cansado voy con mi oro..." (156-157)

"Considerando en frío, imparcialmente..." (179)

"Quien no tiene su vestido azul..." (216)

"La cólera que quiebra al hombre en niños..." (227)

El *contraste*, no sólo como recurso retórico, sino como principio estético llega a ser parte esencial de su creación poética: es la clave de su método de auto-destrucción, de la negación final de los valores burgueses, es su forma de poner frente a la poesía su Anti-Poesía, la conversación diaria del desesperado, la expresión sarcástica, brutal de su humanismo en cuya base está, como una llaga, manando su angustia la existencia diaria.

Contraste de lo esencial y lo accesorio (153), de la propaganda idealista y del hecho humano, brutal, condenatorio ("C'est Paris reine du monde! Es como si se hubieran orinado", "Éstas son mis sagradas escrituras, éstos mis alarmados campañones", "Congoja sí, con toda la bragueta", 156, 157, 159), contraste del Cristo que se ve en la cruz y se ríe con risa tremenda; contraste de la tierna anticipación y el feo descenso ("Prepararme a ver una niña / y, al pie de un urinario, alzar los hombros", "yo ascendiendo y sudando / y haciendo lo infinito entre tus muslos", 176, 194), contraste final:

*En suma, no poseo para expresar mi vida,
sino mi muerte (234).*

César Vallejo es el poeta que le dio el golpe bajo a la retórica romántica-modernista hispanoamericana, al sensualismo y al sentimentalismo de medio pelo; Vallejo es el verdadero búho del soneto de González Martínez, o, más bien dicho, el cóndor desplumado que esperaba junto al ataúd de Darío, de pie sobre el basural americano, examinando sus miserias; el conversador antipoeta que desinfló a picotazos el globo ultraísta, pariente heroico de un surrealismo revolucionario que ya se proclamaba a gritos también en otros sitios. Vallejo, muy mestizo y sin poder dejar de ser estoico, le fue devolviendo a

nuestra poesía la humanidad que castraban con delicadeza los magos azules de la metáfora.

Fue hombre que vivió su vida en la Corte sin cambiar esencialmente la imagen que traía de su provincia andina, y para explicar los absurdos que le mataron no echó mano de lo que pudo aprender en las academias europeas. El ojo y el pensamiento suyos siguieron siendo mestizos, no los disimuló jamás, ni los negó: con ellos se fue a pique. Y con ellos resucitó.

PARRA ANTI PARRA

NICANOR PARRA es el poeta chileno de mayor influencia dentro de la llamada Generación de 1938. Vive en los contrafuertes de la cordillera de los Andes, en un lugar vecino a Santiago llamado La Reina. Allí ha puesto una casa prefabricada, llena de libros, de sillas, de mesas y unas cuantas lámparas de dudoso funcionamiento. Hay cuadros en las paredes de rústica tabla; también hay un fonógrafo de cuerda y bocina, un guitarrón y un anafe. Por razones un tanto inexplicables, la casa no tenía aún ni agua ni luz eléctrica cuando le visité. De agua le proveían los vecinos; en cuanto a la luz, la hacía él mismo quemando, no muy lejos de la puerta, gigantescas ramas de zarzamora, cuyas llamaradas veíanse claramente desde Santiago. Su vecino más cercano, Arturo Edwards, le había asegurado la casa contra incendios.

Muy reposado, cuidadoso en el vestir, el pelo crespo yéndose, los ojos hundidos y el rostro curtido por gruesas arrugas, Nicanor Parra viaja diariamente desde La Reina a la Universidad de Chile, donde hace clases de matemáticas. Ocasionalmente pronuncia conferencias sobre viajes interplanetarios y fenómenos celestes. Por lo general, sin embargo, escribe versos en toda clase de papeles, que arma después meticulosamente; en los ratos de ocio baila cueca o platica con sus numerosos amigos. Cuando no está en Chile anda por Suecia, China, Inglaterra o los Estados Unidos. Lee y habla el inglés; en cambio, no fuma ni bebe. Es decir, puede tomarse una o dos botellas de vino para no perder el hilo de una conversación, así como puede acabar también regulares vasos

de aguardiente apiado para sobrevivir a una sobremesa. Pero en realidad no bebe. Acompaña solamente a quienes beben.

Entre los escritores chilenos de la Generación del 38, Parra es el único que ha formado escuela. Quienes le imitan son poetas jóvenes de decir claro, de imágenes excéntricas dentro de su tono regional, sarcásticos y amargos: ácidos críticos de la rutina diaria en que se desenvuelven graciosos pero ligeramente congestionados. Debajo de la humorística amargura esconden poderosa arma con que rompen el frente de las instituciones burguesas contra la condenación y llegan a crear una atmósfera poética de lúcido y dinámico desorden. Nicanor les recibe como gallo a sus polluelos. Les sirve alpiste en la mano, si así pudiera decirse; les anima, les defiende, para dejarles ir, luego, con la nueva del antipoema en los labios. Este ascendiente personal es tanto más inesperado cuanto que Nicanor aparece más bien como un individuo retraído y parco en sus publicaciones. No tiene a su haber sino: *Cancionero sin nombre* (1937), *Poemas y antipoemas* (1954), *La cueca larga* (1957), *Versos de salón* (1962) y *Canciones rusas* (1966). (*Obra gruesa*, 1969, es la edición de sus obras completas.) Sin embargo, sus libros provocan revuelo, sus pronunciamientos levantan polvo y su presencia misma despierta curiosas reacciones de simpatía y hasta de devoción apasionada. Son numerosas las poetisas, lectoras y maestras que le siguen y le persiguen con fervor suicida. Se ha casado con varias de ellas, de distintas nacionalidades.

Describiendo sus comienzos literarios y la evolución de su ideología estética, Parra habla así:

Políticamente éramos en general apolíticos, más exactamente, izquierdistas no militantes; en materia reli-

giosa no éramos católicos: la teología nos tenía sin cuidado, aunque no tanto. Yo me inclinaba por la filosofía oriental, lo que me hacía sospechoso frente a mis compañeros más íntimos: Oyarzún y Millas. Por su parte, Oyarzún creía en los cíclopes, tal como sueña, y Millas, a pesar de su sólida formación académica, se dejaba deslumbrar por un filósofo ambulante de la Quinta Normal, que afirmaba que el hombre debía inspirarse en los animales domésticos en materia de modales personales: del gallo debía aprender la gallardía y del caballo la caballeridad...

A cinco años de la antología de los poetas creacionistas, versolibristas, herméticos, oníricos, sacerdotales, representábamos un tipo de poetas espontáneos, naturales, al alcance del grueso público... Claro que no traíamos nada nuevo a la poesía chilena. Significábamos, en general, un paso atrás, a excepción de Millas y de Oyarzún, que, según mi modo de ver, eran ya unos poetas perfectamente vertebrados.

Pero nuestra debilidad inicial, así lo pienso en la actualidad, era un punto de partida legítimo para nuestra evolución ulterior. En ella radicaba la fuerza que más tarde nos ha dado derecho a la vida. Fundamentalmente, creo que teníamos razón al declararnos tácitamente, al menos, paladines de la claridad y la naturalidad de los medios expresivos. Por lo menos, en esa dirección se ha movido posteriormente el cuerpo de las ideas estéticas chilenas. Tomás Lago... se transforma en 1942 en el adalid de la nueva doctrina, cuyo contenido sintetizó él mismo en la frase: "Luz en la poesía", con que tituló el prefacio de sus *Tres poetas chilenos*... El título de ese prefacio no era arbitrario; en esos mismos días, el que habla había anunciado un libro denominado *La luz del día*. Ese

libro no vio nunca la luz del día, pero, aumentado y disminuido, pasó más tarde a formar parte de *Poemas y antipoemas*.

Demás está decir que nosotros constituíamos el reverso de la medalla surrealista.

Los hechos se han encargado de demostrar que por lo menos el cincuenta por ciento de nuestros principios no había sido mal ideado. El otro cincuenta por ciento... estaba de parte de los surrealistas, que en aquella época representaban, en rigor, el paso siguiente del creacionismo y del nerudismo: la inmersión en las profundidades del subconsciente colectivo.

El antipoema, que, a la postre, no es otra cosa que el poema tradicional enriquecido con la savia surrealista —surrealismo criollo o como queráis llamarlo—, debe aún ser resuelto desde el punto de vista psicológico y social del país y del continente a que pertenecemos, para que pueda ser considerado como un verdadero ideal poético. Falta por demostrar que el hijo del matrimonio del día y la noche, celebrado en el ámbito del antipoema, no es una nueva forma de crepúsculo, sino un nuevo tipo de amanecer poético.¹

En los comienzos de su carrera literaria y, más tarde, en ratos de esparcimiento, Nicanor Parra cultivó ciertas formas de poesía popular. Le atraía una ancha zona de Chile y de los chilenos; un zona de romántica dedicación a los valores épicos de la guitarra y del vino. En *La cueca larga* se aprecian la gracia improvisadora del viejo payador y la gruesa sensualidad de cantoras y bailarines. Allí están los nombres criollos donde se santifica

¹ *Atenea*, núms. 380-381, abril-septiembre, 1958, pp. 46-48.

la nacionalidad en potrillos y cañas de sólido prestigio; la burla socarrona del campo y el genio equívoco, pecaminoso y ácido de la ciudad chilena. Dice Parra:

*Yo no soy de Coihueco
soy de Niblinto
donde los huasos mascan
el vino tinto.
Yo nací en Portezuelo
me crié en Ñanco
donde los pacos nadan
en vino blanco.
Y moriré en las vegas
de San Vicente
donde los frailes flotan
en aguardiente...*

Por encima de la algazara o, más bien dicho, apartado en un fresco rincón de sauces y albahacas, el poeta se ocupó también en el oficio santo de transmutar lo humano en divino. "Brindo por lo celestial / y brindo por lo profano", exclama Nicanor mientras trabaja como un ceramista de Quinchamalí para quitarle al surrealismo su decadencia europea. Pone alas donde va un poncho. Surte de ángeles los expendios de licores. Zapatea con punta y taco y, en su contrapunto, corona la métrica romance con estribillos de discordancia moderna:

*Con mi cara de ataúd
y mis mariposas viejas
yo también me hago presente
en esta solemne fiesta...*

En esta poesía, compuesta para ser cantada y bailada,² se mantiene viva la tradición del juglar. A través de plazas, cortes y campos, su verso ha ganado la maestría de ritmos que impone el entusiasmo épico del pueblo; se ha dado un trasfondo para esconder la flor de la malicia y ciertos dobleces de sensualidad; se arma de duros apodos, de viriles acentos, de agresivo lirismo. La poesía popular de Nicanor Parra es roja y palpitante como gallo de pelea clarinando en la rueda. Me ha tocado oír esta poesía en Doñihue y Quilicura, cercada de gritos, risas y botellas; la he visto levantarse a la cabecera de la mesa y sostener su duelo de ingenio contra la sabiduría del tiempo en la tierra huasa; y la vi salir victoriosa bajo el peso de las coplas, las tallas y los brindis que la condecoraron. "Firmeza", dijo la cantora popular, y quiso decir firmeza de *La cueca larga* para poetas topeadores, para cabezas coronadas de vid, para los anillos que se enredan en el arpa, para las espuelas clavadas en sangre como cresta de gallo, firmeza de la magia poética, culta y popular, de los mitos del país, de los mitos del mundo que Nicanor Parra baraja en cuecas largas, en esquinazos y décimas con iluminada prestancia. Pero pongamos luz en la zalagarda. ¿Qué papel juega el antipoeta en *La cueca larga*? Eliminemos los colores del poncho y el brillo plateado de las espuelas; escuchemos el alarido de las cantoras e individualicemos las palabras; quedémonos con la turbulencia que mantiene el fuego del bailarín de cueca detrás de su frente pálida, del mechón de pelo negro y del ojo asesino. Nicanor Parra, como él mismo lo dirá en *Poemas y antipoemas*, lleva a cuestras el ángel y la bestia. Se trata, en realidad, del ángel y la bestia que le son

² La música para *La cueca larga* fue compuesta por la folklorista Violeta Parra: *El folklóre de Chile*, III: *La cueca*, Disco Odeón LDC-36038.

característicos al huaso chileno. Algo de disimulado detrás de la burla socarrona y de la ingenuidad maliciosa, algo de pillería zorruna. La preponderancia del vientre. Cuando Nicanor Parra triunfa con *La cueca larga* en la ramada, bajo el sauce, junto a la acequia y a la línea del tren, es porque la gente huasa le ha considerado uno de los suyos: le ha reconocido y apreciado su cinismo, su apetencia gastronómica, su agresivo desprecio por la mujer y su habilidad para mantenerla subyugada, su bulliciosa amargura y sus sangrientas parodias de las instituciones burguesas, su modo indirecto de exaltar el estoicismo de aquellos a quienes describe pudriéndose en la decadencia.

Si le juzgamos, por otra parte, a base de *Cancionero sin nombre* y de las primeras composiciones de *Poemas y antipoemas*, Nicanor Parra nos conmueve especialmente cuando escribe sobre el sentimiento de nostalgia que el hombre descubre en la posesión de las cosas dentro del sentido secreto que sólo la muerte deposita en ellas:

*¡Buena cosa, Dios mío!, nunca sabe
uno apreciar la dicha verdadera,
cuando la imaginamos más lejana
es justamente cuando está más cerca.
Ay de mí, ¡ay de mí!, algo me dice
que la vida no es más que una quimera;
una ilusión, un sueño sin orillas,
una pequeña nube pasajera.
Vamos por parte, no sé bien qué digo,
la emoción se me sube a la cabeza.
Como ya era la hora del silencio
cuando emprendí mi singular empresa,
una tras otra, en oleaje mudo
al establo vacío volvían las ovejas.*

*Las saludé personalmente a todas
y cuando estuve frente a la arboleda
que alimenta el oído del viajero
con su inefable música secreta,
recordé el mar y enumeré las hojas
en homenaje a mis hermanas muertas.
Perfectamente bien. Seguí mi viaje
como quien de la vida nada espera...
Cuánto tiempo ha pasado desde entonces
no podría decirlo con certeza;
todo está igual, seguramente,
el vino y el ruiseñor encima de la mesa,
mis hermanos menores a esta hora
deben venir de vuelta de la escuela:
¡Sólo que el tiempo lo ha borrado todo
como una blanca tempestad de arena!³*

La nostalgia le sigue como una perra, chupándolo, mordiénolo, ulcerándole la fina piel de sus recuerdos. Mientras más dulce la hora que evoca, más dolorosa. En la tarde de verano, perfumada de naranjos y jazmines, espesa de tibio polvo campesino, abierta como un cielo sin nubes, la muerte le duele más. Al parecer, la muerte —de sus parientes, de sus amigos, el recuerdo del ruiseñor en la mesa, la muerte de una joven que agoniza con su nombre en las pupilas— sólo llega a ser una muerte verdadera cuando se hinchan las semillas del verano. Parra responde a la nostalgia con una poesía que crece en ondas litúrgicas. Él mismo ha dicho que en su poesía hace lo que Dios crea sin cesar de ola en ola. Sólo que él lo hace en versos endecasílabos. No digo esto por capricho. Parra vigila las exigencias de la métrica con ojo airado pero aritmético. Así como para la fiesta busca la

³ *Poemas y antipoemas*, Santiago, 1954, pp. 30-32.

décima con estribillos zapateados, así para la burla utiliza el romance asonantado, burlón, medieval y blasfemo. Para ser modernista, es decir, cuando se le ocurre reemplazar al cisne de Darío y al búho de González Martínez por la *mosca*, echa mano de unas redondillas eneasilábicas cortadas a tijera entre guirnaldas y palomas de revista satinada. Me refiero a su poema *San Antonio*. En cambio, para su autorretrato y para su epitafio prefiere la *silva*, que le permite enterrarse a paladas largas —los endecasílabos— y a paladas cortas —los heptasílabos—. En once sílabas se respeta y en siete se falta al respeto, a intervalos libres. La nostalgia, sin embargo, es endecasílabo. Parra la presenta como una lenta consumación de hombre sabio, maduro, que sabe su lugar y lo mantiene sin aspavientos.

La gran obra de Nicanor Parra no está, contra lo que pudiera creerse, en los poemas de nostalgia, sino en *Los vicios del mundo moderno*, *La trampa*, *La víbora*, *Las tablas* y *Soliloquio del individuo*, todos poemas de desesperación. “El mundo moderno es una gran cloaca”, dice en uno de estos poemas Parra. Mas no hemos de tomarle su pronunciamiento al pie de la letra. El mundo para él es una trampa. Es importante hacer notar que Parra juzga un mundo en el cual no ve orden ni sentido. Sin llevar él tampoco un sentido de forma —ética o estética— para crear un orden donde no lo hay, los seres y los objetos se le cargan de violencia y parecen aguardar constantemente la ocasión de saltarle al cuello. En *Rompecabezas* dice Parra:

No doy a nadie el derecho.
Adoro un trozo de trapo.
Traslado tumbas de lugar.
Traslado tumbas de lugar.

*No doy a nadie el derecho.
Yo soy un tipo ridículo
a los rayos del sol,
azote de las fuentes de soda,
yo me muero de rabia.
Yo no tengo remedio,
mis propios pelos me acusan.
En un altar de ocasión
las máquinas no perdonan.
Me río detrás de una silla,
mi cara se llena de moscas.
Yo soy quien se expresa mal,
expresa en vista de qué.
Yo tartamudeo,
con el pie toco una especie de jeto.
¿Para qué son estos estómagos?
¿Quién hizo esta mezcolanza?
Lo mejor es hacer el indio.
Yo digo una cosa por otra.⁴*

Su visión del mundo encierra una simplificación deliberada, una síntesis directa y específica de la decadencia moderna. Desármalo todo para destacar ciertos gestos, ciertos actos, ciertas ideas, y exhibirlos en su falta de sentido. El suyo es un mundo de equivocaciones. Un absurdo trágico que empieza por ser un rasgo de ingenio. Parra se considera un poeta de la claridad. ¿Qué es la claridad? Ver claramente qué podrido está el mundo, qué impotente y desdentado y calvo está el hombre. Es decir, claridad para vernos las cruces detrás del sombrero. Su forma de expresión es cotidiana. Las muletillas de la conversación le atraen y le sirven para afirmarse, como a César Vallejo. Las imágenes de Parra son concretas,

⁴ *Ibid.*, pp. 77-78.

pero no precisamente lógicas, sino absurdas y llenas de una conciencia del pecado, del fracaso, del vacío que se transforma pronto en fría amargura y, particularmente, en una cólera extraña, una rabia que, por lo general, estalla en ademanes y palabras de autodestrucción. He aquí su *Autorretrato*:

*Considerad, muchachos,
esta lengua roída por el cáncer:
Soy profesor en un liceo obscuro,
he perdido la voz haciendo clases.
(Después de todo o nada
hago cuarenta horas semanales.)
¿Qué os parece mi cara abofeteada?
¡Verdad que inspira lástima mirarme!
Y qué decís de esta nariz podrida
por la cal de la tiza degradante.
En materia de ojos, a tres metros
no reconozco ni a mi propia madre.
¿Qué me sucede? ¡Nada!
Me los he arruinado haciendo clases:
La mala luz, el sol,
la venenosa luna miserable.
Y todo ¡para qué!
Para ganar un pan imperdonable,
duro como la cara del burgués
y con olor y con sabor a sangre.
¡Para qué hemos nacido como hombres
si nos dan una muerte de animales!
Por el exceso de trabajo, a veces
veo formas extrañas en el aire,
oigo carreras locas,
risas, conversaciones criminales.
Observad estas manos*

*y estas mejillas blancas de cadáver,
estos escasos pelos que me quedan.
¡estas negras arrugas infernales!
Sin embargo yo fui tal como ustedes,
joven, lleno de bellos ideales,
soñé fundiendo el cobre
y limando las caras del diamante:
Aquí me tienen hoy
detrás de este mesón inconfortable,
embrutecido por el sonsonete
de las quinientas horas semanales.⁵*

Desorganizado y violento, el mundo provoca al hombre y le induce a destruirse. El suicidio adopta formas circunspectas hasta convertirse en una lenta, progresiva y fructífera masturbación universal. La brutalidad fundamental a que se refiere el antipoeta como uno de los rasgos característicos del hombre moderno es también el tema central de *Las tablas*. El hombre, solitario y enfurecido, sin esperanzas en un hielo apocalíptico, se calienta quemando a Dios y golpeando a su madre. Queda la mujer y queda la leyenda del amor. El antipoeta no tarda en destruirlas en un poema que es verdadero compendio de su macabra visión del mundo moderno. El amor es rebajado a una condición rutinaria y cotidiana; sus problemas derivan del hambre: hambre sexual y hambre de alimentos. La mujer obstinada y tenaz busca el dinero, la comida, el coito y el abuso del hombre. Éste, por otra parte, se defiende a la medida de sus fuerzas: copula cuanto puede, más de lo que puede para poder escamotearle el dinero a su amante. Poco a poco es ella quien agota a su rival y lo somete a una esclavitud sexual y económica. Le encierra en una pieza redon-

⁵ *Ibid.*, pp. 55-56.

da por cuya única ventana entran las ratas de un cementerio vecino. El hombre empieza a tornarse indiferente. Ella trata de seducirlo con el cebo de una propiedad que posee cerca del matadero. Rehúsa él. Se ha roto el encantamiento: viejo y débil, el hombre no puede fornicar más; sus hijos han crecido, su verdadera esposa puede aparecer en cualquier momento y arruinarle. Agotado, dice:

*No puedo trabajar más para ti,
todo ha terminado entre nosotros.⁶*

En este poema, como en *Los vicios del mundo moderno*, Parra se enfrenta a un mundo que ha perdido la llave de sus mecanismos más esenciales. Acaso sintiendo que en la pérdida se encierra un acto de condena voluntaria, no se preocupa por recuperar esa llave, sino por insistir en la deformación espiritual que origina la actitud de renunciamiento. Con fría pulcritud Parra aísla los nichos en que se esconde el hombre para morir y podrirse sin testigos. Esos nichos son los símbolos y mitos de una sociedad burguesa roída por un cáncer incurable. Su conclusión es inequívoca:

*Sin embargo, el mundo ha sido siempre así.
La verdad, como la belleza, no se crea ni se pierde
y la poesía reside en las cosas o es simplemente un espe-
[jismo del espíritu...]*

*...Pero qué importa todo esto
si mientras la bailarina más grande del mundo
muere pobre y abandonada en una pequeña aldea del
[sur de Francia]*

⁶ *Ibid.*, p. 127.

locura, que se le ciñe al cuerpo como un traje negro. Multiplica las ocasiones de pecar. Hombres, objetos y lugares se convierten en trampas. Pronto nos damos cuenta de que todo forma parte de una sola trampa universal: la humanidad, el arte, la religión, la filosofía. En cada trampa descubre manchas de sangre, pelos y huellas digitales que conservan el olor de la última víctima. Este olor es la única advertencia del peligro. El antipoeta se defiende. Quisiera golpear, herir, quemar. Se sujeta y cree presentir la victoria. Pero sucumbe ante lo imprevisto. Al combatir usa los trucos que las civilizaciones han perfeccionado y consigue modestos triunfos cuando la batalla requiere el uso de trucos. En el duelo final, sin embargo, el antipoeta se halla desamparado y confuso. Coleccionó pellejos del enemigo que clavó meticulosamente con alfileres en las paredes de su sala de trofeos; podrá seguir agregando pellejos; pero su sala de trofeos, al fin, no dará abasto.

La poesía de Nicanor Parra, antiornamental, concreta, directa y turbulentamente narrativa, esconde en sus pliegues más íntimos una profunda convulsión espiritual. No conozco otro antecedente para ella en Hispanoamérica que no sea la poesía de César Vallejo. La de éste es, sin embargo, exclamación dolorosa de un cristianismo instintivo o subconsciente; la de Parra es azote implacable contra una humanidad que concibe petrificada en su decadencia. Ambos trabajan con elementos de la realidad cotidiana y ocultan su desconcierto detrás de fórmulas de conversación que sirven de marco a un humorismo patético. Vallejo es más trascendental en su angustia; Parra, más estilizado. De ambos puede decirse que sacuden el intelectualismo de la poesía hispanoamericana con una cruda y brutal disección de las contradicciones características del mundo contemporáneo.

A los cincuenta y tantos años Parra se enternece en sus *Canciones rusas* (1966), como si el conocimiento del mundo le hubiera bañado en la cal que vestirá en la tumba; parece triste, no ya violento ni colérico; nostálgico, pero herido; victorioso y, sin embargo, enfermo; enfermo de alguna cosa que fue depositándose poco a poco en su rostro y del rostro le cayó adentro y gotea, gotea, gotea hasta el infinito, es decir, hasta el alba que le encontrará sentado bajo las estrellas. Le veo ahora un poco más borroso: se le han hundido los ojos, las arrugas de la cara contienen sombra, casi ha perdido todo su pelo, lleva en la solapa un pequeño astronauta ruso y en los bolsillos cartas de una mujer que le dejó por otro. Va de una nación a otra nación y, en realidad, no es así. Sale y entra de las piezas de su casa oscura, busca alguna silla en qué sentarse y no la halla, se asoma a la calle, las gentes chilenas le sonríen con frialdad, va a la carpa de su hermana Violeta y allí, sentados todos junto al brasero, yo también, con la "choca" quemándonos la mano, la Rosita, Roberto, Catalina, la Panchita, la Chabela, Ángel, el Capitán, el Dominó, Nicanor Parra brinda por un día que no llegará jamás. La Violeta se ha muerto. Brindamos ahora todos. El del estribo. El penúltimo.

ANTILITERATURA

LA ANTILITERATURA a que me refiero es una revuelta contra una mentira aceptada socialmente y venerada en vez de la realidad. Esta antiliteratura tiene que ver con modos de acción y no solamente con modos de escribir. El creador que se ve en el acto de la creación se auto-analiza y autocritica: descarta lo falso, aquello que lo va a empujar hacia un escamoteo de la verdadera condición humana. Hace una novela y, dentro de ella, la deshace, hace un poema y en él mismo lo niega, hace un drama y acaba con el teatro. Es decir, destruye la falsa idea que el hombre se ha hecho de la literatura. Para hacerla volver a la vida, antes que nada re-crea el lenguaje. Convierte la palabra en un acto. Esa misma palabra que se había convertido en signo de artificio, en máscara de una muerte diaria.

En consecuencia, la antiliteratura empieza por demoler formas, borrar las fronteras entre los géneros y corresponder con sinceridad a la carga de absurdo que es nuestra herencia. Lo blasfemo, así como lo irreverente, insultante y hasta obsceno, son modos de aclararle al hombre el espejo donde está su imagen. Más que medios de protesta, son actos de conmiseración y de solidaridad en la angustia.

La antiliteratura del siglo XX es, entonces, un alegato contra la falsificación del arte y un intento por hacer de éste una razón de vivir, sobrevivir y resolver el absurdo de la condición humana aceptándola hasta las heces.

Dos hechos se deducen de este planteamiento: primero, la antiliteratura de una imagen del mundo con-

temporáneo como un *caos* y del hombre como una víctima de la *razón*; segundo, los frutos de esta imagen constituyen un acto de violencia exterior e interior.

“¿Cómo puede uno esperar poner orden en el caos que constituye esa infinita e informe variación: el hombre?”¹

Esta pregunta se la hacía Tristan Tzara en su *Manifiesto Dada* de 1918, para dar voz a un dogma: el caos es la razón de existir. De manera que la primera fase de la dicotomía antiliteraria adquiere su movimiento acelerado dentro de una órbita cerrada. La protesta Dada no es revolucionaria. Al menos, no lo es en el sentido político que lo será el *Segundo Manifiesto Surrealista* de André Breton. Tzara acepta el caos como una realidad dentro de la cual funcionará la obra de arte sin consideración a sus efectos sociales.

Dice:

Hay una literatura que no llega a la masa voraz. Es obra de creadores, que resulta de una verdadera necesidad en el autor, producida para él mismo. Expresa el conocimiento de un supremo egoísmo, en el cual las leyes se marchitan. Cada página debe hacer estallar el torbellino, el frenesí poético, lo nuevo, lo eterno, el aplastante chiste, el entusiasmo por los principios, ya sea por medio de una profunda y pesada seriedad, o por el modo en que está impresa. Por un lado un mundo bamboleante en fuga, de novio con las campanillas del infierno, por otro: hombres nuevos. Recios, saltando, cabalgando en hipos. Detrás de ellos un mundo inválido y charlatanes literarios con la manía del progreso. Yo os digo: no hay principio y no temblamos, no somos sentimentales. Somos un viento furioso, destrozando la ropa sucia de las

¹ *Manifiesto Dada* (París, 1918).

nubes y los rezos, preparando el gran espectáculo del desastre, del fuego y la descomposición. Acabaremos con el luto y remplazaremos a las lágrimas con sirenas aullando de un continente a otro. Pabellones de intensa alegría y viudas con la tristeza del veneno. Dada es el letrero de la abstracción; los anuncios y los negocios también son elementos de la poesía.

Proclamad: hay un gran trabajo negativo de destrucción que llevar a cabo. Debemos barrer y limpiar. Afirmad la limpieza del individuo después del estado de locura, completa y agresiva locura de un mundo abandonado en manos de bandidos que se despedazan mutuamente y destruyen los siglos. Sin propósito ni designio, sin organización: indomable locura, descomposición. Los que sean fuertes en palabras o en acción sobrevivirán, porque son rápidos en la defensa; la agilidad de los miembros y los sentimientos llamean en las facetas de sus flancos.

La moralidad ha determinado la caridad y la piedad, dos bolas de grasa que han crecido como elefantes, como planetas; se les llama buenas. No tienen nada de bueno. Lo bueno es lúcido, claro y decidido, sin piedad para el compromiso y la política. La moralidad es una inyección de chocolate en las venas de los hombres. Es tarea que no ordena una fuerza sobrenatural, sino un *trust* de comerciantes en ideas y voraces académicos. Sentimentalismo: viendo a un grupo de hombres que pelean aburridos, inventaron el calendario y la sabiduría medicinal. La batalla de los filósofos empezó pegando etiquetas (mercatilismo, balanzas, medidas meticulosas y baratas) y por segunda vez se entendió que la piedad es un sentimiento como la diarrea en relación al disgusto que destruye la salud, una hedionda tentativa de cadáveres descompuestos para

comprometer al sol. Proclamo la oposición de todas las facultades cósmicas a esta gonorrea de un sol podrido que salió de las fábricas del pensamiento filosófico...²

Los surrealistas, por otra parte, le dan a la antiliteratura una base teórica y un método analítico. No se destruye un arte como premisa para reemplazarlo por otro. Breton abre una compuerta en la concepción racionalista de la creación artística y por esa compuerta sale, con la fuerza de un torrente marítimo, el contenido de una memoria colectiva y de un subconsciente creador. Es de toda importancia subrayar esta función de los Manifiestos Surrealistas: ellos son un poder de liberación, desatan las amarras del globo humano y le botan sus sacos de arena, independizan a los interlocutores, le dan al lenguaje una sola acción continuada en que se emancipan los poderes de la noche y asaltan las instituciones, implantan la magia, es decir, el ejercicio funcional de la realidad en los sueños.

Considerados así, los Manifiestos Surrealistas ayudan a explicar la evolución posterior de la antiliteratura. Pudiera decirse que si Breton dio un salto a las profundidades del hombre, la antiliteratura dio otro salto a la superficie de la realidad, le quitó al surrealismo el aparato ritual y sus insistencias dogmáticas, lo *liberó*, a su vez, y lo puso a tono con un desorden al mismo tiempo luminoso y violento.

¿En qué consiste lo *anti* del teatro de Brecht, de la narrativa de Genet, de la poesía de Prevert? ¿Una revuelta contra una forma de decir o contra una actitud y un modo de actuar? Ese *anti* es una revolución contra un tipo de sociedad que habla en mentiras, que

² *Ibid.*

simula una ética, que asesina para sobrevivir. En un plano literario esta revolución resucita vocablos devolviéndoles su significado primario y su carga emotiva original. Pero no es esto lo verdaderamente esencial (así como lo importante en una revolución no es dinamitar el *edificio* del palacio de gobierno). El artista revolucionario procede a cortarle las costuras al arte institucional no porque deba seguir un programa, sino por necesidad personal. En el proceso se ve y se juzga, se salva o se condena: es *su* revolución.

La crítica que observa el hecho estético fijará ciertas coordenadas y jugará con ellas; examinará una novedosa concepción del tiempo y la aplicará racionalmente al desarrollo del relato novelesco, tanto como al *happening* teatral; buscará proyecciones simbólicas, volverá a creer en la ironía romántica y sentará principios para una reinterpretación de la épica y del *romanzo*, así como de la novela cómica; creará caprichosos diseños de tiempo y espacio para explicar cómo el relato envuelve al hombre y mueve al mundo circundante. Todo esto da origen a una superestructura crítica que, en el mejor de los casos, el de críticos privilegiados, se nos aparece como un ingenioso *mobile* flotando sobre una literatura que se deleita en su contemplación.

Esta crítica carece de significación inmediata en el funcionamiento de la antiliteratura a mediados de nuestro siglo. La narrativa de Burroughs, pongamos por caso, así como el teatro de Arrabal o la poesía de Ginsberg imponen una *acción caótica*, no ya simplemente una *enumeración caótica*, con un concepto *sui generis* de su estructura. Lo mismo puede afirmarse de la narrativa de Juan Emar, del teatro de Jorge Díaz, el cine de Alexandro Jodorovsky, de los *artefactos* de Parra.

La antiliteratura latinoamericana, no obstante, produce un tipo de autocrítica que bien pudiera considerarse al margen del fenómeno a que aludo: me refiero a la obra literaria que lleva dentro de sí su autonegación, su bien armada bomba de tiempo. Éste es el caso de *Rayuela*, la antinovela de Julio Cortázar. Lo importante aquí es que, además del fenómeno antiliterario, se nos da la especulación teórica que lo define y justifica. Precisemos el caso de *Rayuela*. ¿Contra qué se rebela Cortázar, que propone como su prototipo de novela? Se rebela fundamentalmente contra dos cosas: primero, contra una forma de narrar que corresponde a una falsa concepción de la realidad (esa forma que Cortázar llama el “rollo chino”); y segundo, contra un lenguaje que masticado y rumiado hasta la excrecencia termina por desvirtuar la expresión literaria. Cortázar propone una novela *abierta* hecha de fragmentos que, en su simultaneidad, darán una imagen auténtica de la realidad.³ La ironía de este planteamiento, lo que transforma a *Rayuela* en la negación de su afirmación, es decir, en antinovela, está en el hecho de que el portavoz no es Cortázar sino un personaje, Morelli, a quien se somete a un despiadado escrutinio crítico. La autocrítica es, en realidad, el reverso de la novela de que Cortázar, como un malhechor excéntrico, va dejando claves por todas partes: Gide, Gombrowicz, Borges, a ras del suelo, Joyce, Kafka, Pound, en sitios menos obvios. Sábato, a contrapelo.

En *Rayuela* se satiriza tanto la narrativa costumbrista española, como la regionalista o criollista latinoamericana. Podría haberse incluido también la novela “poética” que, en cierto modo, representa la culminación de una retórica descriptiva e ilusionista. Por otra parte, conviene fijarse

³ *Rayuela* (Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1963), páginas 452 y 500.

en el abismo que separa a *Rayuela*, la antinovela, del llamado realismo mágico de Carpentier y del surrealismo indigenista de Asturias. Conviene, digo, porque ayuda a discernir entre las raíces de la antinarrativa latinoamericana. A primera vista pudiera creerse que en Asturias y en Carpentier se dan ciertas constantes de la antinovela, ya que ni uno ni otro son novelistas en el sentido tradicional de la palabra.

Alejo Carpentier, que empezó su obra de ficción como folklorista (*Écue-Yamba-O*, 1933), descubrió posteriormente una veta que se acomodaba a su alucinante visión de la realidad: la aventura histórica al margen de toda cronología y envuelta en lenguaje barroco. La "trascendencia" y la "universalidad" tan apetecibles para los novelistas de mediados de siglo, las consiguió a base de simbolismos, particularmente en *Los pasos perdidos* y *El siglo de las luces*. En la medida en que Carpentier se desligaba de la realidad inmediata, experimentaba con la concepción del tiempo y se atrevía a monologar líricamente, pareció coincidir con algunas avanzadas de la antiliteratura. Por ejemplo, con el español Ramón Sender (*La esfera*). Sin embargo, Carpentier no dinamita el edificio de su estructura barroca. Por el contrario, parece estilizarlo cada vez más, y en narraciones como "El acoso" y "Viaje a la semilla" crece su preocupación por crear diseños de ordenación indirecta pero funcional.

Miguel Ángel Asturias, en cambio, usa un movimiento caótico en su narrativa indigenista al mismo tiempo que desdeña los mecanismos "hechos" de la novela regional. No obstante, el desenfreno de Asturias es *literario* y sigue un orden impuesto por su aceptación ritual de la mitología maya. Nada hay en su narrativa que, una vez armado, se desarme; nada que pierda su sentido dentro

de una concepción primitivista del mundo, nada que equivoque, de súbito, su intención social.

Es preciso, entonces, buscarle otros parientes a Cortázar: narradores que hayan descubierto la apertura del relato por donde fluye el tiempo libremente, es decir, por los poros de una realidad amorfa en proceso de acumular su desorden. Pienso en un narrador chileno que pocos, muy pocos, conocen: Juan Emar (se llamaba Pilo Yáñez, pero le pareció mejor eso de *j'en ai marre*). Sus libros, *Un año* (1934), *Ayer* (1935), *Militin* (1935), son una burla escandalosa de la novela del realismo y costumbrismo. La materia novelesca es surrealista, heroica y cómica; el lenguaje representa la mecánica rutinaria del pequeño burgués chileno y sus exabruptos escatológicos, además se basa en el uso estratégico del *leit motiv*. Adorna el lenguaje para en seguida revolcarlo en lo que sea. La historia se arma, pero nunca dentro del relato. Por el contrario, Juan Emar cuenta cómo no se puede contar una novela. El humor es insultante, excéntrico, de ningún modo simbólico. Sin embargo, Juan Emar, tan vivo, sofisticado, cruel y temerario es, en verdad, un primitivo. Un antinovelistas con poquísimo lenguaje. Un espadachín sin espada. Combatía con el mango y un pedazo de fierro muy mellado. Mejor dotado de palabras, hubiera sido un heredero de Stern. Juan Emar tuvo el acierto de analizar la base estética de su desorden y de lanzarse con una estocada a fondo contra el crítico chileno más eminente de su época: Alone. Erró esa estocada.⁴ Pero es a la intención a que me refiero, no al hecho de sangre que no se consumó.

Juan Emar, con su instinto autodestructivo y su simpatía antropófaga hacia sus personajes, sin decir nada de su aproximación cubista a las costumbres patrióticas de

⁴ Véase *Militin*, 1934 (Santiago: Zig Zag, 1935), pp. 39 ss.

sus conacionales, y su conocimiento del mundo como una manzana, cuatro cuadras de un cuadrado universal (imagen lúcidamente interpretada en las ilustraciones de Gabriela Emar) antecedió bellamente los capítulos "prescindibles" de *Rayuela*. Pero no fue el único.

Leopoldo Marechal habría comprendido el juego de Juan Emar y, sintiendo ahí una insuficiencia, lo habría instado a reflejarse en el espejo revolvente de su época para conseguir esa simultaneidad de espacio, tiempo y acción que es la marca de Adán *Buenosayres* (1948). La novela cómica, es decir, la novela como máscara del hombre que se ha perdido en sus contradicciones y cae continuamente en trampas de su predilección, es para Marechal una forma preconcebida, mientras que para Juan Emar fue un modo de vivir día a día que nunca dejó de sorprenderlo. No puede decirse que Marechal abra la novela, ni que la ponga marcha atrás (como sucede en *Ayer*), pero, en cambio, la convierte en imágenes movibles de una sátira y una epopeya románticas (Cf. *El banquete de Severo Arcángelo*, 1965).

La narrativa de Juan Carlos Onetti, por otra parte, constituye un caso fascinante de antinovela porque ella abre en profundidad, no ya en extensión, que es el caso de *Rayuela*. La acción en las novelas de Onetti se produce en un espacio intermedio entre la realidad inmediata y una superrealidad emotiva e intelectual. Prefiere el corredor invisible en que los personajes se conocen unos a otros por adivinación, inclinación o rechazo, aunque los lugares donde la gente simula entenderse también forman parte del mundo de su creación. Si es posible concebir un tipo de novela en que los héroes se entrecrucen sin mirarse u observándose de soslayo, sin tocarse y mucho menos confesarse o autopresentarse, en que no hagan nada y, sin embargo, provoquen una catás-

trofe y se hundan en una perdición indefinida e irrevocable, ésa sería la antinovela de Onetti. Se diferencia de Marechal y Cortázar en que no *juega*. Conoce las reglas del juego, pero prefiere enredarse en ellas, pasa tropezando y búscandoles el resorte mortal que ellas esconden, la razón de su falsedad y de su poder siniestro.

Paradiso (1966) de José Lezama Lima (1912-1976) también da la impresión de abrirse en profundidad. Creo, sin embargo, que es sólo una impresión. En las manos de Lezama Lima la novela se desfonda. Sencillamente cae por su propio peso. No veo en *Paradiso* un mecanismo literario, ni un sistema narrativo, ni una organización lingüística. Veo, en cambio, una lenta explosión, con mucho polvo y cosas y seres en el aire, algo así como una monumental carpa de circo que empieza a derrumbarse y se cortan cables, trapecios, barras y escaleras, caen sillas e ilusionistas, animales, roperos y princesas ecuestres, payasos de prosapia insular, músicos familiares, cocineros y esclavistas, un pelotón de siglo y, después de la lentísima caída, se mueve bajo la carpa informe una bestia colectiva, innombrada, dispuesta a disfrutar con apetito del oscuro fondo de esa muerte de aserrín. *Paradiso* es una novela abierta en el sentido en que una bola es abierta, quiero decir, para afuera, flotando en el universo que crean las palabras al sonar, prolongarse y quedar en el hombre convertidas en cosas y signos de un tiempo inútil y hermoso. Un tiempo sexual y un vientre que piensa, un ojo despacioso que recorre el pasado, examina los afanes del hombre por eternizarse en papeles y en piedras, una boca que consume sin cesar la piel de Dios y pasa y repasa las servilletas de la familia y los anillos que se van perdiendo, las amistadas de la danza y la poesía, todo esto, si narrado, es antinovela. Cantado, sería ópera.

Puede concluirse, entonces, y tomando muy en cuenta antinovelas como *Tres tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante, *José Trigo* de Fernando del Paso, *El garabato* de Vicente Leñero, *Los niños se despiden de la miseria* de Pablo Armando Fernández, que la antinovela latinoamericana es un intento por desarmar la narrativa para hacerla encajar en el desorden de la realidad. Es también una autovisión crítica del intento y una afirmación heroica, y por eso cómica, del absurdo de éste y todo intento metafísico en que meta mano el hombre.

Cuando esta anarquía y su caos circundante se transforman en acción pura, sin especulaciones ni justificaciones, ni reservas ni condescendencias de ninguna clase, no hablamos ya de antinarrativa sino, o como dicen los críticos, del teatro del absurdo, de antiteatro, de *happening*. Voy a repetir algo que dije a este respecto:

En ese complejo mundo de contradicciones, rebeldías, angustias, triunfos y fracasos, en que se mueven nuestros jóvenes escritores, se plantean más preguntas que respuestas y se dan tantos golpes como se reciben. Se ataca a la falsedad y al convencionalismo burgués con el arma que merecen: el absurdo y la irracionalidad. Se responde a la reglamentación cívica con la imagen de la ruina, del abuso, de la cruel destrucción de la inocencia, que son las marcas de nuestra pseudo cultura contemporánea. Hay una gran danza de la muerte en los escenarios del mundo moderno y esa danza no espera el Juicio Final para confundir a difuntos y vivientes: sale de las plataformas, rebasa las bambalinas, invade las plateas y sale a las plazas a pasear las vergüenzas del hombre, a hacer mofa de sus falsas dignidades, a revelar los cónclaves secretos en que se confeccionan los vestidos del vicio,

de la traición y del odio. Va el público a aplaudir sus pesadillas, a pedir un *encore* al artista que lo insulta: no se trata de una catarsis, sino de la multiplicación de la angustia en el reconocimiento de la deshonra, es decir, en el acto fingido de la muerte.⁵

Esto me parece que puede aplicarse al ataque frontal que dirigen hoy contra el hombre-butaca autores como Virgilio Piñera en Cuba, Osvaldo Dragún, Dalmiro Sáenz y Abelardo Castillo en la Argentina, Menén Desleal en El Salvador, Alexandro Jodorovski en México, Jorge Díaz, Jaime Silva y Raúl Ruiz en Chile.

Este teatro es la flor más resistente de *Dada*. Coincide con la antinovela en su afán de negar formas y de comprometer directamente al lector o espectador. Coincide con la antipoesía en su pericia para proyectar la violencia. He aquí un arte que se ha regido siempre por reglas y fórmulas, directa o tácitamente aceptadas. Hoy se han borrado las fronteras entre actor y espectador. El teatro se redondeó, se salió de madre, colgó pantallas de cine, echó a correr a su gente por la platea, el balcón, la galería y la pared de enfrente; liquidáronse las unidades y la curiosa idea de una "ilusión de la realidad"; se descartó el relato, el nudo se deshizo, el desenlace se estiró hasta el infinito; los directores y consuetas les hablan a sus parientes que se han quedado fuera de la concha. Danza, concierto, muerte natural, crimen, orgasmo, proyectiles, son elementos significativos de una acción que puede llevar a la destrucción o recreación de la historia.

El antiteatro es un acto individual. Solamente es colectivo si el espectador se transmuta, se droga y se bate

⁵ *Literatura chilena del siglo xx* (Santiago: Zig Zag, 2ª ed., 1967), pp. 117-118.

en el mismo plano con los hechores que forman la compañía. El antiteatro, en consecuencia, es un duelo a muerte, es decir, un foro sin límite de tiempo. Quien más, quien menos contribuye a liquidar los últimos vestigios del último arte que pretendía ser una copia de la vida. La ópera es el antiteatro cantado. El antiteatro acabó con la tragedia, el drama y la comedia, remplazándolos en proporciones clásicas por el absurdo, la burguesía y la violencia. El antiteatro, como la antinovela y la antipoesía, es cómico, controla los sentimientos por medio de drogas y yerbas y emplea los bastidores para que los héroes salten a la muerte por la ventana. Dicho de otro modo, no controla los sentimientos, sino que los convierte en actos, incita al hombre a la violencia o, si gusta, a la risa. No tiene principios ni necesita de salas especiales. El antiteatro es el gran teatro del mundo. Provoca revoluciones.

LA ANTIPOESÍA

VOLVER a la realidad, renegar de la exquisitez, quemar los cofres herméticos del exotismo, hablar de cosas humildes y criollas, desterrar la métrica y la puntuación, bajar a Darío del Olimpo y sentarlo junto al fogón o colgarlo de un clavo en el comedor, como hizo Fernández Moreno, nada de esto es antipoesía. Es antimodernismo. Y es lo que diferencia a poetas como Pezoa Véliz, López Velarde, Barba Jacob, Basso Maglio, posmodernistas los cuatro, y a vanguardistas como Huidobro, Borges, Novo, Carrera Andrade, de los primeros antipoetas americanos: para Pablo de Rokha y César Vallejo la revolución del lenguaje en la poesía castellana no es un fenómeno *formal*; no se trata de readaptar el lenguaje a un nuevo concepto de la poesía (Creacionismo). Se trata de acabar con la poesía que agoniza ahogada en palabras y devolverle al poeta el derecho a expresarse como persona, no como organillo ni como diccionario ni como vigía del aire (a la manera acrofóbica de los ultraístas), devolverle el derecho a la conversación, el derecho a violentar la sociedad y violentarse a sí mismo para romper lo que está podrido y se empolla en las academias.

El derecho a la conversación se lo empieza a dar a la poesía latinoamericana, por ejemplo, Ramón López Velarde (1888-1921), no Lugones, ni Herrera y Reissig ni José Asunción Silva, porque éstos bajaban al patio de la casa, rondaban la parva o aparecían en cama con cierto espíritu latino, clásico, popularmente patricio.

López Velarde se desentiende del conflicto planteado por González Martínez en su célebre soneto. No es de

cisnes ni de búhos que desea hablar. Se refiere, en cambio, a su prima Águeda:

*Águeda aparecía, resonante
de almidón, y sus ojos
verdes y sus mejillas rubicundas
me protegían contra el pavoroso
luto...*

*Yo era rapaz
y conocía la o por lo redondo,
y Águeda que tejía
mansa y perseverante, en el sonoro
corredor, me causaba
calofríos ignotos...*

*(Creo que hasta le debo la costumbre
heroicamente insana de hablar solo.)¹*

Primera contribución de López Velarde al fondo de los antipoetas: *narra*. No *canta*, tampoco describe. Explica con razones irracionales, con lo cual produce una antimelodía, es decir, su poesía suena a prosa. El efecto es engañoso. López Velarde arma su conversación con arte y el producto es casi artesanía. No lo es del todo. No puede serlo.

Segunda contribución de López Velarde al fondo de los antipoetas: *humor*. No es sarcasmo el suyo; solamente ironía tierna, si la ironía puede ser tierna. Así se dirige a "La suave patria":

*Suave Patria: tú vales por el río
de las virtudes de tu mujerío.*

¹ Cito de *La poesía hispanoamericana*, etc., por E. Florit y José Jiménez, Nueva York: Appleton-Century-Crofts, 1968, páginas 190-1.

*Tus hijas atraviesan como hadas,
o destilando un invisible alcohol,
vestidas con las redes de tu sol,
cruzan como botellas alambradas.
Suave Patria: te amo no cual mito,
sino por tu verdad de pan bendito,
como a niña que asoma por la reja
con la blusa corrida hasta la oreja
y la falda bajada hasta el huesito.
Como la sota moza, Patria mía,
en piso de metal, vives al día,
de milagro, como la lotería (p. 194).*

No es únicamente a la patria que López Velarde suaviza: también suaviza a la poesía, le quita las hormas de mimbre, los moños, los afeites y listones (las piedras preciosas se las quitaban ya otros posmodernistas), le suelta las medias y los zapatos. Es el delicado desorganizador del maniquí de fin de siglo. Huidobro lo pondría patas arriba. López Velarde procede con una sonrisa en los labios, desde lejos, sin comprometerse. Su tono coloquial, su ligereza y elegancia provincianas, pueden más que el soneto anticisne para acabar con los orfeones de la poesía latinoamericana. Después de López Velarde será relativamente fácil para Salvador Novo decir: "Dejar que los chicos vengan a sí" y para Carlos Pellicer exclamar:

*Entre todas las flores, señoras y señores,
es el lirio morado la que más me alucina (Ibid. 334).*

Se le acabó el almidón a la poesía, comienza a abrirse y a botar palabras, como un globo que se aligera. De allí a llenarse con otra carga, exigirá años y esa carga

será existencial, nunca más retórica. En México, con Gorostiza, Octavio Paz, Montes de Oca, por ejemplo.

Vicente Huidobro (1893-1948) afirma en *Altazor* (1919).

*Soy el ángel salvaje que cayó una mañana
En vuestras plantaciones de preceptos
Poeta
Antipoeta...²*

Lo dice pensando en su rol de auriga real que precede, dando huascazos, "el entierro de la poesía".

*Altazor desconfía de las palabras
Desconfía del ardid ceremonioso
Y de la poesía
Trampas
Trampas de luz (p. 40).*

Su propio epitafio es simple y contundente:

Aquí yace Vicente, antipoeta y mago (p. 72).

¿Qué Altazor fue éste para declarar tales cosas? ¿Un guerrero dadá? ¿Un encolerizado portaestandarte de la antirretórica? ¿El verdadero creador de un nuevo lenguaje? ¿O el gran señor que desnuda a la poesía y la exhibe como a una mujer que se baja de la cama? Tratemos de definir el papel de Huidobro para ver con cierta claridad el sentido de la primera ola antipoética en la literatura latinoamericana.

Formado en la tradición del Modernismo (llegaría a

² *Altazor*, Santiago de Chile: Editorial Cruz del Sur, 1949, p. 31. Todas las citas son de la misma edición.

decir de Rubén Darío: "entre el horizonte y tu pecho no cabe el canto de un pájaro") Huidobro manejó en su primera época un lenguaje de orfebrería clarísima, esencialmente ornamental, de raíz parnasiana y tonalidad romántica. Sin embargo, cambió de lenguaje de repente, conmovido por una visión integral de la revolución del arte europeo. Descubrió el valor de los colores, los ritmos internos, la melancolía de una realidad siempre sugerida, nunca expresada directamente, el valor técnico de la imagen y la falsa economía de la metáfora. Es decir, buscó la sombra del simbolismo para apagar la luz tropical de Darío, cortó el mundo en pedazos y lo reordenó con una caligrafía cubista y el resultado fue la invención de una nueva retórica y un dinámico preciosismo hecho no ya de alusiones al medio ambiente, sino de superposiciones, *collages* de la realidad característica de su época de ahí los aviones, los hilos de telégrafo, los arcoíris, planetas y cataclismos, los zepelines y reyes sin coronas, los *cowboys* de plata, la deshumanización del hombre.

Huidobro no venía a acabar con la poesía, sino a repararla. No era, en verdad, un antipoeta. Era sí antidescriptivo, antisentimental, antiurbanista (en el sentido en que Chocano fue superalbañil, o Lugones procampista) antimétrico y antiortográfico, en resumen: antiacadémico y jefe de una cuadrilla de brillantes poetas que deseaban fumigar la poesía castellana y matarle las polillas para remplazarlas por mariposas mecánicas. Él mismo lo reconoce:

*El nuevo atleta salta sobre la pista mágica
Jugando con magnéticas palabras...
Hay que resucitar las lenguas
Con sonoras risas... (p. 57).*

Huidobro deslumbra y desconcierta al espectador de la poesía. Mago. El espectador no alcanza a seguir la velocidad de sus imágenes. A Huidobro le preocupa "una bella locura en la zona del lenguaje", una "aventura de la lengua". Dice:

*Mientras vivamos juguemos
El simple sport de los vocablos
de la pura palabra y nada más
Sin imagen limpia de joyas...* (p. 58).

Diestro en el escenario. Porque sabe que no ha de bastarle "la pura palabra y nada más", y de la imagen se servirá en plato real mientras viva.

Preparado en lecturas de Bergson, de Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, Rimbaud, Apollinaire, testigo del Armisticio y de *Dada*, conocido de Picasso y Arp, Huidobro es seguramente el más característico (desde luego, el más brillante) de los vanguardistas de habla castellana y, por eso, las exclamaciones de *Altazor* equivalen al *ars poetica* no sólo del creacionismo, sino también del ultraísmo, estridentismo, futurismo y demás ismos del año veinte. Pero hagamos una composición de lugar.

En la Argentina, Lugones había propiciado un acercamiento a la realidad que él consideraba criolla. Su lenguaje, sin embargo, no correspondía a esa realidad y la imagen de ella le resultaría literaria, supuesta al complejo de alusiones clásicas que le servía de pedestal. Macedonio Fernández y Jorge Luis Borges tampoco pueden deshacerse del afán de pulimiento lingüístico ni del uso del mecanismo de sorpresas, herencia del vanguardismo posmodernista. El caso de Borges es más serio porque *siente* una realidad argentina para la cual él no tiene expresión: la alude y la rodea estilísticamente pero no

consigue *hablar* por ella, ya que el lenguaje de esa realidad no corresponde a su experiencia. Esto, entre paréntesis, hace pensar en Cortázar quien, a mi juicio, sufre el drama del buscador de palabras reales que sabe dónde están y quién las dice y qué destinos determinan, pero al servirse de ellas le suenan como las voces de una canción. Se trata en ambos casos, el de Borges y el de Cortázar, de escritores sobrealimentados de cultura, trágicamente dispuestos a renunciar a ella para descubrir hechos esenciales, los signos antiliterarios de una época. El no poder triunfar en esta faena les da grandeza. Ni Lugones, entonces, ni Macedonio Fernández, ni Borges, serán precursores de una antipoesía; solamente partidarios de un criollismo que, en contraste con el Modernismo, suena bellamente real. Habrá que leer a Fernández Moreno para sentir que una actitud antipoética no sólo es revuelta literaria de índole vanguardista ni inclinación al feísmo, sino conjunción con una condición humana individualmente intransferible.

La posición antiacadémica de Vicente Huidobro, vale decir, el abandono de la métrica y la puntuación, el uso de la imagen bergsoniana en lugar de la metáfora, la tendencia a la abstracción de naturaleza pictórica y a una concepción intrascendente de la poesía y del arte en general, hacen de él un precursor de cierto aspecto de la antiliteratura contemporánea. Me refiero a lo que en ella hay de formalismo: Huidobro corta a la palabra del objeto que representa, pero sin reparar en un hecho esencial y es que, al desnudar al lenguaje de su exterior retórico y devolverle su sentido primigenio, se le devuelve su auténtica realidad. Como reacción natural, así descubierto vendrá lleno de una carga antiliteraria. Desaparecerán los signos falsificados y aparecerá la acción. El poeta pondrá los puntos sobre las íes y se desarmarán

los caligramas. Huidobro inventa palabras, exclama bellamente, sonoro en el vacío de sus cifras. No destruye ninguna poesía. Se queda a medio camino de su rebelión. La otra mitad la recorría ya en esos años James Joyce. Lo que iba a quedar debajo de ese lenguaje que Huidobro y los ultraístas podaban era una sustancia muy amarga. Se requería no sólo magos, al estilo de Huidobro o Borges, para transformarla en antipoesía, sino también un Anti-Cristo, a la manera de Vallejo o de Rokha.

En 1916 Pablo de Rokha (1895-1968) dice en su poema titulado "Genio y figura": "Aun mis días son restos de enormes muebles viejos." Y añade, a modo de conclusión:

*El hombre y la mujer tienen olor a tumba.*³

Hablando así, escuetamente, directamente, De Rokha empezó a golpear la poesía con una intención que era, desde luego, ajena a López Velarde, a Huidobro y sus ultraístas. *Nombrar* fue una necesidad inmediata para él. El nombre de contenido anímico, en su caso un contenido pasional tremebundo, convirtióse para De Rokha en el lugar del crimen poético. Rechazando el concepto, proclamando la infalibilidad de la imagen, De Rokha entró al caos por vía subconsciente y allí donde Huidobro ponía un verso como un aviso luminoso, él destapó un saco de inmensas proporciones del cual cayeron después piedras dialécticas en medio de explosiones barrocas que mancharon para siempre las claridades del neo-romanticismo chileno. De Rokha, entonces, no sólo entró a una realidad chilena por encima, por debajo y por los costados, no sólo representó el primer ataque surrealista en

³ Cito de *Antología, 1916-1953*, Santiago de Chile: "Multitud", 1954, p. 9.

nuestro medio, usó también un lenguaje que, de golpe, dio realidad a la actitud antipoética de los vanguardistas. De Rokha diría más tarde que él escribió "como roto, como medio pelo". En verdad, quería decir que destruyó la retórica entre nosotros con la única arma valedera: el idioma de una humanidad y un universo *rotos*, idioma que no se aprende, que él trajo como una marca de nacimiento.

U, publicado en 1927, es un libro clave para probar lo que digo. Compañero de Huidobro, en el primer canto del poema De Rokha deja una declaración de fe creacionista. Huidobro había dicho que el poeta era un pequeño dios y que no debía describir la rosa sino hacerla florecer en el poema. De Rokha lo apoya como puede:

*Percibo el devenir mundial como imagen, sólo
como imagen
siento, pienso, y expreso en imágenes irremediables...
además, no tengo sentido conceptual...
No conozco, digo,
no defino, nombro,
agregando la naturaleza (62).*

Es un saludo a la bandera. En los cantos que siguen, De Rokha va dejando inscripciones que representan una violencia directa contra la sociedad burguesa y contra el hombre acomodado en ella. Desnuda a la poesía de todo artificio, excepto uno: la grandilocuencia. Para llegar a sus inscripciones es preciso abrirse paso con machete y cortar explicaciones, exclamaciones, repeticiones, oratoria. Lo que queda es asombroso: degollado el mito de una poesía *bella*, liberado el lenguaje, reconocido el poder del idioma popular y la facultad adivinatoria, no analítica, del habla conversacional, aceptado el valor híbrido

del vocablo escatológico, su humor visceral tanto como su eco social primitivo, aparece una agresiva condenación del aparato cultural en que el hombre acabó por castrarse. Citaré algunas de estas inscripciones de Pablo de Rokha advirtiéndole que les he podado lo innecesario, esa elocuencia en que frecuentemente se ahogaba.

A Dios se le rompieron los neumáticos.

John Rockefeller defeca un telegrama sin ombligo.

*En verdad, hermanos, en verdad
la hora de las cosas peludas
llegó,
llegó
la hora de las cosas peludas
dicen los crucificados.*

Las mujeres son un problema con pelitos.

El animal de ladrillos, se pone condones iluminados.

*Benedicto XV solloza con las tetas caídas sobre la
cristiandad.*

*Los idiotas artificiales
humedecen los muros únicos del manicomio.*

La araña cría pelos y se transforma en filósofo.

El mar resuena como un banco con mucho público.

Pío Baroja mueve los teatros con el ombligo.

Para muestra, estos botones. Entre ellos hay otro idioma de índole abstracta, extensas concatenaciones filosóficas y apóstrofes metafísicos, alusiones sin orden aparente a los grandes ciclos históricos y sistemas religiosos. De Rokha, como Sabat Ercaasty y Armando Vasseur, sentíase individuo cósmico, movedor de masas, poeta-montaña. En ese plano va explayándose hasta organizar su sistema de imágenes y adherido militarmente a una posición marxista: entonces, deja de ser un antipoeta y su faena es de reconstrucción nacional y agitación revolucionaria. Su ímpetu político no siempre encuentra el equivalente de las briosas fórmulas de su antipoesía. De Rokha seguirá siendo un gran poeta en proporción a la enormidad de sus demoliciones, no de sus arengas ni de sus *slogans*. Lo será también en la medida en que expresa la desolación de sus últimos años: véanse sus monólogos a la muerte de Winnet.

En 1918, algunos años antes que De Rokha dijera "a Dios se le rompieron los neumáticos", César Vallejo (1892-1938) decía atado al árbol de Darío:

Hay golpes en la vida, tan fuertes... yo no sé!
golpes como del odio de Dios...⁴

Vallejo se le apersonaba a Dios, no como De Rokha con una piedra en la mano, sino como un vecino a otro vecino. El ojo de Vallejo era fuerte e iba en camino de hacerse cruel. Dice:

⁴ Cito de *Poesías completas, 1918-1938*, Buenos Aires: Editorial Losada, 2ª ed., 1949, p. 23.

*Yo soy el coraquenque ciego
que mira por la lente de una llaga (50).*

En 1916 De Rokha había dicho "el hombre y la mujer tienen olor a tumba", En 1918, año del armisticio, Vallejo recompone la oración:

*La tumba es todavía
¡un sexo de mujer que atrae al hombre! (61).*

Vallejo inicia consistente, sistemáticamente, una labor de zapa en que se le irá la vida. Su lenguaje, modernista en *Los heraldos negros*, rompe las ataduras lógicas convencionales, adopta una libre asociación de imágenes y prosigue en amargo tono de conversación a enfrentar la cara falsa del mundo, escupiéndola, golpeándola, distorsionándola. Esa cara, por supuesto, es el reflejo de una máscara que Vallejo se pone con su sombrero de espinas.⁵ De modo que el proceso es, en el fondo, de autodestrucción sin rebeldía. He aquí la diferencia entre Vallejo y De Rokha. Éste destruye desde adentro y jamás se conmisera de sí mismo, ataca, dinamita, balea, como un guerrillero en el suelo rociando con su metralla el ámbito que lo rodea; furioso, cruel, De Rokha es un poder desatado, su poesía, una pistola automática a la que se le sueltan los tiros. Vallejo, en cambio, anda encarnado en una imagen de Cristo sufriente pero piadoso. Va en los hombros de Cristo contando las miserias humanas en idioma escueto, pelado, sangrante, mostrando sus heridas y las de su compañero, aullando en voz baja, pendientes del caos que produce, no de la revuelta. Vallejo ataca desde abajo, hacia adentro, sabiendo que el hombre, a veces, cubre a la humanidad cuando se acuesta a morir en

⁵ A Vallejo le viene bien el poema de Borges "Autorretrato".

descampado. Su poesía es un acto reflejo, una pedrada que Vallejo devuelve a quien se la tira, sea éste Dios o la sociedad o el hombre. Tantas piedras lanza que, al fin, da en el blanco, no por certera puntería, sino por acumulación. Vallejo envuelve el tono conmisericordioso en triviales fórmulas coloquiales: es uno de sus modos de desinflar el globo poético. Dice:

*Un poco más de consideración
en cuanto será tarde, temprano...
Un poco más de consideración (85).*

*A ver. Aquello sea sin ser más
A ver. No trascienda hacia afuera (88).*

El sexo, la muerte, las ordenanzas, las amistades, el país de origen, la familia, pierden en su poesía el aspecto y el sentido institucional; se convierten en formas muy concretas de su sufrimiento, su soledad, su cólera; son marcas en su rostro y en su cuerpo, heridas y cicatrices. Sin ornamentos. Por ejemplo:

*Pienso en tu sexo...
palpo el botón de dicha, está en sazón.*

*Esa goma que pega el azogue al adentro.
Esas posaderas sentadas para arriba.*

*Hoy vienes apenas me he levantado.
El establo está divinamente meado
y excrementado por la vaca inocente.*

*Y he aquí se me cae la baba, soy
una bella persona...*

*Confianza en muchos, pero ya no en uno:
en el cauce, jamás en la corriente
en los calzones, no en las piernas
y en ti sólo, en ti sólo, en ti sólo.*

*Por entre mis propios dientes salgo humeando,
dando voces, pujando,
bajándome los pantalones...
Váca mi estómago, váca mi yeyuno,
la miseria me saca por entre mis propios dientes,
cogido con un palito por el puño de la camisa.
Una piedra en que sentarme
no habrá ahora para mí?*

*Me gustará vivir siempre, así fuese de barriga,
porque, como iba diciendo y lo repito,
tanta vida y jamás!*

*Más tarde, me he lavado todo, el vientre
briosa, dignamente;
he dado vuelta a ver lo que se ensucia,
he raspado lo que me lleva tan cerca
y he ordenado bien el mapa que
cabeceaba o lloraba, no lo sé (pp. 94, 98, 99, 107, 153,
[158, 161, 169]).*

Pudiera añadirse a todo esto, como compendio, "La violencia de las horas". Ésta es, entonces, la antipoesía de Vallejo: un péndulo que, al moverse, se borra a sí mismo, una constante negación del hecho en el momento en que este hecho golpea al hombre, un contraste de existencia y no existencia. Es el modo propio de Vallejo de autodestrucción: negar la poesía afirmándola, afirmar la vida negándola con sumo sarcasmo y amarga bruta-

lidad. Es la expresión necesaria de alguien que ha descubierto los mecanismos de la trampa y espera el momento de su ejecución, reacio a traicionarlos apurándolos.

Nicanor Parra (1914), hablando de trampas, concibe el mundo moderno como una monumental cloaca para cazar ratas y hombres. Antes de llegar a esta conclusión dice:

*Me río detrás de una silla,
mi cara se llena de moscas.*

*De sus axilas extrae el hombre la cera necesaria
para forjar el rostro de sus ídolos.
Y del sexo de la mujer la paja y el barro de sus templos.⁶*

Este sexo y estos templos establecen de inmediato la línea que une la antipoesía de Parra y la de Vallejo y de De Rokha. Para llegar a la conclusión de que el mundo es una cloaca, Parra hace una previa ordenación y síntesis de vicios, crímenes, mentiras, hipocresías, estafas. Exhibe cada cosa inmovilizada y patética como en una antigua comedia de equivocaciones. La línea antipoética llega a su más alta tensión. Parra perfecciona los signos de la destrucción. Su don de síntesis, inigualado en la antipoesía contemporánea, le permite definir la angustia humana en la medida exacta de su ineficacia e impotencia.

Parra maneja un lenguaje cotidiano mezclado con fórmulas pedagógicas y sentencias de pillería popular: es su caballo de batalla, el mismo que usa el ser anónimo cuando al conversar disimula su desesperación. Su antipoesía es poesía de vendedor de seguros, de maestro

⁶ *Poemas y antipoemas*, Santiago de Chile: Nascimento, 1954, pp. 78, 141.

primario, de policía del tránsito, síndico o secretario, dentista, capitán de ejército, cajera de teatro, inspector de liceo, administrador de zoológico, es decir, poesía de gente respetable y honesta quejándose en cueros debajo de las sábanas con tanto derecho como el bardo de antaño se lamentaba coronado de laurel encima de las sábanas.

Como Breton, también habla Parra de una cópula violenta que, uniendo oscuridades y claridades, producirá la antipoesía. Parra necesita claridad para dar una imagen concreta, no del todo lógica, aunque bastante racional, pero más bien absurda y excéntrica, de la condición humana. Esa imagen trae escondido un fuerte sentido del pecado, del fracaso y del vacío. Su expresión es sarcástica, llena de una rabia que no estalla en golpes, sino en ademanes, en voces, en movimientos, y se queda en el aire, amenazante pero inútil. El antipoeta vuelve a armar la desorganización que lo rodea y a darle forma de sociedad con un orden arbitrario. Esto le permite reducir el mundo al absurdo.

No sé si Parra habrá advertido que sus antipoemas más recriminatorios y expositivos, con el tiempo, se han hecho inmóviles y están como carteles pegados en ciertos muros de casas centrales, foros y bibliotecas públicas. Giraron a los cuatro vientos y encontraron su depósito. Se asentaron. Como los buenos vinos, éstos son poemas navegados. Me refiero a "La víbora", "La trampa", "Los vicios del mundo moderno", "Las tablas", "Soliloquio del individuo". Extensas y trascendentes exposiciones del caos.

Después, Parra ha tenido que llevar la antipoesía a sus extremos, convirtiendo sus oraciones en axiomas; frases claves que representan la concreción directa del absurdo filosófico y de la anarquía social. Ha llegado, entonces, a una poesía mural, una verdadera poesía mural, no ésa

alambicada que los ultraístas pegaban con engrudo en las paredes de la gran ciudad, sino una poesía activista que se escribe violentamente en la pared en un ambiente de refriega. Nuestro equivalente a las inscripciones murales de la Revolución de Mayo en París. Parra les llama *Artefactos*. Dice, por ejemplo:

En los Estados Unidos la libertad es una estatua.

Pudo haberlo escrito con tiza en una pared de Berkeley. Si en sus antipoemas Parra afiló una línea de sarcasmo, ataque frontal al establecimiento burgués y demolición de instituciones, en sus *Artefactos* elimina todo elemento de elocuencia, todo truco vocal, toda sospecha de retórica y didactismo, y se queda con estas frases que representan el cuerpo desnudo de la poesía, estas palabras de piedra, puras, arrancadas a cuajo de la literatura y reincorporadas al lenguaje común, ése que da la idea real de la existencia y no la idea de la existencia que el escritor diseña y ornamenta para fabricar su propio engaño y el engaño de los ingenuos y los petardistas.

Insisto en que Parra se aísla y corta los puentes y rellena los fosos a su alrededor. El círculo de tiza es ahora un círculo de fuego. Adentro de su poesía Parra está como un leñador frenético, hacha en mano, cortando y destruyendo hasta el último vestigio de su árbol de la vida. Ya no va quedando nada. Muñones y humo y palos. Apenas. Mientras tanto sigue sacándole filo al hacha. Nunca estuvo tan solo, ahora que aparecen anti-poetas por todas partes y le tienden los brazos. *Obra gruesa* (1969) sugiere un comienzo, primera etapa de la construcción, pero en realidad se refiere al hormigón, la mezcla, los clavos, los palos y el cartón que saltan

después de la catástrofe. El carpintero está listo, martillo en mano, para golpear pernos como cabezas.

En la tradición expositiva de la antipoesía (sí, creo que existe esa tradición), el plano inclinado donde se abre y extiende a la humanidad como un cuero en el suelo, se le marcan los agujeros y se le pone una lona para que no pase la sangre, Nicanor Parra marcó rumbos definitivos. Pienso que Gonzalo Rojas, César Fernández Moreno, Ernesto Cardenal y Roque Dalton, entre otros, incuestionablemente lo acompañaron.

Gonzalo Rojas (1917) se formó en la Mandrágora surrealista junto a Braulio Arenas, Teófilo Cid, Jorge Cáceres, Enrique Gómez Correa. Ya en 1948, cuando aparece su libro *La miseria del hombre*, es evidente que Rojas no desea luchar solamente con las armas blancas del surrealismo chileno: la enumeración caótica, el acto desintegratorio, el proceso acumulativo de una angustia ornamental. Ataca, en cambio, ciertos aspectos básicos de la condición humana con armas características de la antipoesía: el exabrupto, la frase cotidiana, el sarcasmo, las fórmulas del raciocinio dogmático. Su parentesco con Parra es claro. Acaso viene de una común devoción por Vallejo. Pero esto los haría parientes lejanos. Se trata más bien de una furia y una desesperación que alimentan en común y que acaba separándolos. Golpean ambos la vieja puerta del hogar burgués y la golpean no para que les abran, sino para echarla abajo. Son feroces destructores de lo institucional. Comparten un machismo erótico esencialmente agresivo. Parra lo plantea con ironía y lo lleva hasta los límites de la crueldad. Rojas lo envuelve en sacos de carga seminal. Las diferencias entre Parra y Rojas son importantes. Parra es esquemático y posee un sentido cíclico de la forma; su perfección es circular; su procedimiento es siempre alu-

sivo y, de ahí, su conciencia brillante de la realidad; con su poder de síntesis consigue una expresión más amplia y, a la vez, más completa que Rojas. En los anti-poemas de Parra se advierte una concepción nítida del mundo (nítidamente crítica) y una conciencia firme de los límites del hombre. Rojas, en cambio, no se preocupa de crearle aristas a su edificio: se desborda. No es la forma su fundamental preocupación, sino la idea y la reverberación que ella crea como un sol de mediodía sobre la realidad. Rojas aprieta el objeto poético, se concentra en busca de la semilla y luego la abre, la extiende, saca consecuencias. Parra es un crítico social. Rojas es exactamente lírico y trascendente; no brilla, pero alumbra continuamente. Es amigo de las definiciones y en ellas se encuentra lo más provocativo de su anti-poesía. Veamos:

*Que los que saben sepan lo que pueden saber
y los que estén dormidos que sigan aún durmiendo.*

*—Entre una y otra sábana o, aún más rápido que eso,
en un mordisco, nos hicieron desnudos y saltamos al
aire ya feamente viejos, sin alas, con la arruga de la
tierra.*

*Dylan Thomas: la estrella del alcohol nos alumbre
para ver que apostamos, y perdimos.*

*Mortal, mortal error
meter a nadie en esto de nacer: somos hambre.*

*Uno está aquí y no sabe que ya no está, dan ganas de
[reírse
de haber entrado a este juego delirante.*

Dios no me sirve. Nadie me sirve para nada.

*Me hablan del Dios o me hablan de la Historia.
Me río de ir a buscar tan lejos la explicación del hambre
que me devora.*

Soy, pues, el Perro que adivina el porvenir: profetizo.

*Sacar al muerto. ¡Es hora de sacar a este muerto
que nos creció debajo de la piel como un vicio lastimoso!⁷*

Rojas es narrativo, exclamativo, irreverente, arrincona a la mujer y barre el suelo con la muerte, sigue el culto de la mosca y encadena sus pensamientos en series de impacto mural. Ejemplos.:

*Ahora está en la luz y en la velocidad
y su alma es una mosca que zumba en las orejas
de los recién nacidos.*

*Cosmonautas, avisen
si es verdad esa estrella, o es también escritura
de la farsa.*

*No confundir las moscas con las estrellas:
oh la vieja victrola de los sofistas.*

⁷ *Contra la muerte*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1964, pp. 14, 15, 16, 17, 25, 26, 32, 34. El título de esta obra que absorbe lo esencial del primer libro de Rojas, *La miseria del hombre*, indica cómo el poeta se mantiene fiel a sus raíces: "Contra la muerte" es un subtítulo de André Breton en el primer *Manifiesto del Surrealismo* (1924); y Vallejo, en *España aparta de mí este cáliz*, dice: "Sólo la muerte morirá! —Voluntarios— por la vida, por los buenos— ¡Matad a la muerte!"

*Maten, maten poetas para estudiarlos.
Coman, sigan comiendo bibliografía.*

*Libros y libros, libros hasta las nubes,
pero la poesía se escribe sola.
Se escribe con los dientes, con el peligro,
con la verdad terrible de cada cosa (pp. 23, 47, 51, 53).*

Un poema como "¿A qué mentirnos?" es ya una proclama decisiva para redondear la intención final de Rojas. Así como Parra en "Los vicios del mundo moderno" pasa y repasa las hazañas del hombre y se queda a la postre con un piojo en la corbata, así Rojas ve a la humanidad como una incesante, pesada, sangrienta, triste caída de bruces al cajón de la muerte, una especie de cine mudo, acelerado, repetido al infinito. Decirlo con sonoridad y angustia, con sarcasmo desafiante, es la marca de su antipoesía.

Rojas atestigua el hecho de su destrucción como ser individual; no se destruye con la propia mano. Hay en su poesía una permanencia que no es el efecto de las palabras, sino del movimiento que él les da en torno a su desesperación y de su soledad.

La antipoesía de César Fernández Moreno (1919) contrasta con la oratoria sagrada y blasfema que se prolonga desde Pablo de Rokha hasta Gonzalo Rojas. Fernández Moreno, aun rindiendo homenaje a su padre y a Vallejo, se dispara, evita todo aquello que puede demorarle: la reflexión tanto como los pronunciamientos. Habla con extrema velocidad en una especie de agitado monólogo de quien cuenta la película y, contándola, se contradice, se equivoca, vuelve atrás, se adelanta y hace comentarios al vuelo. Para ser el antipoeta que es, Fernández Moreno debió revisar su biografía y la historia

de su país. Cuando aprendió a faltarle el respeto a la Argentina (con cariño, che, con cariño) dió consigo mismo. Dice:

*Ustedes han visto cuántos tatarabuelos tiene uno
yo acuso siete españoles seis criollos y tres franceses
el partido termina así
combinado hispanoargentino 13, franceses 3.⁸*

De París, es decir, de donde vienen los niños bien nacidos colgando de los cuatrimotores, Fernández Moreno salta con desenfado:

*Porque yo hermanos igual que buenos aires
no estaba aquí me trajeron de europa
me trajeron por piezas (361).*

*Así soy de todas esas maneras
español francés indio quién sabe
guerrero campesino comerciante poeta perhaps
rico pobre de todas las clases y de ninguna
y bueno soy argentino (364).*

Fernández Moreno en busca del lugar de origen. Con prisa. Porque la Argentina une y divide. "Ma, de qué Argentina me hablás". De los límites:

*nuestros límites ya dejaron de ser límites
son cuestiones de límites
al oeste la cuestión de los chilenos
una especie de argentinos furiosos consigo mismos.⁹*

⁸ Mis citas de "Argentino hasta la muerte" son de: *Antología lineal de la poesía argentina*, Madrid: Editorial Gredos, 1968, p. 361.

⁹ C. F. M., *Los aeropuertos*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1967, p. 130.

*Al este la cuestión empezó con Brasil
que tomó la colonia que te quito la colonia
una discusión de peluquería (131).*

De la Patagonia:

Lo único seguro es que patagonia deriva de pata (133).

*de la patagonia sólo nos importa el gas
un interminable eructo de gas que buenos aires trans-
[forma
en llamitas (158).*

Del Mar del Plata:

*sin embargo se llama la plata
igual que mar del plata que el río de la plata
igual que esta república tan argentina
qué obsesión metálica mama mía (135).*

Del Atlántico que nos baña:

*setenta mil kilómetros de costa y ningún comedor
con vista al mar (136).*

De nuestra calidad humana:

*Por algo siempre perdemos la final
contra los rivales más desarrollados
dios es criollo pero los árbitros son sajones (156).*

Fernández Moreno describe el lugar antes que el turista tome la foto y los geógrafos militares levanten los mapas, en su doméstica porción de caos, más allá de

los mármoles y bulevares, de los estadios y las playas, de los casinos y los cuarteles. Métale Gardel, póngale tangos y fútbol y carne, cordillera, pampas y argentinos hasta la muerte. Su rollo de película está siempre acelerado y no se acaba nunca. Se le enreda, se salta escenas, se le tranca, pero sigue ¿cómo sigue? con el voseo del arrabal, la milonga al trote de los viajeros, los afrancesados y los cineastas, las voces de mando de los generales y los particulares (como él mismo dice), la lenta soledad de los camioneros y la atropellada final de los ciclistas. Su antipoesía es un bazar. Es también una pianola y un biógrafo de barrio. Emparentada de cerca con los novelistas: con Sábato y Cortázar. Como éste juega a cambiarle sonidos al idioma:

*disculpen si les hablo así avelado
el hielo me hiela la lengua
igual sigo glitando
las malvinas son argentinas
así melo enseñalon en la escuela (133).*

*cantemos en las aulas del mundo
las falkinas son eglantinas (134).*

Como Sábato está siempre en la huella, el oído puesto para oír pulsos a lo ancho y a lo largo del país que aún no despierta. Fernández Moreno combate. La línea política corre por su antipoesía como un tren subterráneo que, en momentos de crisis, sale y toca el pito en las estaciones abiertas. Nada de fórmulas ni de consignas. Sólo exclamaciones, una que otra propaganda mural, recuerdos de la Guerra Civil española, del peronismo y planes vagos para el momento de la verdad. Pero siempre una voz, una entonación a lo largo de poemas y anti-

poemas, pareja, firme, recordando ciertos aniversarios muy a tiempo, algunos nombres y las manos del pueblo en el proceso de levantarse. Nunca esta voz suena a tribuna, por el contrario, mientras más seria, menos elocuente, mientras más emocionada, más parca, dura y disparatada. Fernández Moreno piensa en el caos que va creando. Esto pudiera situarlo en la orilla menos expuesta de la antipoesía. Pero sus peñascazos llevan fuerza y puntería. Dice:

*Yo me quiero casar con una señorita
de piernas cruzadas en un cruce perfecto
donde quede atrapado
entre dos medias tirantes que de pronto acaban (23).*

Esta señorita se multiplica geográfica y eróticamente. El antipoeta la recuerda en cafés, en taxis, en teatros, restaurantes y polifacéticas camas. No con furia, sino en desdoblamientos cubistas, donde a cada imagen corresponde un sombrero, un guante, una cartera, una media, pero siempre el mismo vientre y el mismo anillo de goma que se abre y se cierra sin prisa, con autoridad y dominio. Dice:

*Yo caminaba por la calle mayor
cruzándome con las princesas de mi juventud
ebrias de puchero (30).*

*A mí me incumbe hasta el suicidio
cada arruga de esta mujer madura (63).*

La antipoesía argentina, como la de otros países latinoamericanos, acelera el paso en los últimos años buscando la vanguardia donde hará su ataque final. Del *newsreel* de Fernández Moreno queda, a veces, la velo-

cidad, pero no el control de la voz. El verso cae ahora como ladrillo al agua. La angustia es más inmediata: viene de una cárcel muy real, muy a la mano, de una villa miseria o de una callampa, de un exilio obligatorio. La revuelta no se anuncia ni se analiza: se produce. El lenguaje de la soledad es el mismo de la familia endeudada, del preso, del huelguista, del herido en la Asistencia Pública; no tiene literatura que lo convierta en memoria; es reportaje inmediato, con pelos y señales. Lo curioso es que la voz suena como un coro de un lado al otro del mundo. El ruido de la demolición es general y el polvo que queda flotando tapa el sol. Los muros de Mayo de París aparecen en México. La escritura es inconfundible. También se escribe en el suelo.

Desde afuera uno puede seguir este movimiento a través de publicaciones claves: *El Escarabajo de Oro* en Argentina, *El Corno Emplumado* en México, *G. B.* en Sausalito, *Kayak* en San Francisco, *La Pájara Pinta* en San Salvador, *El techo de la ballena* en Venezuela, fue en Londres.

En 1965, presentando la obra *Oíd Mortales*, de Víctor García Robles, premiada en el Concurso de la Casa de las Américas, Nicanor Parra dijo lo siguiente:

Abiertos los sobres se vio con asombro que el autor es un joven casi adolescente, al parecer inédito en su propio país, Argentina. Y si recordamos que los otros dos poetas favorecidos, Jitrik y Szpunberg, son también jóvenes de la misma nacionalidad debemos reconocer que algo importante está ocurriendo en la nueva poesía argentina, cuyos objetivos inmediatos parecerían consistir en la síntesis de lo popular y lo docto, lo criollo y lo ajeno, lo personal y lo colectivo.¹⁰

¹⁰ La Habana: Casa de las Américas, 1965.

Parra, entre líneas, observa una prolongación de su alambre antipoético. En realidad Jitrik, Szpunberg y García Robles comparten la tendencia al *newsreel*, pero le añaden el sistema destructivo de Parra y, como éste, le hacen un hoyo al bote en que navegan. La rabia viene como los conchos del vino pipeño: inmóvil, impura, arrebatadora, mortal. Ningún gasto inútil de municiones. La sogá no alcanza sino para el ahorcado. Los antipoetas vienen directamente del medio pelo o del arrabal. La marca feroz no es un tatuaje, la dejó la infancia, la perfeccionó la adolescencia. Fue un regalo del padre y de la madre para colgar a toda la familia. Cuando uno piensa en Cortázar y aprecia el humor que le presta al lenguaje popular, y piensa en Borges, quien le presta todo, se da cuenta de que estos jóvenes no le prestan nada: dicen algo y el ruido de dientes y de lenguas tiene la propia mordacidad, el feroz sarcasmo y la golpeada ternura del idioma de la casa en que nacieron. Véase este autorretrato de García Robles, por ejemplo:

Nunca lo saqué barato:

el traje

cargado de sombras

las monedas

polvorientas.

Nunca una pichancha para mí:

el tiempo

vendido al diablo,

la risa

empeñada en mil burlas terribles.

Siempre me tocó bailar

con la mona más pintada:

la ternura ganada a golpes,

el corazón comido por los perros.

*Sí, parece mentira:
más me miro,
más tiniebla comprendo.
Más desciendo
por los días profundos,
más piedras tengo.
No es cosa de tomarlo a broma... (41).*

Hay algo que suena a Vallejo, no es coincidencia: es harina del mismo costal, alegato presentado a un mismo dios, cuerpo roto en las mismas coyunturas. García Robles golpea. Pega fuerte.

*Si algún dolor domina,
maréese, toque
llorando la quema de sus huesos,
núblese,
temporalmente llueva,
trueno,
pero no se le olvide
que el dolor ya no es
más que dolor
a secas,
que una tormenta
no hace verano, aquí
ni en ningún lado (37).*

*Entonces vi venir a los burgueses
—Oh, simpático familiar, usted nos pertenece,
le hemos dado de comer año tras año y educado
con cuidado su cultura evanescente, y con
respeto
hemos planchado las solapas impecables de su
traje,*

*nosotros los felices,
felicísimas fiestas
festejamos
sentados con una servilleta de nilón en el culo,
diez anillos y el foxtrot de la muerte
a un dedo menos de la nada,
cantaremos como eunucos mantecosos
celebrando la ceniza,
cantaremos celebrando nuestro despreciable
estrugle por la life... (171-2).*

La luz que García Robles busca la encuentra cortando a hachazos las grandes sombras sagradas a su alrededor. Pega al molde cotidiano donde los vecinos se reúnen a repartirse los huesos del estudiante. Pero donde pega con verdaderas ganas y saca ronchas es en su poema "Sepa lo que pasa a lágrima viva y con malas palabras". El título es un exacto resumen del poema: contrapunto de lágrimas y puteadas. Me da el tono de lo que siente la nueva generación cuando corre tirando peñascos frente a las embajadas y a las compañías imperialistas, arrancando árboles y escaños de las plazas, reventando petardos, llorando y moqueando con los gases lacrimógenos, para terminar en el furgón policial bajo una lluvia de palos. La carrera por las calles del centro se llama impotencia. El discurso frente al puesto de diarios arranca lágrimas. El siglo del orden escucha con un garrote en la mano. ¿Se duele usted de la patria, joven? Más le dolerá este trancazo. ¿Con bombitas a nosotros? Dicen la petrolera, la cuprífera, la bananera, la araña del trigo y el cordero congelado. Sáquese este parchecito de napal de las sentaderas. Si puede. El joven antipoeta dice entonces:

*Ayer mientras escribía otro poema
se me caían las lágrimas
¿saben? se me caían de brónca,
escuchaba dentro de mi cabeza los pelotazos de la cancha,
el grito de los hinchas enardecidos,
entretanto iba escribiendo un poema
metía las manos en los bolsillos
buscando el último peso,
se me caían las lágrimas que daba lástima,
mientras pensaba en la huelga ferroviaria,
la movilización, el aumento del dólar... (135).*

pero la radio no dice: —Se aprobó la reforma agraria—,
*por la radio no dicen los nombres de los presos políticos,
por la radio no dicen quién mató a Satanowsky y a*
[Ingalinella,
*por la radio no dicen una mierda,
meta boleros y preguntas y respuestas,
los diarios son lo mismo,
para qué carajo sirven los diarios,
nos engrupen sobre oriente,
nos engrupen sobre occidente,
las revistas nos distraen con unas cuantas minas en*
[pelotas (137).

Nombra lo que debe: las villas miserias, la Loeb, la Shell, la Standard Oil, los portaviones, la Revolución libertadora y saca sus conclusiones. Lo que pasa, dice, es que al país “lo están carneando”:

*Son unos cuantos hijos de una gran puta
que se burlan del sol y de la tierra,
de los amores,*

*de la alegría,
de la honda negrura de los campos arados,
de las espigas necesarias, del pan y del asado,
no les importan las manos
de las mujeres y los pibes,
los pibes, caramba!
ni las manos oscuras del trabajo...
Son unos cuantos turros que no quieren a nadie,
que no tienen sangre,
que la van a pagar un día de estos (142-3).*

“Atenti Primavera” establece con nitidez el rumbo de esta antipoesía: García Robles no acepta estar solo, no se encierra a tijeretear las costuras de su esqueleto ni a preparar palas, ni a buscar cal. Por el contrario, su antipoesía crece como una planta en una gran maceta de barrio. Necesita una primavera sin afeites, sin derroches, selectiva, revolucionaria; no una cualquiera que “se desnuda lo mismo para el traidor que para el traicionado”, que se llevan “en cadillac”, al *picnic* meticuloso. Será la primavera del pueblo, un “domingo que dura varios meses”:

*Fecunda proletaria,
tenés que ser
nuestra palabra hermosa,
tenés que ser
nuestra mejor sonrisa,
tenés que ser,
hermana, compañera,
nuestro mejor motivo de alegría! (194).*

En consecuencia, parece que en este caso la antipoesía desnudó a la poesía para descubrir un nuevo modo

de hablarle al hombre de justicia y de amor, el modo que los *virtuosi* habían fementido, disfrazado, negado y enterrado; no un nuevo modo, entonces, sino el único verdadero, renacido.

Esto me hace pensar en el poeta nicaragüense Ernesto Cardenal (1925), cuya obra es una de las expresiones más directas y violentamente antirretóricas que conozco. Cardenal no sólo ha desarmado el idioma preciosista del modernismo y posmodernismo centroamericanos, acabó también con el mito de la imagen creadora, desterró la metáfora, incorporó el voseo popular. Sus símbolos van como una curva oscura buscando el pasado indígena. En plano inmediato pudiera creerse que esos símbolos funcionan en su antipoesía como las alusiones mayas de Asturias. Error. Las referencias de Asturias son mitológicas y cultas; las aserciones de Cardenal son contemporáneamente sociales y políticas. Ni siquiera en su magno poema *El estrecho dudoso* (Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1966), donde lo histórico y geográfico se envuelve a menudo en trances surrealistas y donde hay frecuentes ausencias místicas y breves visiones, como señales de luz sobre el lago, Cardenal pierde de vista el ambiente inmediato extendido como una trampa a sus pies. José Coronel Urtecho, presentando este libro, dice:

Dejando aparte las alusiones y los símbolos relacionados con las propias realidades allí mencionadas, en especial la oposición simbólica de tierra y agua en el camino o paso hacia Catay y la provincia de Mango, donde se encuentra la Ciudad del Cielo —la poesía de Ernesto Cardenal es voluntariamente refractaria a todo tipo de simbolismo, austeramente fiel a la realidad inmediata y exterior, o como él mismo suele decir, una poesía *exteriorista* (25).

Coronel Urtecho deja sin decir algo de suma importancia: este *exteriorismo* jamás es decorativo, ni siquiera es representativo (como imagen objetiva de la realidad), no funciona para colocar cada cosa en su lugar, sino todo lo contrario: su dinamismo deriva del desorden con que levanta el mundo real, del absurdo y la ira que le sirven de fundamento y, sobre todo, del amor esencial a la vida y al hombre que constituyen su lazo trascendente.

Cardenal es un antipoeta áspero y disonante que trata de encenderle a lo prosaico una llama interna para provocar otras luces a su alrededor; es nombrador de cosas y de seres, confundidor de la historia, transmutador, revolvedor. Se comporta con impetuosa fuerza revolucionaria. Sus mejores líneas son zarpazos dirigidos a quien lo acosa y le ensucia la vida en su isla solitaria: el imperialismo, la barbarie fascista, la dictadura militar, la cacola sobre el rostro armado de cuchillos y amuletos. Tiene la dureza amarga de Brother Antoninus, el cura *beat* norteamericano, pero mientras éste insiste en hallar la escritura de Dios a través de trances y retuerce su expresión en busca de una violenta belleza, Cardenal descubre en lo material una verdad que no forzosamente será bella pero que ha de trascender bajo el soplo del hombre común. Ésta es la raíz de su antipoesía.

Cardenal, por lo tanto, como los antipoetas argentinos, colombianos (me refiero a nadaístas como J. Mario —véase su poema "El señor T. S. Eliot ha muerto, etc." en *El Corno Emplumado*, 17, enero, 1966, p. 47), venezolanos, salvadoreños, cubanos, combate en el plano de la revolución social con armas conquistadas en la revolución antiliteraria: se vale de la antipoesía para desenmascarar, atacar, purificar. De ahí la importancia que adquieren en su obra poemas como "Ardilla de los tunes de un

Katún” y, particularmente, “Kayanerenhkowa”.¹¹ En el primero de ellos dice:

Dispersados los hombres que cantan.

Los jaguares son condecorados.

Juntas Militares sobre montones de calaveras

y zopilotes comiendo ojos.

El dictador sacrificado-que-saca-corazones-humanos

Miss Guatemala asesinada

por la “Mano Blanca”

*Y vino a flechar la United Fruit Co., vino a flechar
al moto, a la viuda, al miserable.*

Han comido Quetzal, lo han comido frito.

¿No nos han degradado ya bastante?

Gobernemos para arrebatarle el dinero al pueblo así

[dijeron

¿Y acaso saben de nuestros días, de las estrellas?

el Calendario

como una mierda.

En “Kayanerenhkowa” la alusión es menos directa, pero inequívoca en su intención social:

El cormorán viene de Michigan

a Solentiname

aquí le llaman pato-e-chancho.

Sí, como los aviones.

El avión de Nueva York sobre estas soledades.

Viendo tal vez una película en colores

Yo y ellas en París con Tony Curtis y Janet Leigh

sobre Solentiname.

Y van

volando en V

¹¹ *El Corno Emplumado*, Núms. 24 y 28, oct. 1967, oct. 1968, pp. 26 y 96.

*los patos canadienses
¿vendrán del Lago Ontario?*

*Atardece. Lago en calma. De alma. Y una luna onondaga.
Sept. 25. los primeros alcatraces, 3, junto a La Venada
volando a ras de agua.*

Tannagras de Ohio. De Kentucky.

Como la carta de Merton el martes.

Y el Aeropuerto Kennedy tan cerca de Solentiname.

Un radio en la isla de una india caribe.

(La Saba me trajo naranjas)

Todos comeremos de un mismo plato

un mismo castor.

*De pronto en el bosque una hoguera, bultos girando
entre el fuego y la sombra, y sus sombras girando
tán-tán, tán-tán, tatuajes rojos*

más rojos ahora que sube la llama, ahuuuuuuuum.

también niños y perros saltando

muchachas con conchas, con

wampúm. Ah uuuuuuuuum. La fogata se apaga.

Se fueron, Y no se les vio más en la historia.

La antipoesía al servicio de la revolución: en esta empresa, junto a Cardenal, está Roque Dalton, el salvadoreño que ha hecho la mayor parte de su obra en México y en Cuba. En sus libros iniciales Dalton se mueve en medio de raíces surrealistas buscando luminosidades y ritmos en alusiones familiares, regionales, rutinarias. El tono de la voz posee una noble cualidad trágica. La imagen desarma, pone a girar países, personas, escuelas, iglesias; una juvenil ternura busca el golpe, como en la antipoesía de Vallejo, y lo recibe para seguir ofreciéndose. El acento de Dalton despierta ecos de otros mundos poéticos en que el adolescente busca su sol nocturno. Me recuerda la temprana poesía del chileno Enrique Lihn.

Sin embargo, Dalton recoge luego esa red imaginista, gótica, y la tapa —no la destruye—, bajo una recriminatoria social tan fuerte y agresiva como la de Cardenal. Su experiencia revolucionaria de estudiante, sus prisiones y exilios, las muchachas que compartieron el movimiento clandestino en América y Europa, el fondo familiar, las caras de coroneles y policías, la mafia verde bananera, el cerco de rifles imperialistas en Santo Domingo, se agitan en su antipoesía y lo que en México fuera sombría balada juvenil (*La ventana en el rostro*, 1961) se convierte de súbito en imprecación, grito, expectación del gran combate que se acerca. Desde Cuba, Dalton conmina a la patria con voces coléricas:

*Patria dispersa: caes
como una pastillita de veneno en mis horas.
¿Quién eres tú, poblada de amos
como la perra que se rasca junto a los mismos árboles
que mea? ¿Quién soportó tus símbolos,
tus gestos de doncella con olor a caoba,
sabiéndote arrasada por la baba del crápula?*

Destapa la historia como una olla podrida:

*Hernán Cortés era un sifilítico iracundo
hediendo a cuero crudo en sus ratos de holganza
vengador de sus bubas
en cada astrónomo maya a quien mandó a sacar los ojos.
Hombre hecho a las fatigas de los piojos
a los humores del vómito perla del agrio vino... (85)*

*La historia es un pozo
poblado de tipos pálidos
que se manejaron como terremotos*

*de orangutanes con entorchados
que se hicieron retratar junto a los grandes lagos azules
de enfermos del vientre
que opacaron la formación de los estuarios
y las montañas residuales
de putitas sabias e intrigantes
que hacen olvidar las desgarraduras de las mesetas
la muerte de los bosques solemnes
de pueblos polvorientos y hoscos
que sepultan en su fragor
la presencia del mar (92).*

Se dirige a Dios con la voz cínica, cansada, compasiva, de los antipoetas:

Claro que así es, cipote. Mi Dios creó al hombre según su imagen y a su semejanza. Pero lo creó en sábado, tronando de borrachera impotente y cuando de su imagen tenía ya un criterio excesivo. De ahí que nosotros mostremos lágrimas, vísceras para el odio e itinerarios distintos para la sed y el amor. Lo cual anonada, cipote, anonada (121).

Dalton se fija en las moscas, consagra a Vallejo y se crucifica en un implacable autorretrato clavado a flecha junto a los rostros ensangrentados del padre y la madre (ver pp. 90, 99, 116, 166).

leyendo a Dalton, Cardenal, García Robles, Fernández Moreno, Rojas, Parra, pensando en De Rokha y Vallejo, uno empieza a sacar sus conclusiones: la antipoesía, que ha sido una actitud anárquica, un mantón antirretórico, dio con un lenguaje directo y violento y empezó a devolverle al hombre la realidad que había perdido, no dándosela a plazos, como los mercachifles, sino de un golpe. La violencia interna se convirtió en

ataque y castigo de la sociedad contemporánea, la metafísica angustiada en una confrontación de vecino a vecino, como quien dice *vis à vis*, con un Dios a quien se considera preocupado, acorralado, a punto de morir bajo el asalto en concierto de sujetos y objetos en revuelta, el padre ha regresado buscando la costilla del hijo que lo esconde; la mujer viene abierta como tumba, atareada en medio de pólizas y testamentos. La mosca zumba sobre el lugar del crimen.

Éstas son, en consecuencia, las claves de la antipoesía en sus primeras fases, su escudo de armas. A un lado del escudo Dios, cuya obra se repasa a la luz de las derrotas familiares, sin decorados de ninguna clase, a solas sobre el escenario, con amistad y sentido del fracaso, como se le habla a un amigo ebrio; al otro lado, la Mosca que ya acabó con los ángeles y los cisnes.

Ahora bien, la antipoesía más reciente, ésa que sigue a la Revolución Cubana, introduce ciertos cambios de operación en este sistema de violencia: no desaparece la mosca, pero es un signo de pestilencia burguesa y de vuelo internacional; el deber de todo revolucionario es hacer su revolución; Dios baja de la cruz y sube a su motocicleta y canta, fuma de la buena yerba dorada de Acapulco, tañe sus campanitas, se enfrenta a la policía. La violencia se vuelca contra el establecimiento imperialista, contra los ladrones locales, contra el cuartel neofascista, contra el embargo de la conciencia, y hace la reforma agraria. Ha nacido el Tercer Mundo.

Del crepúsculo surrealista la antipoesía ha venido sacando herramientas y los componentes de una bomba de tiempo. Mientras tanto arrecia el periodo de los cocteles Molotov. Los antipoetas terminan de negarse a sí mismos, se hacen signos de un país a otro, le sacan la tranca a la puerta: por la calle va pasando su revolución.

ÍNDICE

Literatura y revolución	9
Retrato y autorretrato: la novela hispanoamericana frente a la sociedad	30
“Der Zauberger” en la literatura hispanoamericana	43
Miguel Ángel Asturias, novelista del Viejo y del Nuevo Mundo	64
Alejo Carpentier: realismo mágico	90
La novela total: un diálogo son Sábato	142
César Vallejo: las máscaras mestizas	158
Parra anti Parra	184
Antiliteratura	200
La antipoesía	213

Este libro se acabó de imprimir el día 28 de octubre de 1976 en los talleres de Gráfica Panamericana, S. C. L., Párrroquia 911, México 12, D. F. Se tiraron 10 000 ejemplares y en su composición se utilizaron tipos Bodoni de 12, 10:11 y 8:9 puntos. La edición estuvo al cuidado de *Marta Patricia Sauvat*.

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

COLECCIÓN POPULAR

Croce, B.: *La historia como hazaña de la libertad.*

Rivet, P.: *Los orígenes del hombre americano.*

Djordjevich, J.: *Yugoslavia, democracia socialista.*

Burckhardt, J.: *Reflexiones sobre la historia universal.*

Myrdal, G.: *El Estado del futuro.*

Benítez, F.: *El agua envenenada.*

Wright, E. A.: *Para comprender el teatro actual.*

Boyd, R. L. F.: *La investigación del espacio.*

Fernández Moreno, C.: *Introducción a la poesía.*

Van Doren, M.: *La profesión de Don Quijote.*

Schackle, G. L. S.: *Para comprender la economía.*

Fuentes, C.: *La muerte de Artemio Cruz.*

Nkrumah, K.: *Un líder y un pueblo.*

Dart, R. A. y Craig, D.: *Aventuras con el eslabón perdido.*

Barre, R.: *El desarrollo económico.*

Bondi, H., Bonnor, W. B., Lyttleton, R. A. y Whitrow, G. J.: *El origen del Universo.*

Berendt, J.: *El jazz, su origen y desarrollo.*

Von Martin, A.: *Sociología del Renacimiento.*

Cassirer, E.: *Antropología filosófica.*

El libro de los libros de Chilam Balam.

Dufourcq, N.: *Breve historia de la música.*

Jahn, J.: *Muntu: Las culturas neoafricanas.*

Reyes, A.: *Antología.*

Fanon, F.: *Los condenados de la tierra.*

Redfield, R.: *El mundo primitivo y sus transformaciones.*

Harrington, M.: *La cultura de la pobreza en los Estados Unidos.*

Veblen, T.: *Teoría de la clase ociosa.*

- Menton, S.: *El cuento hispanoamericano*.
Sprott, W. J. H.: *Introducción a la sociología*.
Myrdal, G.: *El reto a la sociedad opulenta*.
Freyre, G.: *Interpretación del Brasil*.
Benítez, F.: *La ruta de Hernán Cortés*.
Gorz, A.: *Historia y enajenación*.
Rulfo, J.: *Pedro Páramo*.
Martínez Estrada, E.: *Antología*.
Bodenheimer, E.: *Teoría del derecho*.
Solórzano, C.: *El teatro hispanoamericano contemporáneo*.
Unamuno, M. de: *Antología*.
Usigli, R.: *Corona de luz*.
Picón-Salas, M.: *De la Conquista a la Independencia*.
Cardoza y Aragón, L.: *Guatemala, las líneas de su mano*.
Mueller, F.-L.: *La psicología contemporánea*.
Naville, P.: *Hacia el automatismo social*.
Frisch, O. R.: *La física atómica contemporánea*.
Valcárcel, D.: *La rebelión de Túpac Amaru*.
Snow, E.: *El otro lado del río. Una visión de la China contemporánea*.
Campos, J.: *Muerte por agua*.
Robert, M.: *La revolución psicoanalítica*.
Fromm, E.: *El corazón del hombre*.
Horowitz, I. L.: *Revolución en el Brasil*.
Barnett, A.: *La especie humana*.
Mende, T.: *Un mundo posible*.
Arreola, J. J.: *Confabulario*.
Lienhardt, G.: *Antropología social*.
Runciman, W. G.: *Ensayos: sociología y política*.
Swadesh, M.: *El lenguaje y la vida humana*.
Friedland, W. H. y Rosberg Jr., C. G.: *África socialista*.

cf

FERNANDO ALEGRÍA

LITERATURA Y REVOLUCION

Convencido de que un lenguaje más humano, más expresivo, desplazará al postizo y académico —aunque antes la sociedad misma debe ser más humana y más expresiva—, Fernando Alegría examina, a la luz de la actualidad social y de las modernas perspectivas literarias, los diversos problemas que suscita la nueva narrativa latinoamericana y algunas corrientes fundamentales de la nueva poesía. Diestro, accesible, analiza *Rayuela*, o el orden dentro del caos; el realismo mágico de Alejo Carpentier; al novelista del Viejo y del Nuevo Mundo, Miguel Angel Asturias; para desembocar en muy sugestivas consideraciones en torno a la poesía y la antipoesía, la literatura y la revolución.