número

EL LADERO, por Enrique Amorim. POEMAS de Claribel Alegría y Carlos María Gutiérrez. PSICO-ANALISIS: UNA ELEGIA, por Jack Spicer. ESPACIO Y TIEMPO EN EL MARTIN FIERRO, por Mario Trajtenberg. MANIFIESTO, por Nicanor Parra. NOTAS, por Emir Rodríguez Monegal y Mario Benedetti.

SOL DE NOCHE por CARLOS FUENTES

2

editorial alla

ha publicado en 1963

FILOSOFIA DE LENGUA ESPAÑOLA por Arturo Ardao (Ensayos)

LA VENTANA INTERIOR

por Asdrúbal Salsamendi (Novela)

FONDO TOTAL Y OTROS ESCRITOS por Rogelio Navarro (Prosa varia)

LOS DIAS SIGUIENTES
por Eduardo Galeano (Novela)

DE VUELTA,
por Roberto Maertens (Novela)

VIVO ENTRE NOSOTROS

por Leonardo Milla (Poesía)

All Complete a shooting

· PANTA PARTERS -

LA TREGUA

por Mario Benedetti (2ª Edición)

Ciudadela 1389 - Montevideo

Uruguay

monthly

Selecciones en español

per Allero Anko (Ens. etc.

El número 2 publica:

CONFLICTO EN EL MUNDO SOCIALIS-TA, por Leo Huberman y Paul Sweezy

LOS GOLPES DE ESTADO EN IRAK Y SIRIA, por Thabita Petran

MEXICO: LAS CARAS DE JANO DE LA REVOLUCION BURGUESA DEL SI-GLO XX, por Andrew Gunder Frank

64 páginas de texto: \$ 7.00

Representantes para el Uruguay:

Librería y Editorial Alfa Ciudadela 1389 - Teléfono 98 12 44

_ Montevideo

adhesión

de

Fire Courses District National Secretary Courses

Name to be about the Back to leave to the

O Selection of the property of

uruguaya s. a.

(Cía. Recons S. A.)

Montevideo

novedades Seix Barral

Biblioteca Formentor

UN CORAZON ARIDO, por Carlo Cassola

LAS CUARENTENAS, por Fereydoun Hoveyda

RELOJ SIN MANECILLAS, por Carson Mc Cullers

FUEGO EN LA NOCHE OSCURA, por Fernando Namora

Biblioteca Breve

RUE D'ABOUKIR, por Monique Lange

CIENCIA Y GOBIERNO, por C. P. Snow

GERMINAL y otros relatos, por Alfonso Grosso

Colección Testimonio

MI PADRE CHARLIE CHAPLIN, por Ch. Chaplin jr.

Representantes para el Uruguay:

Librería y Editorial Alfa - Montevideo

EDICIONES DE LA BANDA ORIENTAL

San José 1290 - Montevideo - Tel. 97128

TITULOS PUBLICADOS;

- 1 ELISEOS SALVADOR PORTA: Uruguay, Realidad y Reforma Agraria (agotado).
- 2 RICARDO MARTINEZ CES: El Uruguay Batllista.
- 3 ARTURO SERGIO VISCA: Tres Narradores Uruguayos (Reyles - Viana - Morosoli).
- 4 JUAN JOSE MOROSOLI: El Viaje Hacia el Mar y otros cuentos.
- 5 OSIRIS RODRIGUEZ CASTILLOS: Cantos del Norte \bar{y} del Sur (Poemas y Canciones).

A APARECER EN

LOS PROXIMOS DIAS:

- 6 ANDERSSEN BANCHERO: Mientras Amanece (cuentos).
- 7 CARLOS VISCA: Emilio Reus y su épo-

OTROS TITULOS

A PUBLICARSE EN 1963:

- JOSE PEDRO BARRAN y BENJAMIN NA-HUM: Bases Económicas de la Revolución Artiguista.
- ELISEO SALVADOR PORTA: Intemperie, (novela).
- JUAN JOSE MOROSOLI: Muchachos (Novela, 2^a edición).
- JOSE MONEGAL: 12 cuentos.
- DANIEL VIDART: Teoría del Tango y otros ensayos.

EN PREPARACION:

- DOMINGO LUIS BORDOLI: Los Clásicos y Nosotros (ensayos).
- JUAN JOSE MOROSOLI: Cuentos Escogidos. y obras de Juan Pablo Terra, Guillermo Vázquez Franco, Carlos Real de Azúa, José Claudio William (h.), etc.

EMPCE TALLERES GRAFICOS

Gonzalo Ramírez 1806 Teléf. 4 24 43

ELISEÒ SALVADOR MALL SELLE

dange viewe ende

EN PREPARATION

número

Montevideo, julio-setiembre 1963

2ª época Año 1 Nº 2

SUMARIO

| | pág. |
|---|-----------|
| ENRIQUE AMORIM: El ladero | 99 |
| JACK SPICER: Psicoanálisis: una elegía | 109 |
| CARLOS FUENTES: Sol de noche | 113 |
| CLARIBEL ALEGRIA: Poemas | 127 |
| MARIO TRAJTENBERG: Espacio y tiempe en el Martín Fierro | o 131 |
| CARLOS MARIA GUTIERREZ: Poemas | 141 |
| NOTAS | |
| EMIR RODRIGUEZ MONEGAL: El mun do mágico de Carlos Fuentes | 144 |
| TESTIMONIOS | |
| NICANOR PARRA: Manifiesto | 160 |
| MARIO BENEDETTI: La literatura uru guaya cambia de voz | ı- 164 |
| INVENTARIO | 192 |

ENRIQUE AMORIM

EL LADERO

En aquel tiempo —1908— la mayor atracción infantil de Colinas estaba en sus azoteas. Había caído en desuso el vichadero —o mangrullo—, desde cuyo punto alto divisábanse las tropas que se acercaban al Saladero, situado en los arrabales. Los ganados se perdían entre las ricas frondas, y era la humosa polvareda lo que anunciaba la proximidad de las reses a faenar. Pocas casas tenían altillo o mirador. El altillo, de presuntuoso carácter español, habría sido cosa audaz en el siglo pasado, y esas muestras de distinción material fueron muy pocas. Y si por ellas se quisiera medir el carácter de los habitantes de Colinas, podríamos decir que no era el espíritu audaz o aventurero el que distinguía a sus moradores. El orgullo de un mirador, o sea de un segundo o tercer piso, no era para todos los del chato poblado. Pero la azotea practicable, desde la que los niños podían venirse abajo, resultaba una atracción. Estaba vigilada; y si durante la Semana Santa alguno se atrevía a remontar pandorgas desde allí, tenía su merecido. Además, y esto era una razón de peso y de pesos, el circular en las azoteas provocaba la formación de rendijas o el aflojamiento de las baldosas, ya de por sí mal colocadas. Y una gotera —o dos o tres— en la sala y otra en el comedor resultaba en los días de lluvia un verdadero acontecimiento familiar. Las casas tenían cielos rasos, es decir lienzos muy estirados que ocultaban los tirantes gruesos y los tirantillos, así como la tejuela, que daban feo aspecto. Aquel gotear interminable, sonoro, sobre algún mueble que lo delataba, y más tarde en la escupidera de loza o en la vasija colocadas estratégicamente, reunía a toda la familia. Había que pinchar la tela del

Publicación trimestral. Consejo de redacción: MARIO BENEDETTI, MANUEL ARTURO CLAPS, CARLOS MARTINEZ MORENO, EMIR RODRIGUEZ MONEGAL (Redactor responsable, Avda. Brasil 2377, Montevideo).

Editor: BENITO MILLA. Distribución exclusiva: LIBRERIA Y EDITORIAL ALFA, Ciudadela 1389, (tel. 981244), Montevideo.

Impreso en los Talleres Gráficos EMECE, Gonzalo Ramírez 1806

Suscripción a 4 números: \$ 40.00 m/urug. Para el Exterior: U\$S 6.00. Giros y cheques a nombre del editor.

cielo raso. Y se pinchaba, para dejar caer el agua allí depositada en noches imprevistas. El chorro era celebrado por los niños.

La vida de las azoteas era muy limitada. Subir a ellas y adueñarse del paisaje resultaba atrayente para unos, y para los más era segura aventura canallesca al arrojar algún objeto contundente a la cabeza del paciente vecino. ¿Quién iba a saber desde qué azotea se le apedreaba? Nadie. Se pulsaba así a la población entera. Y había también la posibilidad de besar a la nodriza que amamantaba al hermanito menor, parapetados los dos entre los límites de casa y casa. Los niños iban a la azotea invariablemente sin permiso de los padres. Si éstos subían en verano para tomar el aire, tenían buen cuidado de colocar el pie allí donde suponían que el lugar era más consistente. O de caminar pegados a las paredes para evitar la parte menos firme o flexible del techo.

Cuatro años antes, en 1904 la tropa del gobierno no había tenido ningún escrúpulo en subir a las azoteas para defender la plaza de Colinas, sitiada por las fuerzas revolucionarias. ¡Guay de quien llamase a éstas, en alguna casa de prócer limpio, "fuerzas subversivas"! Y, menos aún se podía calificar de "insurrectos" a quienes las formaban, como se hacía en la estancia donde se criaban los de Puentes. El país estaba dividido en dos bandos. Uno quería derrocar al otro, con la promesa de una administración sin ladrones. Pero las instituciones se mantendrían tan anodinas e innecesarias como antes, a juicio del ciudadano "libre" de aquella época. Detrás de los que se desangraban en uno y otro bando, fuerzas mucho más poderosas y extrañas fomentaban la reverta. De Argentina venían armas y bajaban barriles de pólvora del Brasil. ¿Quién los pagaban a importadores de allende los mares? A nadie se le ocurría pensar, ni por un momento, que algo más sucedía. y mucho más lejos de lo que se podía ver. Ciegos por la vincha, enceguecidos por la divisa caída sobre los ojos, se desangraban, en buena parte, los hombres del pueblo. No muchos, por cierto. Porque los que habían podido escapar atravesando el río, a lo sumo temblaban por la suerte de los suyos y por la mercadería que se llevarían los sitiadores o la oficialidad, tan bien dotada para

el latrocinio. Como no eran muchos los medios de comunicación, de pronto, un buen día se supo que el pueblo estaba sitiado. Los sitiadores estaban en una leve colina en las afueras del pueblo, cerca de la Plaza de las Carretas, a la que ya no quedaría una sola bolsa de harina ni una manta de charque; las fuerzas del gobierno, en las azoteas de lo de Farías, casa con mirador situada en otra colina, con alguna ventaja desde luego. El tiroteo debió durar mucho tiempo para el niño Tito Farías, y quizás no tanto para su amigo Pancho Puentes, porque éste vivía fuera de la ciudad. La azotea de la casa del primero era una de las más amplias del pueblo, de modo que algún estratego de entonces —un coronel, seguramente sabía que las fuerzas "leales" estaban mejor situadas. Pertrechadas de cueros trabajados, de correas, de fusiles y de máuseres, subieron a la azotea de los Farías en parejas que, a la caída de la noche, daban la impresión de centenares. Las escaleras de hierro sonaban al paso de las tropas, y, así, seguirían sonando para Tito, como si aquellos soldados del atardecer fuesen cayendo muertos en la noche, siendo relevados en sus puestos por otros milicos. Fantasías del niño que contaba seis años y que no podía dormir a causa del ruido de las pisadas en la azotea. La batalla no duró tanto tiempo como el que dan a entender al recuerdo los días de precauciones y cuidados de la casa invadida. Los historiadores y los cronistas interesados quizás hablen de algún soldado caído de la azotea y de heridos incurables; pero para Tito deben de haber muerto en la batalla unos tres mil hombres, ya que él vió bajar, durante tres semanas por lo menos, heridos que perdían sangre. Dedicado a la historia habría sido académico.

Lo que sí es verdad es que después de la batalla los muchachos subieron a juntar balas de máuser, cargadores de metal muy lustrosos con aquellas puntas tentadoras del balín. No tenía Tito suficiente fantasía para trasladarse imaginariamente hasta las fábricas de aquellas balas que "defendieron" al pueblo contra los insurrectos. Ni se le ocurrió pensar en cuántos heridos habían quedado en las calles inclinadas de la colina del Este, desde donde atacaban los revolucionarios. Nunca le preguntó a su compañero Puentes por los muertos o los heridos del bando de su padre. Ni si había recogido cargadores como los que guardaba encajonados en su casa, botín del oficialismo, de las derrochadoras tropas gubernistas. "Ellas podían abandonar balas y cartucheras" —pensó Tito— "porque gobernaban".

Los Puentes no figuraban en ninguna guía ni se los mencionaba en las crónicas y notas "sociales" de los dos diarios que se imprimían en el pueblo. Decir que "circulaban" esos diarios quizás fuese exageración o alarde presuntuoso. Andaban de mano en mano si algunas noticia merecía ser tenida en cuenta. Sobre las ideas que se ventilaban en algún magro semanario o en la hoja mensual del grupo anarquista, no es del caso hablar todavía. Las personas que pensaban por su cuenta tenían mucho que ver con las que leían, pero estas últimas estaban abonadas a folletines de la más rancia España o a las remesas de ideas que llegaban de una Cataluña disolvente y tenaz. Kropotkin y el conde Tolstoi tenían lectores, pero Carolina Invernizzio los aventajaba a todos. Ni doña Carlota Braemé pudo con ella. De manera que la mentalidad femenina de Colinas no contaba para nada y se iba haciendo tradicionalmente ignorante y un peligro para los días que habrían de llegar. La actitud más destacable, casi heroica, era bordar una divisa. La madre de Pancho Puentes había bordado una, para venderla a beneficio de la causa revolucionaria. Era cuanto se podía esperar como muestra de arrojo en una mujer. Los Puentes arrendaban un campo, estancia de escasa monta, en la que habían luchado duramente, pero sin método ni sentido, dos generaciones. Ya algún hermano había mandado a la mierda a su padre, sin eufemismo, sin dejárselo escrito; y, desaparecido en Corrientes o Entre Ríos, se lo daba por muerto. La tierra era escasa, y las haciendas habían desaparecido a raíz de una sequía inplacable. Hubo mucho ganado para cuerear. El viejo Puentes dijo que se iba a suicidar, de manera que amenazar al hijo mayor porque sembraba de tajos los cueros era una bicoca. El hijo lo insultó, levantando el cuchillo. Una noche desapareció. La escena final tuvo un testigo: Pancho, de escasos nueve años. Y así empezó a liquidarse la familia,

tan lentamente que el padre de Pancho pasó a ser capataz, y de capataz a tropero; y los hijos escaparon a la tutela del padre, a sus designios pesimistas, a sus amenazas de suicidio. Pancho fué recogido por los Farías para ser criado como un animalito triste, sarnoso y rengo. Pudo aprender a leer con Tito Farías e ir a la escuela, porque los Farías sabían que la escuela es lo menos que se puede ofrecer a un niño. Cosa que no es frecuente hoy día. Las gentes de entonces imponíanse escasos deberes. Casi ninguno pensaba en la todavía inexistente caja de jubilaciones, pero había más conciencia social. No se creía que por razones circunstanciales el ser inferior pudiera estar marcado por la fatalidad. Y así, los padres de Pancho consiguieron trabajo precisamente por haberse fundido en faenas similares a las que cumplían quienes les ayudaron. Quizás el temor de que algún día podría sucederles lo mismo afirmaba la sensibilidad de los trabajadores del agro. Algunos habían empezado con menos que los Puentes, como peones de tropas. Estos, además marcaban su orgullo de criollos, y eso caía muy bien entre los adinerados. Fueron buenos domadores: sabían castrar con mano maestra; imponían a sus hijos un modo o estilo gauchesco que va venían fomentándose como una condición para defender la patria contra el gringo. Perfil reaccionario en embrión. Y lejos de los gringos hallaron miserable solución para la vida, los padres de Pancho Puentes. Ella cosió y bordó con dignidad. Tenía un taller de costura en la Plaza de las Carretas. Cosía "p'ajuera". Era lo que se decía de su trabajo. El padre empezó a trabajar en el Saladero, primero de carneador en la playa; pero a todos les pareció que habiendo llegado de tropero, va un poco machucado, le resultaría muy duro estar doblado horas y horas cuereando, dando largos tajos certeros y desiarretando reses. Un trabajo muy pesado que cambió por el de matarife, por la pandilla; y, así. sin asco, aquel apuesto paisano, de magra figura y hermoso semblante, se vió obligado a hundir la punta de afilada daga en el testuz del novillo, que caía como electrocutado. El corto lazo aseguraba entre dos cabezales la cornuda testa indómita del animal, y allí caía vertical el golpe del pesado acero, entre las orejas del "bicho". Volvían a

oírse los ruídos de engranajes, de poleas; el brusco rodar del lazo sangriento en el reducto; y, de vez en cuando, el golpe de martillo que se debía dar al novillo porque no había sido mortal la puntería de Puentes. Grito aquí, grito allá, y empezaban a despellejar la res como una inmensa fruta tropical cuya cáscara y residuos tenían ya sus sitios determinados,

El viejo Puentes trabajó varios años en el Saladero, respetado y considerado, porque había sido estanciero, pero de los duros. Le quedaban dos hijos. Al varón lo habían recogido de buen gusto los Farías, y les servía para todo. Los Farías tenían estancia progresista. Más bien dicho afortunada, de ésas que una sequía o una inundación no puede abatir. A cuarenta mil cuadras pobladas no las dobla ni un caudillo gubernista, por ladrón que sea. Enemigos de los pleitos, los Farías andaban derecho. Estancias con mayordomo, capataz y sota capataz y con registro en el pueblo, las arcas se llenaban, y don Sandalio manejaba el negocio haciéndose aconsejar, o recibiendo por vía indirecta pareceres y opiniones de la gente que marchaba con fortuna. Las poblaciones no eran muchas. El hombre sabía evitar "puestos" y divisiones inútiles de la tierra. Se gobernaba con poca gente, buenos caballos y palabra persuasiva. No vivía entre enemigos, como tantos otros a quienes les minaban la hacienda así fuesen los partidarios del gobierno, como al desdichado Puentes, o los solidarios con sus propias ideas de rebeldía. Ideas que él nunca supo exponer y que escuchaba de labios de algún caudillo que vivía muy alejado de sus campos. Su contribución a que tales ideas prosperaran o se hicieran más sólidas no pasaba de mandar vacas gordas o novillos en espléndido estado para el asado con cuero a las reuniones que se hacían en el pueblo. Alimentaba bien las ideas anodinas, que él desconocía. Engordaba a los correligionarios si estaba al alcance de su mano el engordarlos; pero fuera de poner una florcita pálida, una siempreviva, en el marco del retrato de un héroe revolucionario que acabara de morir, nada más hacía. La cabeza no le daba para más.

Pancho Puentes vino a ser ese "agregao" que los criollos gustaban tener porque era signo in-

dudable de generosidad. En "Los Ombúes" —nombre de la estancia de los Farías— llegaron a pasar largas temporadas holgazanes venidos a menos, aves de paso largo y más larga estadía, a los que nunca se pidieron cuentas. Estaban esperando algo, un movimiento revolucionario, y no pasaban de "comedidos". Agregao y comedido eran homónimos.

Algunos llegaron convalecientes a reparar la salud; otros, a llorar la pérdida de un ser querido, v se quedaron hasta engendrar nuevos desdichados en el chinerío de los pueblos vecinos. Eran simpáticos, dicharacheros, fáciles componedores a veces, hasta "manosantas" y entendidos en quebraduras. Permanecían largas temporadas en la estancia y constituían el espectáculo que alimentaba la curiosidad de Pancho, y que luego éste, en las vacaciones, contaba sin pelos en la lengua y con vivos detalles a su gran amigo Tito Farías. Los agregados eran maestros de la aventura, de la holgazanería, de las miserias humanas, de las contrariedades. Desplazados del pueblo, con ínfulas de conocer mucho el campo, solían ofrecerse como guías para acompañar a viajeros, y no regresaban nunca más a la estancia. Pancho los veía vivir, dormir, comer como bárbaros, domar porque sí, ayudar en la verra y ensillar sorpresivamente nada más que de puro resentidos para no volver a "Los Ombúes", perdiéndose en las cuchillas. Los casos de desaparecidos encendieron la imaginación de Tito y Pancho, y ambos vieron cambiar el cielo estrellado, espantándose los mosquitos mientras sostenían largas conversaciones sobre el tema. Qué harían esos hombres en el mundo? ¿Por qué llegaron? ¿Por qué se fueron? Si pescaban alguna conversación aclaratoria, ella no pasaba de la noticia sorprendente de que había quedado embarazada ésta o aquella muchacha. Porque otra cosa no podía ser. "Agregados" a la espera de la asonada revolucionaria, o simples trashumantes con alguna habilidad, fueron las fuentes de inspiración de Tito y el caudal de experiencias de Pancho. Comunicarse alguna de las circunstancias que alejaban al "agregao" era hacer historias potenciales. Y tejían novelas si alguno desaparecía por una amenaza del mayordomo, que le prometía deslomarlo si seguía hablando a solas con una de las hijas. Bastaba un acero desnudo para que el "agregao", de la noche a la mañana, tomase las de Villadiego. Y quedaba flotando en el ámbito de la estancia un nuevo misterio, que servía para sensibilizar a Pancho, quitar sus dormideras naturales a Tito y unirlos en un destino común. No tenían otro rumbo experimen-

Pero a aquella amistad obligada por las circunstancias le faltaba algo que ellos no pudieron precisar hasta el nunca olvidado pero jamás men-

cionado día de la azotea.

Ya los hechos de "Los Ombúes" tenían poco sentido. Si se habían ligado oscuramente el uno al otro, por aconteceres de terceros y por cosas que oían aquí o allá en la charla del galpón o entre los muros de la casa, ahora no era suficiente esa convivencia. Tito era "hijo del patrón", y bien podía pedirle a Pancho que le ayudara a quitarse las botas apretadas, cosa que Tito jamás pensó exigirle porque nunca "utilizaba" a Pancho como hacían su padre, su madre y ---no siempre pero sí algunas veces— los mismos huéspedes. Sobre todo los "agregaos", que en seguida establecían diferencias en el trato y mandaban a Pancho a llenar de agua la caldera o a acercar un leño al fogón. Pero Tito Farías no se hacía servir por Pancho, aunque éste estaba para eso en la estancia: para servir.

La azotea de los Farías, con su encalado mirador espectacular en el Colinas de 1910, resplandecía al sol de octubre. Nunca sería sitio histórico, a pesar de las huellas dejadas en el revoque por los máuseres de los "revolucionarios". Cubierto de impactos, el mirador aparecía como "picado de viruelas", al decir de los muchachos del barrio. Era un triste recuerdo, sin mucho dramatismo, pues no lucían heridas corporales ni mutilaciones los soldados de aquella mera defensa de la Constitución. Uno y otro bando estaban aún, para esa fecha, instalados sin mucha seguridad en la historia patria. Tan reaccionarios los unos como los otros, tan entregados al capital extranjero los de las azoteas como los de la guerrilla callejera, sólo defendían posiciones y prebendas tanto los que las gozaban como los que deseaban usufructuarlas. Pero el mirador hacía de testigo proyectando cierta sombra temblorosa sobre la azotea donde un día se trenzaron en feroz pelea Tito Farías, dueño de casa, hijo de papá, y Pancho Puentes, desheredado, infortunado "criadito", de los Farías. Es difícil determinar quién empujó primero, quién tomó la iniciativa. Súbitamente se vieron protagonistas solitarios de una pelea correcta, sin intervención de nadie, completamente pareja desde que entre ambos había una diferencia de edad que no pasaba de tres meses. Pancho era rubio, ágil, y bello muchacho. Tito, fuerte, moreno, con quijada prognática y mirar duro pero infantil. La estatura no daba ventajas. Y los puños resultaron tan recios los del uno como los del otro. Sonaban en medio de la algarabía de un tranvía de caballos que tomaba la cuesta con gritos destemplados del mayoral. Ya tocaba la campana de advertencia al asomar por la esquina, y se perdía el fragor de las herraduras en el adoquinado, y se iba el trajín de las ruedas, cuando los muchachos se habían cruzado muchos golpes certeros, más de uno de incalculable violencia. La destreza era semejante: el impulso, igual; pareja la intención. No existía rabia contenida ni rencor anticipado. Como si anhelaran representar la comedia de las guerrillas entrevistas en el 1904; como si Pancho encarnase a los del cantón sitiador y Tito el alma de las fuerzas gubernistas, ambos contendientes manteníanse en sus cabales, como correctos luchadores. Varias veces Pancho consiguió arrinconar a Tito y darle fuerte hasta errar el golpe y ensangrentarse los nudillos al chocar contra el muro que los protegía. Y, en un momento, Tito estuvo al borde de la azotea vecina, ya a punto de caer de espaldas o conseguir salvarla con un salto sumamente peligroso. Como no se habían establecido de antemano límites ni reglas, en la parte soleada o entrando en la sombra del mirador, los dos luchadores comprendían qué riesgos podían correr en aquella batalla, librada sin encono pero de una violencia inesperada. Un momento, Tito tambaleó y pudo caer al espacio, porque Pancho pegaba fuerte y lo tenía atontado. Pancho miró al espacio abierto y se debilitaron sus fuerzas de opresión. La pelea podía tener trágicas consecuencias. Pero el pretil resultó apovo eficaz para Tito. quien, con ímpetu arrojó al suelo a Pancho, que

sangraba por heridas que su atacante no había advertido hasta ese momento. Golpeó Pancho la cabeza contra una de las salientes que encauzaban el agua abundante de los temporales y quedó inmóvil, desmayado. Tito lo miró un instante, y la sangre se le enfrió en las venas. Recuperó el ánimo y se inclinó sobre el cuerpo vencido. Asomado a aquella estampa que no pudo comprender hasta la peripecia final; asomado como a una ventana, como ante un espectáculo que no le pertenecía, bajó poco a poco la cabeza como si necesitase cerciorarse de la derrota de Pancho. Pensó en una presunta simulación, y de pronto la creyó humillante. ¿Había sido vencido Pancho, o quería terminar la pelea de aquella extraña manera por ser hijo del patrón su contendor? Se inclinó más aún, acercándose con miedo. Sus labios tocaron la frente ensangrentada de Pancho. La besó una y otra vez. Gustó el sabor acre de la sangre. Le acarició las mejillas y colocó, después, su mano izquierda en la nuca del camarada. Pancho parecía volver en sí. Irguiéndose paulatinamente, sacudió la cabeza como debajo de la ducha y extendió las manos apoyando los antebrazos en las rodillas. De abajo llegaba el murmullo irregular del pueblo. El pito de un manisero; los ladridos de un perro cuyo nombre no ignoraban; el arrullo de las palomas que merodeaban por el mirador, impasibles testigos de aquel raro encuentro. Volvió a oírse el tropel de las caballerías por el empedrado de la calle Real, por la que transitaban los carruajes. El trote de algún caballo con los cascos desnudos ponía una nota nostálgica de la campaña lejana.

Tito escapó, sin saber por qué. Pancho oyó sus pasos precipitados por la escalera de hierro. Luego, el silencio, apenas arañado por los teros que volaban bajo. Pancho pensó que tendrían visita, porque esos pájaros la anuncian. Se secó las heridas y, apoyado al murete que separaba una casa de la otra, miró a la distancia, hacia la lejanía. Y quedó inmóvil, vacío, sin pensar en nada. Cayó la tarde y el sol tiñó de rojo el cielo por unos instantes; después, de un amarillo azulado. Eran frecuentes en Colinas los atardeceres como aquél, y Pancho no podía creer que lo veía así porque había caído vencido en furiosa pelea con Tito Farías.

JACK SPICER PSICOANALISIS: UNA ELEGIA

¿En qué está usted pensando?

Estoy pensando en un remoto verano.
Estoy pensando en mojadas colinas bajo la lluvia escurriendo agua, derramándola sobre vacíos acres de roble y manzanita, sobre los viejos y verdes matorrales entreverados bajo el sol, sobre manzanillas, salvias y mostazas silvestres.
O en el cálido viento que baja de Santa Ana enloqueciendo las colinas, un viento desenfrenado que trae consigo algo de polvo estropeándolo todo y haciendo germinar el grano. O allá abajo, en la ciudad, donde los durazneros se mueven torpemente como potrillos

PSYCHOANALYSIS: AN ELEGY

What are you thinking about?

I am thinking of an early summer.
I am thinking of wet hills in the rain
Pouring water. Shedding it
Down empty acres of oak and manzanita
Down to the old green brush tangled in the sun,
Greasewood, sage, and spring mustard.
Or the hot wind coming down from Santa Ana
Driving the hills crazy,
A fast wind with a bit of dust in it
Bruising everything and making the seed sweet.
Or down in the city where the peach trees
Are awkward as young horses,

y hay cometas atrapadas en los cables arriba en los faroles del alumbrado y todas las bocas de tormenta están obstruídas con ramas secas.

¿Qué está pensando?

Pienso que me gustaría escribir un poema lento como un verano

tan lento al comienzo

como si hubiera un 4 de Julio en medio de la segunda estrofa

después de una abundante y desacostumbrada lluvia

California parece larga en el verano. Me gustaría escribir un poema largo como

California

y lento como un verano. ¿Me entiende, doctor? Debería ser tan lento como el extremo mismo del verano tan lento como parece el verano cuando uno toma cerveza en un día de calor más

allá de Riverside o se queda en el medio de un candente camino entre Bakersfield y el Infierno esperando a Santa Claus.

And there are kites caught on the wires Up above the street lamps, And the storm drains are all choked with dead branches.

What are you thinking?

I think that I would like to write a poem that is slow as a summer

As slow getting started

As 4th of July somewhere around the middle of the second stanza

After a lot of unusual rain-

California seems long in the summer.

I would like to write a poem as long as California

And as slow as a summer.

Do you get me, Doctor? It would have to be as slow

As the very tip of summer.

As slow as the summer seems

On a hot day drinking beer outside Riverside

Or standing in the middle of a white-hot road

Between Bakersfield and Hell

Waiting for Santa Claus.

¿Qué está pensando ahora?

Estoy pensando que ella se parece mucho a California.

Cuando ella está quieta su vestido es como un mapa rutero.

Carreteras que suben y bajan por su piel largas y vacías carreteras atravesadas por las liebres que caza la luna en las cálidas noches estivales.

Estoy pensando que su cuerpo podría ser California

y yo un rico turista del Este extraviado en algún sitio entre el Infierno y Texas consultando el mapa de una larga, húmeda Cali-

fornia que baila y que yo nunca he visto. Mándeme algunas postales baratas, señora, mándelas.

Una de cada pecho, fotografiados como raros monumentos nacionales.

una de su cuerpo deslizándose como una carretera de tres pistas

a veintisiete millas de un alberque nocturno en el hotel más antiguo del mundo.

¿Qué está pensando?

What are you thinking now?

I'm thinking that she is very much like California. When she is still her dress is like a roadmap. Highways Traveling up and down her skin Long empty highways With the moon chasing jackrabbits across them On hot summer nights. I am thinking that her body could be California And I a rich Eastern tourist Lost somewhere between Hell and Texas Looking at a map of a long, wet, dancing California That I have never seen. Send me some penny picture-postcards, lady Send them. One of each breast photographed looking Like curious national monuments, One of your body sweeping like a three-lane highway Twenty-seven miles from a night's lodging In the world's oldest hotel.

What are you thinking?

Estoy pensando en cuántas veces este poema será repetido. Cuántos veranos torturarán a California hasta que ardan los malditos mapas hasta que el demente cartógrafo caiga al suelo y posea la densa, fértil tierra de la que ha estado huyendo.

¿Qué está pensando ahora?

Estoy pensando que un poema podría seguir eternamente.

(Traducción por Mario Benedetti)

I am thinking of how many times this poem
Will be repeated. How many summers
Will torture California
Until the damned maps burn
Until the mad cartographer
Falls to the ground and possesses
The sweet thick earth from which he has been hiding.

What are you thinking now?

I am thinking that a poem could go on forever.

CARLOS FUENTES

SOL DE NOCHE

1:

Són las últimas horas de la recepción, aunque en realidad, en el ánimo de los que quedan, se ha llegado al momento en que es más fácil, más reconfortante y más legítimo imaginar que la fiesta no ha empezado nunca y nunca terminará. Se necesita una mirada ajena, como la mía, para saber que son las últimas horas de la reunión y provocar, con la mirada aunque sin saberlo, a quienes se niegan a admitir que esto se está acabando. Por eso me saludan con cierta frialdad, como a un intruso —aun aquellos que fingen la alegría de recibir a una especie de hijo pródigo, a un recién llegado que justifica la prolongación, el nuevo disco, la búsqueda infructuosa de botellas sin descorchar— y, tras de los breves encuentros, me abandonan a mis propias fuerzas, a encontrar en este desorden desatendido un vaso limpio, hielo y botellas. Debo conformarme con un vaso usado, pintado de lápiz labial en los bordes, que ni siguiera escojo. Me lo tiende, sonriendo, esa mujer. Al principio sólo veo el vaso, con un fondo de líquido ambarino y la sonaja de un hielo gastado. En seguida el borde teñido de lápiz color naranja. Después la mano blanca, la muñeca ceñida por un brazalete de cobre, que me lo ofrece. Levanto la mirada y entonces me doy cuenta de que gira el tocadiscos y algunas parejas bailan. Alguien, oportunamente, desde hace tiempo, ha apagado las luces de la sala. No puedo ver la cara de la mujer. No hay una luz pareja, que lo ilumine todo, sino ésta, fragmentada, de una luna menguante que debe conquistar aisladamente ciertos planos, determinadas texturas, esta muñeca enjoyada que me ofrece el vaso —mi vaso—. Imagino los labios anaranjados. La sonrisa que no puedo

ver. Escucho esa voz, esa melodía tan leve, tan retenida, desde el amplificador, it's the wrong song, in the wrong style, though your smile is lovely it's the wrong smile y, en un nivel que se confunde, a la vez que se mantiene alejado, del tono pastoso de la cantante femenina, la otra voz de mujer, siempre sin rostro —igual que la voz oculta del fonógrafo-: -Eres muy atractivo... Me toma de la mano, me acerco a ella, coloca la otra mano sobre la espalda que encuentro desnuda y ella me rodea los ĥombros con un brazo, mantiene el otro suelto, pegado al muslo, mientras yo le aprieto la muñeca y apenas nos movemos, you don't know how happy I am that we met, I'm strangely attracted to you... yo dándome cuenta de que el ligero desplazamiento del baile nos acerca y nos aleja de esa luz discontínua, aislada. De que podría conocer el rostro de ella. De que no valdría la pena alejarme del abrazo del baile para hacerlo. De que me estoy dejando arrastrar, a través de esta ceguera artificial, a un conocimiento tanto más exacto cuanto más fortuito en apariencia, a una tibieza elemental, más olvidada que desconocida. Viva en el lóbulo incendiado de la oreja que beso, busco, vuelvo a besar. En la cintura esbelta que mis dedos tratan de reconocer. En las piernas que rozan las mías. En la respuesta inmediata, a veces previa a la pregunta, que cada movimiento mío, cada roce, provoca en ella. Y no puedo hablar, no quiero hablar, no sé hablar fuera de las referencias frías, cínicas y mundanas que tengo preparadas para ocasiones como ésta y que ahora, intuyo con temor y vergüenza, quizás no sirvan, quizás destruyan esta ternura ajena, olvidada —ahora, quizás, redescubierta— que también poseen sus palabras. Me asalta otro temor. El de que esas palabras sólo provoquen la carcajada de ella. El de que ella, como yo, sólo sepa decir las frases hechas que yo también temo decir. Guardo silencio. Cierro los ojos junto a esa mejilla, fruta en llamas, y siento el aliento fuerte, joven, disolverse en la vaga esencia de los senos altos y apretados que, al apartarme, veo alumbrados por las dos luces en combate que dibujan los pomos de los pechos. Esa luz vencida, en retirada, de la noche lunar. Y esa luz victoriosa, en avance, de una aurora

verde v espesa, nacida, no en el sol que aún no asoma, sino en árboles, prados y lagunas lejanas que anuncian, raptándolo, al astro inminente. Nos miramos. Miro los ojos negros, protegidos por los párpados largos, gruesos, casi orientales, los labios naranja, abultados y sonrientes, los hoyuelos profundos de las mejillas tersas y acaloradas. Toda la piel de morena clara, iluminada también por las dos luces. Toda ella contenida en mis brazos. Vista ahora. Vista para siempre. Obsesión, memoria, presentimiento, victoria sin batalla, guerra sin armas, entrega sin materia, declaración sin palabras. Es, es, pasó, no volverá a ser, termina el disco, there's someone I'm trying so hard to forget. Regreso a la mesa, busco mi vaso, no lo encuentro, regreso al punto exacto donde la había deiado, ella ya no está, trato de encontrarla, sin moverme, guiñando los ojos entre esas luces disímbolas de la oscuridad, tratando de distinguirla en una mitad de las otras parejas que bailan lentamente la música de un nuevo disco, recordando ya su talle, su mejilla, el lóbulo de su oreja, su olor, recordando ya que no habló, no dijo nada, que es, pasó... No, no es así. No es así. Así no...

2:

Llegaré tarde a la recepción, no por pose o desprecio sino por costumbre, por inteligencia: sabré entonces que los mejores contactos se dan siempre hacia el final, en la agonía. Un cóctel se parece a una carrera de relevos. Los primeros en llegar, ingenuos, serán desechados con fatiga al acercarse al único momento pleno, el de ese final de fiesta que empecinadamente busca la prolongación, incluso la resurrección y para ello precisa víctimas frescas. Me ofreceré como víctima. Buscaré el rostro cansado, de manos ávidas, que me esperará sólo a mí, aun antes de que tenga un rostro. Amor sin rostro. ¿No debía ser siempre así? Qué distracción, un rostro, hermoso, indiferente o feo, que se presenta por delante, como una tarjeta de visita, y distrae de la concentración que exige lo otro, lo importante, lo secreto. lo cubierto. Y me dirán "Hola, Javier", "¿Qué tal?", "¡Qué tarde!", "Llegas en el mejor momento".

"Sírvete tú mismo", "¿Quieres un escocés?" y agradeceré esa penumbra obligada, esa luz necesaria dominada por la voz de Ella Fitzgerald que cantará una melodia de Cole Porter que no será It's All Right with Me, como creí, sino Easy to love, you'd be, so easy to love, so easy to idolize mientras me abra paso entre las parejas apretadas, sin rostro, y busque en la mesa redonda un vaso limpio, la botella de Chivas Regal, un Tehuacán destapado y sólo encuentre la otra mano, sin rostro, que descubriré porque tocaré los dedos y una partícula de la luz rebanada caerá sobre la muñeca donde chocarán entre sí las argollas de esa cadena de oro que ciñe la piel de morena clara, el vello dorado, las venas transparentes, azules.

—Diré: —Parece que no queda un vaso. Y ella contestará: —Cómo no. Toma el mío.

Y al darle el vaso le tomaré la muñeca y así nos mantendremos unidos, mientras yo beba con el brazo libre, sienta el carmín de los labios en el sabor del whisky, descubra los fondos de ceniza de tabaco, de la saliva disuelta de...

-No importa cómo me llamo. Eres muy atrac-

tivo. ¿Lo scy yo para ti?

Y dejaré el vaso, sin soltar la muñeca de Graciela, Blanca, Luz, Leonor, Anfitrita, sin nombre, sin rostro, que me conducirá, con la sonrisa que adivinaré, con esa suavidad que hará desaparecer los hechos presentes de las parejas apretujadas, los empujones, las excusas, al centro de ese breve remolino de danza sin danza, donde todos se abrazarán sin moverse, sin hablar sin verse, escuchando la voz pastosa y modulada de la negra you'd be so easy to love so easy to idolize...

—¿Te volveré a ver?

—¿Me acabas de encontrar y ya te preocupa cso?

—Así soy. Lo echo todo a perder.

-¿Viniste sola?

—No sé.

- -Qué bueno que apagaron las luces.
- -Yo también prefiero irte adivinando.

-Poco a poco.

—Y quizás sólo una vez.

--Entonces me buscarás todo el tiempo...

—...y nunca volveré a encontrarte.

—Sí. Eso es. No habrá costumbre ni rutina ni retención. Seremos libres.

-Puede haber una segunda vez, si convenimos

en ocultarnos los rostros.

- -: Sabes? Haré una gran fiesta de disfraces; más bien, se lo sugeriré a una amiga para que ella te invite. Y me buscarás entre las máscaras. Me buscarás y quizá creerás que soy otra y la decepción será con ella.
- -Sí, lo haremos. El disfraz nos hará invisibles y esa noche nos podremos querer...

—; Y si me confundes con otra?

—Nunca he olido un perfume como el tuyo. ¿Alguien más usa ese perfume? Te descubriré por el perfume. Me acercaré a husmear todos los lóbulos, todas las muñecas, todas las sienes.

-Esa noche repartiré mi perfume entre mis

-; Y si no quieren? ; Si prefieren el suyo?

-No rehusarán. Somos muy amigas.

—Se tapan las unas a las otras.

-Sí, algo así. A ver quién nos pide cuentas después.

- -No, sólo en ahora. ¿Y tú?
- —Creo lo que tú quieras creer. —Nos vamos a aburrir mucho.
- -Entonces creeré lo opuesto, pero en broma.

---Así sí.

Reiremos. Apretaré el talle y besaré el lóbulo perfumado y los dos guardaremos silencio y ella acercará los senos a mi pecho y yo me detendré en la oreja de ella, los dos de pie, sin movernos, mientras mis labios busquen la mejilla, la comisura, el rincón de los labios entreabiertos, por fin toda la boca que ella cerrará para picotear la mía. entre risas, antes de abrirla de nuevo, alargar la lengua, recibir la mía, morderla, volver a reir. El disco cambiará.

—Judy Garland.

—Mean to me, why are you so mean to me?

—Am I?

—Let's wait and see.

—No trates de mirar tu reloj.

—Tiene manecillas y números fosforescentes.

—No importa. No lo mires.

_Mira: va a salir el sol.

—No; todavía es la luz de la luna.

—Si sale el sol me vas a ver.

-¿Cenicienta? -¿Petit Prince?

_No, brujo.

—El brujo sirve a los príncipes.

—Y nunca logra convertir el polvo en oro.

-¿Y el oro en polvo? —Todos seríamos ricos.

—Sí, es la luna, pero mezclada con la aurora,

¿ves?

Veré. Veré sólo el hombro desnudo mientras bailemos sin movernos, iluminado por las luces en combate: esa luz vencida, en retirada, de la noche lunar y esa luz victoriosa, en avance, de una aurora verde y espesa, nacida, no en el sol que todavía no asomará, sino en árboles, prados, lagunas lejanas que anunciarán, raptándolo, el advenimiento del astro.

Ella me dirá al oído: —Adiós. Mi amiga te

hablará. Vé buscando tu disfraz.

_No te vayas.

—No me tientes. Adiós.

Quedaré solo. El cuerpo, que parecía tan unido al mío, se desprenderá ligeramente, se perderá entre las parejas cada vez más nítidas, mientras la batalla de la luna y el sol se libre a través de la puerta abierta sobre el patio, a través de las celosías de las ventanas abiertas.

Esperaré. Una amiga llamará. Será una fiesta de disfraces, quizás el próximo Carnaval, que está a tres semanas de distancia... Ah sí, me invitarán, la descubriré, esa noche próxima...

No, no será así.

3:

¿Nunca entendió mi parodia? ¿Tomó en serio todas mis palabras? Cuando me acerqué porque ví que estaba llorando pensé, con la más ingenua de las sagacidades, o la más sagaz de las ingenuidades, que una mujer que llora llora para atraer, exhibir y compartir su llanto. Que nunca lloraría en soledad —o sola, únicamente si cree que sus lágrimas poseen un poder incantatorio, el único silencio capaz de hacerse escuchar en un corazón lejano, a tono en ese instante (¿cuál corazón, cuál instante?) para sentir al mismo momento que ella. No habrá lágrimas en vano. Quizás. Pero ella lloraba cerca de mí, en esa fiesta. En la oscuridad, lloraba. Yo era, por pura casualidad, la única persona a tono, abierta en ese instante a un llanto lejano, a un silencio, hilo de silencio, que me guió hasta ella entre las parejas que bailaban y se besaban en la oscuridad. It was just one of those things, just one one those crazy flings. El azar. Ir a una fiesta era ir al encuentro del azar. Pero no desarmado. No. Siempre con la coraza de las palabras, la lanza de la memoria. Una parodia lista. ¿Paráfrasis? Ah, qué risa, qué solemnidad. Oh! Pip, thy wretched laugh, thy idle but unresting eye; all thy strange mummeries not unmeaningly blended with the black tragedy of the melancholy ship, and mocked it! Y una mano caliente, húmeda, que no podía ver en la oscuridad, pero que tomaría la mía, tendida. Sólo tendí la mano. No tomé la de ella. La tendí y esperé. Sentí en la cercanía lejana que puede separar a dos manos contiguas aunque extrañas el contraste de mis uñas heladas y sus dedos tibios. Tendría que venir. Tendría que acercarse. Si eran ojos las dos luces negras y fugaces que miraban hacia un punto equívoco de la oscuridad, podrían dejar de verme. Pero la piel sentiría la proximidad de la piel sin mirarla. Me tomó la mano. Se abrió el telón de la parodia. A trip to the moon on gossamer wings, just one of those things. Ya estábamos pegados, bailando, descubriendo a tientas nuestras formas. Una piel suave cubierta de vello corto y dorado, ¿cómo?, campo de hielo incendiado. Una cabellera lisa, peinada todo hacia un lado de la cabeza, ¿cómo?, viento sin obstáculos. Una nuca tibia y escondida, ¿cómo?, oveja ciega. Los pechos libres bajo la tela, ¿cómo?, anzuelos-joya en mar de aire. Los muslos apretados, duros, ¿cómo? arroyos de metal.

—¿Te dejaron sola?

Negó con la cabeza mientras me descubría a tientas.

—¿Viniste sola?

Asintió mientras nombraba las partes de mi cuerpo sin imaginar siquiera que nuestros símiles eran idénticos.

Se encogió de hombros y cantó en voz baja too

hot not to cool down con Ella Fitzgerald.

-¿Quién sabe si no quiere que se sepa el mis-

terio de su ausencia? Levantó el rostro y me miró. Murmuré de

nuevo:

—Quizás quiere evitarte un dolor. Quizás piensa que te horrorizaría que rompiera el silencio.

Es peor vivir imaginando cosas...

-No es cierto. Siempre es peor saber. Y quizás te ame tanto que al verte olvide lo que quisiera decirte.

—Preferiría que no me respetara de esa manera,

-¿Que sea el cómplice de tu pasión y no de tu inteligencia?

—Sí. Álgo así. -Perdería su orgullo y tú dejarías de amarlo. Lo amas porque quieres doblar su orgullo. El debe saber que cuando lo logres, lo dejarás de amar.

_Tú no lo conoces.

Reí. Reí de su juego maravilloso. Me detuve y tomé una copa de una mesita baja, sin abandonar el talle de mi compañera. Había aceptado la parodia. Pero empezaba, también, a temblar en ella, a tomarla en serio. No le revelaría cómo terminaría esta vez.

- -; Crees que he agotado todas las sorpresas?
- -¡No digas eso!
- __;Por qué? Estoy segura de que esta vez te repetirás.
- __; No bebes?
- __Gracias.
- —De l'amour j'ai toutes les fureurs...

—De l'amour... Déjame pensar....

A fin tomó mi copa, me la quitó de la mano y bebió, negándose. Negó con la cabeza.

_No. No doy.

—Tienes toda la noche para recordar.

Se separó de mí.

-No, por favor.

¿Qué la inquietaba? ¿Qué quiso decir para ella "toda la noche"? ¿Juntos, separados, en la cama, con otras gentes? No, por favor.

_Un laberinto.

-No.

- —Sí, sí.
- -Teseo y el Minotauro.
- -No.
- -El hilo de Ariadne.
- -No. Es lo mismo. No.
- -La cueva del Cíclope.
- -Tampoco. —Dí más.
- -Descendere contigo al laberinto.
- -Síiiii...
- -Y contigo me salvaré o me perderé.
- -Noooo...
- -Bésame.

No sabía, pero intuía todas las indicaciones de escena. Juglar. Idiota. This cold night will turns us all to fools and madmen. Quedé prendido a sus labios. To fools and madmen. No me dejaba ir. This cold night.

—Dost thou call me fool, boy?

—A bitter fool! No, ese ya lo sé. Ya lo jugamos.

—Pero respondiste mal.

- —¿Cuál es la respuesta entonces?
- —All thy other titles thou hast given away; that thou wast born with.
- -Naciste idiota, morirás idiota, sin saber, sin entender. Igual, horizontal, entre las piernas de tu madre, sobre los hombros de tus enterradores...
- -Womb to the tomb. No... ¿Puede ser generoso el orgullo?
 - -Síiii... Cuando sucumbe...
- -No, al revés. Cuando nunca ha sucumbido bajo el yugo amoroso. Sólo entonces.
 - -No entiendo. Esta noche no entiendo nada.
 - —Tendré que separarme de tí.
 - —No. por favor.
- -Y tú tendrás que esperar mi regreso para disponer de tí misma. Porque cuando sepas mi pecado y la suerte que me agobia, no morirás menos, pero morirás más culpable.

—¿Qué importancia tiene morir?

Reí, la abracé, la besé: maravillosa, maravillosa. Quise pagarme su intuición, su seriedad ante mi juego. Pero ella quiso pagarme antes:

-Vámonos de aquí.

Ahora Nat King Cole, mientras nos abríamos paso entre las parejas desconocidas y salíamos a la luz de un corredor y ella buscaba entre los abrigos amontonados sobre un sofá el suyo the Rockies may crumble, Gibraltar may tumble, buscaba sin soltar mi mano, inclinada sobre la montaña de abrigos, buscando sus iniciales en los forros de los cuatro abrigos de astracán que separó, they're only made of clay but, our love is here

Nos besamos en el taxi. Cerramos los ojos y nos besamos pero vo traté de escuchar todo, los ritmos cambiantes de la ciudad, el silencio de Las Lomas, los silbatos de los veladores, el ruido de los motores que descendían velozmente por el Paseo de la Reforma, el paso de látigo de otros automóviles, la voz del locutor en la radio del taxi, la voz de un niño que nos cantaba números de la lotería junto al rumor del agua en la fuente de Diana Cazadora, otro largo silencio, los chiflidos burlones de los muchachos en un auto parado junto al taxi en un alto, la música desde otros coches, la injuria de cinco pitazos a la madre, Hera, Perséfone, Eurínome, arrastrada entre el fango de cemento quebradizo y un niño que quería vender el último ejemplar de las Ultimas Noticias: el chofer le dio un peso cuando me separé de los labios de la mujer y ella se arregló el pelo peinado todo hacia un lado de la cabeza y me dijo:

-Vamos al apartamento.

- —No, si hay que andar abusado —dijo el chofer, como si continuara una conversación, después de ver por el espejo que ella y yo nos habíamos separado—. Hay cada tarugo que en vez de dar banderazo cada vez que el cliente se detiene a hacer un encarguito, se lo lleva a pasar durante una hora por toditito México...
 - -No, no vamos al apartamento...
- —Igual que los mensos que dejan que se suba una runfla de gente que va por el camino.

—Siga por toda la Avenida Juárez.

- —Usted manda. Dejadita por aquí, dejadita por allá y al rato ya cruzaron de la Villa de Guadalupe a San Angel por un solo banderazo de uno cincuenta.
 - -¿A dónde me llevas? ¿No me porté bien?

—Fíjese, treinta años en esto...

—Quiero estar contigo, Javier, ¿a dónde me llevas?

—Nada de dejaditas de a peso. Nomás amuelan las portezuelas.

—Deténgase aquí.

Pagué y tomé el brazo de la mujer. No quería seguirme. Le dijo al chofer:

—Rin y Nazas.—No. Bájate.

Bajó. Me siguió por la calle de Aquiles Serán. Si yo volteaba a mirarla, se detenía, dándome la espalda, con las manos sobre la balaustrada de piedra de Bellas Artes. Si vo caminaba, me seguía a distancia. Mis pasos eran los suyos. Me detenía. Escuchaba los pasos de ella. Los avisos luminosos huiñaban, burbujeaban, reían entre el silencio de la medianoche. Los puestos de fierro y alambre de las revistas y periódicos estaban vacíos. Las envolturas de papel, la punta de los barquillos, las cajetillas arrugadas, el celofán rasgado, los cabos amarillos de los cigarros, los chicles masticados, el arrovo de despojos que acompañan a todas las arterias de México volaba, yacía, se pegaba al lado de nuestros pasos. Ella y yo y el silencio y la basura. Los pasos. Mis suelas de goma. Sus tacones altos, repiquetantes. La esperé. La tomé de la muñeca.

-No. Aquí no. ¿Qué quieres hacer aquí?

Fin del silencio. Lo bajaron por la sierra, todo liado como un cuete.

- —Mira el humo. ¿Has visto más humo junto alguna vez?
 - -Es horrendo. Vámonos.

—Vamos a beber.

Lo traen desde San Miguel, lo llevan a Sombrerete.

—Aedas. Menestreles. Bardos con sombreros de plata teñida y barrigas inflamadas de pulque. Siéntate. Distingue. Violín. Trompeta. Guitarra. Guitarrón. Dos tequilas.

-Yo no.

Oiga usté mi general, oiga usté mi general.

-¿Sabes qué me recuerdan esas voces?

—¿Qué?

—Los gritos del parto. Como si la madre y el hijo siguieran gritando de dolor toda la vida.

—¡No me interesa, Javier! ¡No me importa! —Como si el parto no terminara nunca. Están aullando ciegos... Yo también fui hombre valiente; quiero que as-

té me afusile en público de la gente.

— ...atados por su cordón azul a la madre que aúlla con ellos, envueltos siempre en su placenta. Mírales los ojos.

___;No me importa! ¡Vámonos!

Tanto pelear y pelear, con el Mauser en la

- —Oye, oye cómo viven de una violencia pasada, como si al nacer recordaran la brutalidad de su concepción...
 - —Oh, basta. Qué tedioso puedes ser, Javier.
 - —Salud. Traiga dos más.
 - -Yo no.
 - -Yo sí.
 - —Qué pesado eres.
- —J'aime, je l'avouerai, cet orgueil généreux, qui jamais n'a fléchi sous le joug amoureux...

—Ya no importa, Javier. No insistas. Ya rompis-

te eso. No tiene remedio. Otro día será.

—¡Otro día será! Mourez donc, et gardez un silence inhumain; mais pour fermer vos yeux cherchez une autre main... Salud.

Para acabar fusilado, para acabar fusilado en el panteón de Durango.

- —Ya no bebas.
- —Mírales los ojos: son los hijos de la chingada que nos rodean.
 - —Oh, por Dios. ¡Qué original!
- —Sí, es cierto, míralos: no nos quieren. ¿Por qué nos han de querer? Somos unos marcianos. No hablamos como ellos. No pensamos como ellos. Nunca nos hemos detenido a mirarlos. Les damos órdenes. Si venimos a verlos es como si fuéramos al zoológico. A ver los changuitos. Unos monos vestidos de carnaval que aúllan como coyotes. Somos enemigos. Ellos saben que están detrás de las rejas. Tírales cachuates.
 - -; Javier! ¡Deja esas pepitas!
- —Toma, Tírales. Puñetazos de pepitas. ¡Coman, changuitos!

(Uno negro, alto, con bigotes tupidos que le rodeaban los labios, quiero decir el labio superior y el inferior: la boca parecía un coño rojo entre su bigote de anillo, sin principio ni fin; con el sombrero cuajado de rosas de plata que se quitó al avanzar hacia mí; con el movimiento de una pantera negra, el movimiento olvidado por nosotros en las camas de resortes, los excusados de porcelana, los escritorios de acero: como una bestia que aparta con la cabeza los helechos y lianas de la selva: como el tigre del aduanero Rousseau: burning bright in the middle of the night: con los dientes afilados y las yugulares tensas y las garras toscas que me tomaron de la solapa):

-Orale, borrachín, Orale,

Orale. Ahora es la hora. El momento. Orale. Reza. Tu oración.

- —Eurítome, madre de todas las cosas, surgió desnuda del Caos y al frotar sus manos contra el viento creó a la serpiente Ofión y danzó locamente mientras la serpiente se abría paso entre sus piernas...
 - —Quieto, borracho. Respete a los músicos.
- —Y la serpiente copuló con la madre de todas las cosas para que depositara el gran huevo universal...
 - —Quieto.
- —Emergió del caos y parió a su hijo Urano mientras dormía. Y el hijo dejó llover su semen entre las piernas de la madre y la cubrió de pasto y ríos y flores y aves. Chingó a su madre. ¡Arrastra a tu madre, mariachi, this cold night will turn us all to fools and madmen...!

Me levantó de las solapas. Ya no la ví a ella. Vi el movimiento tumultuoso de las estrellas, las luces del techo, el humo azul de la noche fría, los locos que gritaban y reían trepados en las sillas, en las mesas, gritando, riendo, aullando, sus dientes de oro, sus narices aplastadas, sus senos gordos, sus brazos pálidos, sus piernas flacas, sus bigotes negros, sus ojos de piedra pulida, sus lenguas de bífido enardecido, sus cuellos cortos, su color oscuro, sus faldas de raso, sus camisetas manchadas, todo el mundo del silencio gritando: "Pégale; dale; zúmbale; chíngalo; en la torre; calazaba; por el culo; descontón; al hígado": al hígado la pezuña del animal, a la boca la garra de la bestia, a los ojos el puño del tigre negro que yo no sentía cerca de mí, que imaginaba lejano, destruyéndome desde lejos, llenándome la boca de sabores metálicos, cerrándome los ojos entre lágrimas, pateándome el diafragma mientras yo gritaba, de pie todavía, hacia ella:

-Et Phédre au labyrinthe avec vous descendue, se serait avec vous retrouvée ou perdue!,

hacia ella que me miraba rígida, fascinada, enamorada de mi rostro golpeado, de mi cuerpo pateado, de mi voz enloquecida que quería recordar las palabras, la hora, la oración:

-¡Orale, padrote, pendejo!

Y perdí la lejanía. Sentí los puños una vez, otra vez, otra vez, sobre mis pómulos, mi vientre, mi espalda, mis pechos, una vez, otra vez, órale.

Caí.

—Fedra. Teseo. No andaba muy lejos.

-Aaaj. Aaaaaaj.

Gemí como ellos. Caí sobre el suelo sucio, pisoteado por los bailarines oscuros y pequeños, entre las colillas, entre los esputos y las flemas y el tequila derramado. Me habían arrancado un grito identico al suyo. Miré hacia el techo. El humo azul. Las luces envueltas en papel celofán amarillo. El rostro sonriente del tigre que me venció. El guitarrón otra vez. La trompeta. La estrofa donde fue interrumpida. Adiós todos mis amigos, adiós todos mis amigos, me despido sin rencor.

Me levantaste. Me colgué a tu cuello. No pude distinguir tu mirada. Pasabas un pañuelo sobre mis pomulos. Respiré el aire helado. Olí el humo de los rieles. Al fin traté de abrir los ojos, de distinguir en qué tiempo estaba, de preguntarme por qué la luz de la luna iba desapareciendo pero no acababa de irse, vencida poco a poco por la luz del sol que aún no asomaba pero que se anunciaba en un temblor gris que en realidad nacía en las azoteas, en los cubos pestilentes de los patios, en el remolino de las alcantarillas. Escuché el rugido de los enormes camiones que entraban a la madrugada cargados de las legumbres, la cerveza, los quesos, las pacas, la fruta, los mariscos congelados, las cajas de huevo, las flores. La escuadra de motores rugientes de la aurora de uñas rojas. Camiones altos, de ocho ruedas. Los choferes con cachuchas de estambre y chamarrones de cuero que han viajado toda la noche desde Monterrey y Veracruz, desde la costa de Guerrero y la sierra de Oaxaca. Para alimentarnos. Para que no nos volvamos a comer los unos a los otros *.

CLARIBEL ALEGRIA POEMAS

SE HACE TARDE DOCTOR

Llegó hasta El Salvador sobre una mula. Venía de Estelí, de Nicaragua, de aquella tierra azul con olor a becerros v a tiste. Estudió bajo la luz de los faroles. Ganó medalla de oro. Pero no. Quiero ser más precisa. Lo veo. llevándonos a cuestas por el patio, haciendo de león para asustarnos, mirándome a los ojos y diciendo: "Para un viejo una niña siempre tiene el pecho de cristal." Recuerdo: mi sofocante asombro. mis preguntas, las paredes de cal. mis pantorrillas que nunca me engordaban, los arcos, el jazmín. el porte de mi madre, su manojo de llaves en el cinto. A veces, por la noche, mientras la luna alumbraba a los gatos de las tejas

CapítuIo de una novela que publicará en 1964 la Editorial Joaquín Mortiz, México.

y se oía chirriar a las cigarras, nos habló de Sandino. de sus hombres. de las largas marchas por la selva, de los marinos yanquis, desde arriba silbando sus helldivers para herir la columna. Nos hablaba también de la cesárea, de descubrir al niño acurrucado. En días de neblina subimos al volcán. el rocío lamiéndome las piernas, con orquideas las ramas y con musgo. Subíamos al sol. hasta la cumbre otra vez hasta el sol de centroamérica. Yo quería correr. era el ama de casa: salir a buscar nidos. alisaba el mantel Mi hermano, canturreando, hacía saltar piedras sobre el lago de azufre. de esmeralda. Tu aire de patriarca nos cohibía. Presidías la mesa como un señor feudal. Quiero hablarte de mi, de como soy. Conservo mi egoísmo, sigo haciendo complots para ganar cariño. Se hace tarde, doctor. Los dos amanecimos junto a un niño enfermo. nos aburrimos entre gentes extrañas. hicimos el ridículo, tropezamos. caímos. tuvimos que aceptar. Me legaste riquezas: Sandino, por ejemplo, la unión de centroamérica. el afán de tener una cesárea.

El exilio nos duele,
nos incomoda a veces
nuestro papel de padres.
Sigo pensando en mí con prioridad.
No soy tu hija ahora.
Soy tu cómplice,
tu socio.
Mis derrotas,
mis luchas,
me han hecho el llanto fácil.
Pienso en ti mientras digo.
Pienso en mí,
en las cosas que ocurren.

MORNING THOUGHTS

Hoy la luz es lechosa. Me llegan titilando los olores. Las cosas que recuerdo como un potrillo torpe asaltaba el regazo de mi madre-.. ¿No lo sentiste así? En un salón ruidoso te encontré. Hablamos de la India. de T. S. Eliot, del neorrealismo italiano. Desde mis veinte años te miraha Desde mi soledad y mi deseo. Surgen ahora rostros: fatigadas meseras retirándome hostiles el menú. empleadas de almacén que me llamaban "honey". En medio del asfalto me ofreciste una encina. Fue solamente un préstamo, un pagaré a cobrar. Con retazos de olores, con cumplidos, cada uno midió su desamparo.

Me fastidian los pájaros que chillan. tus ideas políticas, ese cuadro torcido. Fuimos dos soledades impermeables. Con sigiloso empeño hicimos presupuestos v el amor. Aprendí que reirse alivia que el calor de tu piel, sin palabras. sin sexo. me disfraza el vacío. Soy una boya. un corcho que se levanta v cae. un ala templada por el viento, un grito ronco. inutil. mendigando ternura.

MARIO TRAJTENBERG ESPACIO Y TIEMPO EN EL MARTIN FIERRO

1

"Mientras hay tierra de sobra la historia no podía empezar. Cuando el espacio sobra ante el hombre reina aun la geografía que es prehistoria".

(Ortega y Gasset, Meditación del pueblo joven)

Para mi la tierra es chica Y pudiera ser mayor

(81-2)

UNA VEZ CONOCÍ en una estancia de Tacuarembó a un payador octogenario. Eramos un grupo de gente de Montevideo, y el viejo quiso hacer gala de su habilidad y cantarnos algo. Empezó una historia, pero no la terminó porque era demasiado larga y porque pareció sentirse un poco disminuido ante nosotros, cosa que expresaba haciéndonos bromas y riéndose con una socarronería senil. La historia que nos cantó también tenía algo que ver con su orgullo. Era sobre un payador muy ladino, que un día le fue a cantar a San Pedro. Se plantó "en la tranquera del Cielo" —decía el viejo— y allí sostuvo con el celestial portero un diálogo que se me escapa. Recuerdo el detalle de la tranquera, porque en ese momento me pareció ver iluminada la conciencia del cantor criollo: contando las hazañas hiperbólicas de su colega nos impresionaba, afirmando de algún modo su superioridad, pero sin dejar de concebir enteramente el mundo imaginario en los términos de su mundo cotidiano (como los negros del Africa que conciben una Madona de ébano; como nosotros que variamos nuestra propia imagen del más allá cristiano según la moda y los estilos arquitectónicos).

* ESPACIO DE LA PERSONA Y DE LA RAZA

Martín Fierro afirma un espacio personal, y además afirma que le pertenece. Cuando ese corazón ensanchado por el canto señorea la perspectiva total de su propio tiempo, señorea también un espacio. "Toda la tierra es cancha" para el cantor, que siente una especie de gran hogar en el universo entero, una comunión con la naturaleza que transfigura en desnudez esencial su miseria:

Nací como nace el peje En el fondo de la mar, Naides me puede quitar Aquello que Dios me dio

(85-8)

Las exageraciones ("Ni la víbora me pica / Ni quema mi frente el Sol") creo que señalan aquí también la presencia del gaucho genérico, aquél cuyo núcleo de experiencia Hernández trata de evocar mediante grandes imágenes de libertad:

Mi gloria es vivir tan libre Como el pájaro del Cielo, No hago nido en este suelo Ande hay tanto que sufrir; Y naides me ha de seguir Cuando yo remuento el vuelo (91-6)

Hernández, encerrado en el "fastidio de la vida del Hotel" como dice en el prólogo, consuela su tedio con la creación de ese personaje libre. Ha perseguido "un tipo que personificara el carácter de nuestros gauchos" y ha penetrado desde los primeros versos en un punto de vista, que es el que describe a Martín Fierro mejor de lo que podría hacerlo ninguna prosa novelesca. La situación de encierro agudiza el apego sentimental de Hernández al mundo en que vive el gaucho, y lo transforma en fuente de una intuición poética. La re-

petida comparación con el pájaro se parece a las otras imágenes animales que más tarde dará Fierro de sí mismo (el charabón, el peludo, el cerdo) y contribuye a expresar una comunión con la naturaleza, una pertenencia tan profunda al universo natural que toda otra comodidad se vuelve (por ahora) superflua:

Yo hago en el trébol mi cama Y me cubren las estrellas (101-2)

Observemos que esta visión del espacio viene llamada no por un espíritu contemplativo, sino por un determinado momento emocional. Remonta el vuelo el cantor porque en este mundo se sufre (como el espíritu que evoca Baudelaire en "Elévation", aquél que comprende sin esfuerzo "el lenguaje de las flores y de las cosas mudas"); hace "pata ancha" en el mundo, y la tierra le resulta chica, porque la sociedad de los hombres lo persigue. Crea un espacio en función de su rebeldía y su arrogancia.

La "tierra" cuyo dominio reclama el cantor es algo muy particular. No significa literalmente "la tierra", y cuando Fierro declara "me he criao en estancia / Pero ya conozco el mundo" no pretende un conocimiento realmente ecuménico. Ese mundo tiene un sentido aproximado al del "siglo" de la patrística: es el conjunto de experiencia vital que está al alcance del gaucho, incapaz de concebir fronteras más amplias que las de su habitat. Su incapacidad para abstraer el espacio de los lugares corre pareja con su incapacidad para ver más allá de su tiempo personal. No busquemos en todo el "Martín Fierro" una sola mención de la distancia real que separa a dos puntos: el espacio no es espacio por sí sino espacio recorrido, vivido, espacio favorable u hostil. Los inmigrantes que conoce Fierro no vienen de un lugar concreto allende el mar: están aquí como débiles hombrecitos que sencillamente no corresponden al medio en que viven. En la xenofobia de Martín Fierro, más que un simple rencor, hay el desprecio del nativo por el extranjero que no está acostumbrado a estos pagos: "Si hay calor, ya no son gente, / Si yela, todos tiritan... / Cuando llueve se acoquinan" (907-8, 913). En la famosa sextina sobre la muerte de un gringuito en manos de los

indios, el patetismo se enriquece con una bruma de lejanía mal definida, de tiempos anteriores y espacios ajenos que apenas se aluden:

> Había un gringuito cautivo Que siempre hablaba del barco. (853 - 4, II).

Hasta cuando se olvida de la tesis inicial, Martín Fierro canta con ánimo polémico. En toda su caracterización del espacio se percibe la presencia dialéctica de otros espacios, otros lenguajes y otras gentes que José Hernández conoce muy bien. "El campo es del inorante, / El pueblo del hombre estruído" (II, 55-6), pero ese "inorante" tiene riquezas que los demás ignoran, y que son contrapuestas, reivindicándolas, a las riquezas del hombre "estruído". Cuando dice "Yo hago en el trébol mi cama / Y me cubren las estrellas", implica naturalmente que hay otras camas posibles y que el hombre tiene-otros cobertores. Pero a nadie le pertenecen tanto las miserables riquezas del aire como al cantor.

Esta reivindicación de los puros bienes naturales, que formaba parte del programa de José Hernández y de la idea del "buen salvaje" que persistía en el siglo XIX, se asocia a la permanente querella contra el "dotor" de la opresión. El campo es reclamado como propio, y se desarrolla en una sencilla simbología constante: pampa es libertad, y es bien originario. La idea de libertad obsesiona a todos los personajes del "Martín Fierro" menos el viejo Vizcacha, que ya ha aprendido que al cabo de mucho viajar se vuelve al mismo sitio. Cuando Fierro deserta del fortín, se desata esplendorosamente la sensación de libertad:

Para mí el campo son flores
Dende que libre me veo
Donde me lleva el deseo
Allí mis pasos dirijo —
Y hasta en las sombras, de fijo
Que adonde quiera rumbeo. (991-6)

El sentido de la orientación peculiar de Martín Fierro describe su relación con el espacio vivido. Anda por el campo como otros andan por su casa; lo conoce, literalmente, como la palma de su mano. Las indicaciones de rumbo son siempre de este tipo: "Enderesé a la frontera" (380), "Volverme

pa mi pago" (804), "Rumbiando para otro pago" (1314), "Para el desierto tiramos / En la pampa nos entramos" (200-1). No necesita dar más precisiones: la frontera, el desierto, el pago, son para él una topografía suficiente. A veces se abandona al puro instinto, y sabe que siempre terminará por llegar:

Marchamos la noche entera Haciendo nuestro camino Sin más rumbo que el destino Que nos llevara ande quiera.

(II, 1463-6)

Sin punto ni rumbo fijo En aquella inmensidá Entre tanta escuridá Anda el gaucho como duende

(I, 1433-6)

Otras ejercita un sentido elemental de la orientación, basado en indicios:

Derecho ande el sol se esconde Tierra adentro hay que tirar, Algún día hemos de llegar... Después sabremos adónde. No hemos de perder el rumbo ... El que es gaucho va ande apunta, Aunque inore ande se encuentra; Pa el lao en que el sol se dentra Dueblan los pastos la punta. (2208 y sigs.)

O declara su dependencia de las guías naturales:

Las estrellas son la guía Que el gaucho tiene en la pampa (1455-6)

Fierro es consciente de esa capacidad suya, y la vive como un añadido a su comunión con el universo de los animales y el cielo abierto:

Soy pa rumbiar como el cerdo Y pronto caí a mi pago (1001-2) Y lo mesmo que el peludo Enderesé pa mi cueva. (1007-8)

Este sentido instintivo de la orientación se refiere a la relación de familiaridad y dominio que ejerce Martín Fierro con el espacio suyo, más allá

de la petulancia que podía hacerlo reclamar un dominio de toda la tierra y el aire. Ya vimos qué tremenda podía ser la separación de sus lugares vitales cuando describía la detención del tiempo por obra del dolor y la lejanía luego de la muerte de Cruz.

* ESPACIO NEGATIVO

Fierro suele vivir la pampa como un "cielo protector", y éste es el que denominaré aspecto positivo de su relación con el espacio natal. Anda por el mundo sin más amparo que el cielo (1443); cuando es perseguido por sus fechorías, tiene buen cuidado de refugiarse bajo ese su cielo protector:

Y no quería que en las casas Me rodeara la partida (1419-20)

Pero frente a esta relación positiva con el espacio, hay otra antitética. La exaltación de los espacios abiertos corresponde sobre todo al personaje genérico que representa Martín Fierro: el gaucho enamorado de su libertad, nómade inquieto. Como persona, las aspiraciones de Fierro son distintas. No bien empieza el relato de su historia individual, aparecen imágenes de otro tipo:

Sosegao vivía en mi rancho Como el pájaro en su nido (295-6)

Obsérvese que reincide la figura del pájaro, pero esta vez con sentido opuesto: no se trata de su vuelo gozoso, sino de su tibio anidar. Más tarde dirá Fierro en la Vuelta (vv. 169-74)

Es triste dejar sus pagos Y largarse a tierra ajena.

El ideal íntimo es mucho menos grandioso, y aparece la idea de protección. Borges ha celebrado las estrofas "inagotablemente conmovedoras" en que Fierro se despide de los pagos familiares cuando llega a la *Ultima Thule* de la civilización:

Y cuando la habían pasao, Una madrugada clara Le dijo Cruz que mirara Las últimas poblaciones; Y a Fierro dos lagrimones Le rodaron por la cara. (22

(2293-8)

Estos sentimientos de Fierro contradicen o iluminan su vocación mística de trashumancia. Le angustia saber "Que el gaucho que llaman vago / No puede tener querencia" (1315-6). En su alma parecen coexistir la vocación de libertad y la vocación de hogar, tal como coexisten impulsos genéricos de la raza e impulsos particulares. Parece como que hubiera un término medio necesario: como si la libertad precisara ciertos límites, y llevara en sí el castigo de su propio exceso. El mismo personaje que proclamaba "Para mí el campo son flores / Dende que libre me veo" es el que luego dirá, perdido en el desierto:

Cuántas veces al cruzar
En esa inmensa llanura,
Al verse en tal desventura
Y tan lejos de los suyos
Se tira uno entre los yuyos
A llorar con amargura. (II, 181-6)

Esta nueva vivencia, además de ser más personal, es producto del tiempo: si la sensación gozosa de "espacio abierto" nos presentaba a un Martín Fierro arquetípico, figura intemporal de la poesía y de la raza, libre de gravedad, la vivencia de "espacio enemigo" se desarrolla junto con la anécdota y responde a una sensación más recoleta de vida y tiempo propio. Cuando Fierro ha matado ya a dos hombres, cuando ha asumido plenamente su existencia de gaucho matrero, conoce por fin esta verdad y la desarrolla en una lamentación por su suerte, en desoladas imágenes de desamparo:

Que el gaucho que llaman vago
No puede tener querencia...
No tiene cueva ni nido
Como si juera maldito...
Dende chico se parece
A arbolito que crece
Desamparao en la loma...
Y se cría viviendo al viento
Como oveja sin trasquila...

Aunque tirite en invierno Naides lo ampara ni asila... Su casa es el pajonal, Su guarida es el desierto. (Ida, canto 8) El cantor sigue sintiéndose parte de la naturaleza. Pero no ya en una relación de dominio compartido sino como sujeción de víctima a las fuerzas ciegas, como repeluzno de los rigores naturales en la carne. Fierro, desamparado en el Fortín, se siente "charabón en el desierto" (794). Al preludiar la continuación de sus desgracias en la Vuelta, dirá que

> ...nos llevan los rigores Como el pampero a la arena. (II, 173-4)

Un pampero irresistible galopa el aire y se lleva a los hombres y las cosas, mostrando la libertad en su aspecto de terrible desamparo:

El viento de la desgracia Vuela las pajas del rancho. (II, 365-6)

Entonces ya la libertad se convierte definitivamente en soledad.

Es triste en medio del campo Pasarse noches enteras... Sin tener más compañía Que su soledá y las fieras. (1463-8)

La vida le enseñará que los espacios en que se jactaba de hacer "pata ancha" son "infiernos", y que "infierno por infierno / Prefiero el de la frontera." (II, 1550). Ya el hombre no puede orientarse con su solo instinto animal, y la inmensidad, en vez de significar libertad, encierra positivamente una amenaza:

Todo es cielo y horizonte En inmenso campo verde! ¡Pobre de aquél que se pierde O que su rumbo estravea! (II, 1491-4)

Escarnecido y maltratado por lo que creía un paraíso, Fierro vuelve a la frontera, el infierno que prefiere. Entonces el lugar de donde había escapado (y que sigue siendo pura "tierra" sin demarcación geográfica) es por contraste un sitio deseable: "la tierra / en donde crece el Ombú... esta tierra bendita / Que ya no pisa el salvaje" (II, 1537-8).

La muerte de Cruz, terrible muerte solitaria en el desierto (II, 936), le deja su marca a Fierro. Está solo, y ya no lo acompañan ni siquiera los bienes naturales. Entonces resuena el eco viril de las palabras con que Fierro saludaba su soledad de hombre, en la que la única compañía es la compañía fantasmal del destino:

> Vamos suerte —vamos juntos Dende que juntos nacimos— Y ya que juntos vivimos Sin podernos dividir... (1385-8)

> > II

* ESPACIO Y TIEMPO

La lección de soledad que le da la vida a Martín Fierro no es sólo un invento poético en Hernández. Habíamos visto cómo el encierro del "Hotel" alimentaba compensatoriamente la intensa aspiración de libertad que Hernández vuelca en su alter ego payador. De igual manera Hernández persigue una determinada relación con su público, y la pone en labios de su cantor:

Yo sé el corazón que tiene El que con gusto me escucha. (II, 71-2)

El canto de Fierro no es un canto en abstracto, sino que precisa la ficción de una presencia concreta ante el público: un estar frente a frente, oirse, verse y hasta poder trenzarse en una payada. Ese público que lo rodea, dice Fierro, tiene un "corazón" que él conoce, y para ese corazón canta porque sabe que será escuchado y entendido.

Lo mismo le ocurre a Hernández, y no se equivocaba. El *Martín Fierro* es un caso de popularidad poética único en América. Esa popularidad evidencia una comunicación sin precedentes con el público. Hernández hace que la poesía rompa los límites de su cenáculo, y se imponga a la atención de una audiencia que, incluso analfabeta, gasta horas de idolatría oyendo una y otra vez el relato de un semejante suyo que se perdió en el desierto y volvió a la frontera.

Esa comunicación no es un hecho involuntario. En el prólogo de la Vuelta, Hernández ha hecho el voto de "ajustarse estrictamente a los usos y costumbres" de sus lectores, para que "su lectura no sea sino una continuación natural de su existencia". Dicha intención se realiza en algo más que el uso de un lenguaje y una serie de imágenes familiares. Hernández rehuye el pintoresquismo, y su empeño es reproducir el universo espiritual de su público, o más bien glosarlo poéticamente. Así determina el milagroso cortocircuito de continuidad entre su inspiración y el espíritu de los lectores, mejor de esta manera casi inconsciente que en su cojitranca apología del saber gauchesco (prólogo de la Vuelta) o en los consejos de figurita que pone al final del Poema. Espacio y tiempo de la pampa son sobreentendidos comunes de aquel universo: sobre todo el espacio, que Hernández no necesita "pintar". Hay poquísimas descripciones, y la única imagen más o menos pictórica del desierto (en los citados versos 1491 v sigs.) está referida a un problema concreto de orientación, y de ninguna manera a una actitud contemplativa, turística, como en otros poetas gauchescos. El espacio de la pampa viene inserto en el retrato poético del personaje, y acompaña sus alternativas emocionales: es un espacio de arrogancia o de soledad, de libertad o de nostalgia.

Lo mismo puede decirse del tiempo: las grandes imágenes de libertad intemporal que hila Fierro al principio de su canto son contradictorias si pensamos que está cantando a la vuelta del desierto, castigado, triste y solo. Pero no lo son si pensamos que los humores de Fierro se ajustan más a la realidad evocada que a la realidad vivida en ese momento o a la miserable imagen lógica que podemos hacernos de esa realidad como sucesión irreversible de momentos. El tiempo es reversible, y la poesía y la música lo hacen recomenzar eternamente: cada vez que un lector lee "Aquí me pongo a cantar" el tiempo empieza de vuelta. El canto lo traslada a Fierro inmediatamente al punto de partida, ese momento genérico de pura libertad, anterior al tiempo de la vida, en que se estriba el relato de sus desgracias. Aquí está él, y un poeta que con esa voz nos dice: Yo frente a ustedes, con ustedes, aquí; detrás de nosotros, la pampa.

NOTA: Estas páginas forman parte de un trabajo en preparación.

CARLOS MARIA GUTIERREZ POEMAS

EL MAPA

Aquí usted cierra el puño, escribe alguna carta. bebe el vino, se abrocha la camisa. v está trazando líneas en otro lado ajeno. dibujando ese mapa sin sentido donde el sur es un viejo corazón. el norte un punto ciego entre los ojos y el este y el oeste las dos manos vacías. Si usted mueve una ceja. mastica una corteza de pan. aplasta las hormigas. se duerme de tristeza, allá está el mapa lleno de sus pasos, duplicando el absurdo, ajado con las huellas del odio que sintió a medianoche,

amarillo de amor
por cada vez que ha sido abandonado.
Usted dibuja el mapa, día por día,
y cuando se porte bien, obedezca y expire,
le otorgarán permiso si quiere consultarlo,
(es decir,
si cree que está perdido, si no sabe la puerta;)
Cuidado entonces con morirse de risa
o morirse de asco.
Cuidado con olvidar
que por esos misterios de la Cartografía
el mapa está al revés, (lo estuvo siempre)
y donde dice blanco léase negro,
y donde dice odio fue el amor.

PREGUNTA GENERAL

Si ahora, sin permiso, me quitara el sombrero y los cabellos, si saludara a todos sin sonrisa, sin carne, sin zapatos; si sólo fuera puro hueso torpe, red de venas, ciega estructura de ganglios e intestinos; si estuviera desnudo, ahí, entre ustedes. sin mi reloj pulsera, sin arrugas, ni lentes, ni diplomas, ni corbatas azules, ni mi domicilio conocido y no escribiera más versos, ni enviara más cartas; si nadie al ver este espantajo —este cadáver que es mi única propiedad registradapudiera preguntar a ningún funcionario: "¿Cómo era él?", o "¿Recuerda, por favor, sus [huellas dactilares?", si no vinieran a desmentirme los amigos irreconciliables. los desconocidos a quienes entregué mi corazón para siempre. los choferes sin rostro. el hombre aquél que me dio un puñetazo, los mendigos que pasé de largo, tres o cuatro políticos de nombre intercambiable, un niño pequeñito. el señor Secretario (que era, intimamente, un [jubilado muerto]; si yo hubiera extraviado el pasaporte y las [fotografías y ahora apareciera así, muy serio, mirándolos. sin hablar, sin tocarlos, y prometiera no acercarme, ¿podrían decir entonces. (quiero aclarar que estamos suponiendo, que yo [no pido nada] dirían ustedes:

"Dejémoslo pasar. Es un buen hombre"?

HORARIO

Si a las siete v veinticinco -quiero decir, a la hora del gorrión en la [ventanausted no se ha afeitado si a las siete y treinta no ha bebido sin pausa ese café con leche, esa fatiga, ese miedo de estar soñando el día; si no ha anudado usted, peinado, triste, la corbata punzó a las ocho y cinco a ese desconocido del espejo, entonces perderá el último ómnibus, estropeará en alguna parte el horario del mundo (quiero decir, el fruto de su esfuerzo, la sonrisa-aguinaldo. la virtud nobilísima del ahorro. el deber cívico del voto. la felicidad de los suvos. el sueño de la casa propia, una vejez tranquila rodeado del afecto general, cinco centímetros de necrología) v algo nuevo v terrible como una llamarada de soledad, como un paisaje, se instalará allí dentro. Cuando usted pierda el ómnibus se quedará parado en una esquina donde no pasa nadie, desnudo, sin reloj donde saber la hora que será en el horario de los otros, sosteniendo en las manos un día enorme, bello, [inútil.] un pez agonizante y manchado de arena, un cadáver azul que tiene su apellido y su cara. v está pudriéndose al sol de la mañana.

NOTAS

EL MUNDO MAGICO DE CARLOS FUENTES

por Emir Rodríguez Monegal

I. FORTUNA.

Pocos escritores hispanoamericanos de su generación han tenido la carrera brillante de Carlos Fuentes. Nacido en 1929, antes de cumplir los treinta años publica su primera novela. La región más transparente, (1958), que ya alcanza tres ediciones con un total de cincuenta mil ejemplares. De su segunda novela, Las buenas conciencias (1959), se han hecho ya dos ediciones, la segunda popular de unos quince mil ejemplares. Su tercera novela, La muerte de Artemio Cruz (1962), acaba de ser publicada en la misma colección popular y con el mismo tiraje de la anterior. Sus obras han sido traducidas al inglés, al francés, al polaco. En este momento, Fuentes es uno de los pocos novelistas hispanoamericanos que puede vivir de su obra. Junto a dos de sus compatriotas, Juan Rulfo y Luis Spota, figura en el reducido número de best-sellers mexicanos. En un continente en que la literatura suele ser lujo escuálido, su carrera indica claramente un triunfo singular.

La trayectoria literaria de Fuentes ha sido favorecida por las circunstancias de su vida. Hijo de un diplomático mexicano, Fuentes recorre el mundo desde pequeño (Brasil, Estados Unidos), aprendiendo idiomas, conociendo pueblos. Estudia dos años (1941/43) en Santiago de Chile, en un colegio de habla inglesa donde tiene de condiscípulo al dramaturgo y cuentista Luis A. Heiremans; allí escribe y publica sus primeros textos. La carrera universitaria se completa con dos años de estudio (Derecho internacional) en Suiza. De esta experiencia extrae Fuentes un admirable co-

nocimiento vivo de las lenguas modernas, una visión panorámica internacional, lecturas variadas, un mundo cultural visto en las dimensiones cosmopolitas que inevitablemente son las únicas posibles hoy.

A pesar de sus orígenes, Carlos Fuentes no se enquista en una clase y, menos aún, en el círculo empobrecedor de las embajadas. Desde muchacho manifiesta convicciones de izquierda, se acerca al Movimiento de Liberación Nacional que en México dirige el ex-Presidente, General Cárdenas, participa como periodista en conferencias internacionales y escribe informes para la prensa independiente de varias naciones, tiene una militancia intelectual que sitúa claramente su obra junto a quienes no temen el compromiso político o social. El mismo se ha definido como socialista puntualizando sus discrepancias con el comunismo. En una entrevista para Ercilla, Fuentes reconoció que "la visión marxista lo satisface en muchos sentidos, a pesar de que ésta no posee una interpretación justa de lo artístico ni de la vida personal." Tal orientación y tales reservas son evidentes en un creador que ha conseguido conciliar el compromiso personal con la izquierda sin sucumbir a los esquemas estéticos de la URSS; que ha sabido practicar en su arte un compromiso más hondo y esencial, el compromiso creador. Por eso la fortuna y la obra de Carlos Fuentes me parecen ejemplares de una forma de resolver el conflicto que afecta tan particularmente hoy al creador de esta América.

Fuentes no es un demagogo. Fuentes no es un estratega, Fuentes no es un fabricante. Su actitud política es clara. También es claro su compromiso literario. No cree en el realismo socialista y no lo practica; no cree en las fórmulas empobrecedoras del arte edificante y las soslaya; no cree en las dimensiones panfletarias de la novela y se aparta de ellas. Busca aprehender en sus novelas y cuentos esa realidad pluridimensional que es la realidad de su México, realidad que no está hecha sólo de negociados con los Estados Unidos, incumplida reforma agraria, aceptación o rechazo de Fidel Castro, sino que está hecha de los viejos mitos aztecas y las nuevas visiones de Freud. de los sueños revolucionarios de hace cincuenta años y las esperanzas intactas de esta última década; realidad múltiple y por eso mismo realidad mágica.

Creo que es hora de empezar a analizar a Fuentes desde una perspectiva interior. Ya se ha hecho el in-

ventario externo de su obra. Pero las tres novelas publicadas, y una nouvelle que las complementa y en cierto sentido les sirve de clave (Aura, 1962) justifican que se intente ahora el análisis literario de Carlos Fuentes. No he leído su primer libro de cuentos (Los días enmascarados). La crítica ha señalado que son poéticos, irónicos, kafkianos; el mismo Fuentes ha subrayado su intento de explorar en ellos la supervivencia de viejas culturas en el mundo mexicano. A pesar de que la omisión de este título puede tener su importancia, me atrevo a intentar un examen general del universo novelesco de Fuentes. El momento me parece oportuno. Su figura es, en más de un sentido, ejemplar dentro y fuera de su patria.

II. ESTILO.

"Escúchame, desdichada, ¿quieres mi cuerpo o mis palabras? Yo no tengo sino palabras, hasta mi cuerpo es de palabras, y esas palabras pueden ser tuyas.

Ixca Cienfuegos en La región más transparente.

Retórico, han dicho muchos de sus críticos y no sólo para denigrarlo. Porque una de las cosas que primero advierte el lector es la compleja elaboración externa de sus narraciones. La región más transparente ofrece un panorama de Ciudad de México en 1951, a través de las perspectivas de muchos personajes que cruzan y entrecruzan sus destinos. Es cierto que uno de ellos (Ixca Cienfuegos) actúa como centro, como punto de referencia, como testigo y, ocasionalmente, como actor. Pero la visión que trasmite Carlos Fuentes es una visión compleja, multitudinaria, simultaneísta, que le permite fragmentar una reunión social en pedazos, interpolando episodios que ocurren simultáneamente en otros lugares, o trayendo bruscamente evocaciones que asaltan a uno de los asistentes y que agregan a la dimensión temporal de 1951 no sólo las cuatro décadas de la revolución sino el largo reinado de Porfirio Díaz, y antes aún, la invasión napoleónica y se proyectan más atrás hacia la Independencia, la Colonia, la fabulosa época azteca. Hay un epílogo en 1954 que da perspectiva a ese universo en movimiento, captado

por el corte horizontal en el espacio y el tajo vertical del tiempo, y que tiene como centro móvil, dinamizado y metamorfoseado él también, a esa figura simbólica de Ixca Cienfuegos.

Los antecedentes de este procedimiento son conocidos y han sido registrados ya por la crítica: Manhattan Transfer, de Dos Passos, Berlin Alexanderplatz, de Alfred Doeblin, Le sursis de Jean-Paul Sartre, Point Counterpoint, de Aldous Huxley; pero también pueden citarse algunos monumentos cinematográficos como las documentales de Walter Ruttman o el Citizen Kane de Orson Welles. Y en otra dimensión creadora, las novelas mexicanas de D. H. Lawrence y el Ulysses de Joyce, los laberínticos relatos de William Faulkner (Absalom, Absalom, por ejemplo) y hasta intentos hispanoamericanos que Carlos Fuentes tal vez no conoce: La bahía de silencio, de Eduardo Mallea, Tierra de nadie, de Juan Carlos Onetti, Adán Buenosaures de Leopoldo Marechal. ¿A qué seguir? Sería posible incluso mencionar poemas, citados explícita o implicitamente por Fuentes (desde Brecht hasta Prévert, o viceversa, pasando por Apollinaire y Cocteau), películas que han quedado fijas en su memoria e inspiran pasajes: el enfoque cruel y grotesco de Luis Buñuel (a quien Fuentes dedica Las buenas conciencias) o un fragmento de El ángel azul de von Sternberg. El resultado es una estructura novelesca que en complejidad v brillo no tiene casi equivalente en la narrativa hispanoamericana, una novela de dimensiones extraordinarias, concebida y ejecutada por Carlos Fuentes con pasmosa maestría.

Menos compleja, menos vasta, parece en comparación La muerte de Artemio Cruz que en vez de desarrollar un fresco de Ciudad de México se dedica a reconstruír una existencia particular a lo largo del corte vertical del tiempo, su tiempo: 1889 1959. Pero si el intento parece a primera vista más simple, Fuentes se ha encargado de tornarlo complejo por una técnica de exploración que combina ciertos ejercicios recientes de la novela objetiva francesa, con los experimentos temporales que hace algunas décadas está realizando la novela anglosajona. Así la historia de Artemio Cruz está fragmentada en doce partes que presentan el acontecimiento en tres dimensiones: un presente en que el protagonista agoniza durante doce horas y que es visto desde la perspectiva actual del personaje v está dicho en primera persona (Yo); un futuro que es puente para la indagación del destino y que está en segunda persona (Tú) como si el personaje se hablara a sí mismo proyectando su- existencia para investirla de significado; un pasado en que el personaje evoca en tercera persona (El) uno a uno los momentos capitales de su vida, una de las elecciones definitivas que fueron configurando su verdadera existencia.

El propio Fuentes se ha encargado de explicar el significado de estos tres puntos de vista en unas declaraciones que copio: "Se relatan aquí las doce horas de agonía de este viejo que muere de infarto al mesenterio, mal que los médicos no descubren sino hasta el último momento. En el transcurso de esas doce horas se interpolan los doce días que él considera definitivos de su vida. Hav un tercer elemento, el subconsciente, especie de Virgilio que lo guía por los doce círculos de su infierno, y que es la otra cara de su espejo, la otra mitad de Artemio Cruz: es el TU que habla en futuro. Es el subconsciente que se aferra a un porvenir que el Yo -el viejo moribundono alcanzará a conocer. El viejo Yo es el presente, en tanto el El rescata el pasado de Artemio Cruz. Se trata de un diálogo de espejos entre las tres personas, entre los tres tiempos que forman la vida de este personaje duro y enajenado. En su agonía, Artemio trata de reconquistar, por medio de la memoria, sus doce días definitivos, días que son, en realidad doce opciones. Su biografía espiritual es más importante que su biografía física. Las negativas, las traiciones, las elecciones, las presiones a las que su espíritu se somete lo empujan al mundo de los objetos, en el cual es un objeto más. En el tiempo presente de la novela. Artemio es un hombre sin libertad: la ha agotado a fuerza de elegir. Bueno o malo, al lector toca decidirIo."

Este resumen trasmite, además, la complejidad de la visión interior de Carlos Fuentes, sobre la que habrá que decir algo más adelante. Ahora baste subrayar la complejidad estilística. Ya la crítica se ha encargado de señalar antecedentes de este método. El más obvio es La modification, de Michel Butor, en que el personaje también es interpelado comportú (vous). Antes de Butor lo habrían usado, fragmentariamente, McCarthy en The Company She Keeps y Eduardo Mallea en algún pasaje de La bahía de silencio. La evocación en trance de agonía tiene numerosos ejemplos, de los cuales los más notorios son

As I Lay Dying, de William Faulkner, La amortajada, de María Luisa Bombal, Malone meurt, de Samuel Beckett. Incluso el recurso de mezclar la cronología y hacer que las evocaciones se den en varios tiempos ya estaba en Eyeless in Gaza, de Aldous Huxley. Hasta es posible señalar que tal episodio (el encuentro con la guerrillera en España) está inspirado en For Whom the Bell Tolls, de Hemingway; que la batalla en el bosque deriva de The Red Badge of Courage, de Stephen Crane, que en la novela hay otras alusiones a Cirizen Kane, a Le rideau cramoisi, de Alexandre Astruc (sobre Barbey d'Aurevilly), al Angel exterminador (de Buñuel, sobre texto de Bergamín). Indudablemente, Fuentes no ha inventado nada. O mejor dicho, ha inventado todo.

Porque lo que importa señalar ahora (como en todo rastreo de fuentes) es la transformación que opera el creador. Los antecedentes son apenas puntos de partida. A lo que llega Fuentes en La muerte de Artemio Cruz es a una visión plural de una existencia y un destino: una visión para la que la dialéctica de las tres personas se suma a la dialéctica de la discontinuidad cronológica abriendo nuevas perspectivas a esa evocación de un agonizante. La pluralidad de antecedentes se pierde en la unidad de una visión central del tema. En la superficie la obra se dispara hacia muchos centros; en lo más hondo se recoge hacia la unidad esencial.

Frente a estos ejercicios ambiciosos. Las buenas conciencias parece muy simple. Es la evocación, hecha por el protagonista pero no escrita en primera persona, de una niñez y una primera juventud de provincias. Aquí el modelo obvio es Galdós aunque si se mira mejor se advierte la influencia rectora de James Joyce y su Portrait of the Artist as a Young Man. Como en este libro, muestra Fuentes en el suyo la confluencia de una crisis sexual de la adoIescencia con un conflicto metafísico de ribetes religiosos. A la visión de Joyce agrega Fuentes el énfasis sobre la conciencia social, ese ángulo que ha estudiado teóricamente en Sartre y que tan a las claras determina a su novela desde el título. Porque la historia de Jaime Ceballos se proyecta sobre el friso de una ciudad de provincias y de las fortunas que se siguen haciendo bajo los distintos régimenes, haya existido o no la Revolución Mexicana. En esta novela, el artificio narrativo (la benemérita retórica de que se quejan algunos críticos realistas) no es tan visible. De ahí que sea la preferida de los lectores más superficiales.

Las buenas conciencias es la primera novela de una tetralogía, Los nuevos, de la que Fuentes sólo ha publicado ésta. El mismo autor se ha lamentado en público por haberla anticipado sola ya que ha hecho creer a muchos que abandonaba los experimentos narrativos para volcarse a un relato de corte tradicional. En unas declaraciones a Ercilla ha indicado: "Sobre esta novela construiré tres novelas más que en cuanto a tema y forma destruirán Las buenas conciencias". Cabe suponer que Fuentes piensa continuar la obra en un estilo menos tradicional. De ser cierta esta hipótesis habría que señalar que la transformación estilística acompañaría así a la transformación espiritual y moral del protagonista. Algo semejante a lo que ocurre también en el Portrait de Joyce.

En Aura reaparece la técnica del Tú, y la oscilación entre futuro y presente, para contar una historia de ribetes sobrenaturales que requiere una lectura muy afinada para captar su clave profunda. Un crítico que vió con toda lucidez su calidad literaria y hasta la filió con acierto, pudo equivocarse en cuanto a su tema. Así, Martínez Moreno creyó que Aura era realmente la sobrina de la señora Consuelo en vez de comprender que era sólo una proyección ectoplásmica lograda con infinito esfuerzo por la anciana. Aura parece inspirada no sólo en The Abasement of the Northmore y The Jolly Corner, de Henry James (como ha apuntado Martínez Moreno) sino también en The Aspern Papers, del mismo James, aunque dando una vuelta de tuerca fantástica a la situación de Ia tía y la sobrina. Si menciono ahora el delicado error de este crítico es porque me parece ejemplar de las dificultades que plantea Fuentes a todo lector, por más atento que sea. La crítica ha subrayado, a la zaga de Castellet, que ésta es la hora del Iector. Fuentes es de los escritores que obliga al lector a recomponer sus novelas en la memoria o (hasta) en la anotación. Los suyos son libros para ser leídos con lápiz, para ser marginados, para ser anotados con un sistema de referencias entrecruzadas. Como empezó a pasar en la literatura anglosajona a partir del Ulysses de Joyce, y más tarde de la obra compleja de Virginia Woolf, de Huxley, de Faulkner, y de los franceses actuales que son sus discípulos, estos libros de Fuentes requieren más de una lectura alerta. El caso de Aura es, tal vez, excepcional dentro de su obra. Ya que las tres novelas no plantean problemas tan arduos.

Queda por hacer una última consideración que tal vez debió ser previa. Hasta la fecha, las tres novelas que ha escrito Fuentes aparecen ligadas por un método que inventó o redescubrió Balzac hacia 1833. Cuando componía la Comédie Humaine, Balzac pensó que era posible utilizar los personajes de una novela en otra, que de ese modo aquellos seres de ficción que sólo habían asomado como segundones en un libro tendrían la posibilidad de ser protagonistas en otro, multiplicando (como espejos enfrentados) las perspectivas novelescas. También Fuentes ha pensado así. Uno de los personajes centrales de La región más transparente, el industrial Federico Robles, es mencionado al pasar en La muerte de Artemio Cruz, que asimismo contiene referencias a otros personajes de aquella novela: Juan Felipe Couto, Roberto Régules y señora, sobre todo Jaime Ceballos que aparece casi al final de La región más transparente pero cuyos orígenes pudieron conocerse en Las buenas conciencias. En La muerte de Artemio Cruz. Ceballos aparece en una etapa, más grave, más supina, de su aceptación del orden. El mismo novelista se encarga de apuntar su deuda con Balzac en un diálogo de La región más transparente en que uno de los jóvenes ambiciosos califica a una dama más o menos corrompida y corrompedora, de Vautrin con faldas. La alusión a Le père Goriot y Les illusions perdues no queda ahí, ya que el diálogo la desarrolla, permitiendo así el reconocimiento de una deuda.

III. MATERIA.

—¿Qué horas son?
—Las que usted guste, señor Presidente.

Diólogo evendo en La región

Diálogo evocado en La región más transparente.

La técnica narrativa es sólo un medio. A través de ella busca comunicar Fuentes su visión múltiple y compleja del México actual. Esta insistencia en presentar, sobre todo en sus tres novelas más importantes, un verdadero friso nacional ha hecho que muchos críticos literales vean sólo la materia social y política, religiosa o costumbrista que acerca Fuentes y hayan

creído que sus ejercicios estilísticos son mero adorno, superestructuras que molestan la visión y deben ser eliminadas. La verdad es otra. Aunque también es cierto que Fuentes quiere dar testimonio de su época. Desde este punto de vista resulta simple analizar sus novelas.

Así La región más transparente muestra en constante contrapunto dialéctico las distintas capas que componen la sociedad del México actual, desde los restos conservados en alcanfor de la oligarquía porfirista (las de Ovando) hasta los mendigos callejeros, los taximetristas, los braceros que vuelven de Texas con dólares, las prostitutas que hacen la calle y toman marijuana. La novela está centrada sobre todo en esa clase que hizo la Revolución, que sobrevivió a sus matanzas, y que aprovechó el caos para quedarse con las mejores tierras, con los mejores puestos, con la amistad de los yankees. La figura principal del libro, desde este punto de vista, es Federico Robles a cuyo triunfo y derrota se asiste aquí. Junto a él se levanta otro arrivista, Roberto Régules, que es el que lo suplantará, y una pléyade menor en que el autor destaca a Rodrigo Pola, intelectual sin espinazo que acaba vendido a la industria cinematográfica. Otras capas sociales (sobre todo la aristocracia que se reúne en pequeñas orgías imitadas de las europeas, que juega al sexo o al intelecto, que hace copias al carbónico de copias al carbónico de las copias francesas, que tampoco soslaya la corrupción económica) están acremente satirizadas por Fuentes en este vasto panorama. El pueblo aporta su color, su miseria, sus oscuros rostros anónimos, sus tragedias de crónica policial. Casi los únicos grupos que están conspicuamente ausentes del cuadro son el clero y los políticos de izquierda. La omisión es significativa.

Pero el corte que realiza Fuentes no es sólo horizontal. También se proyecta verticalmente hacia el pasado y los orígenes de estos mismos seres, en busca de enlaces que a primera vista parecen invisibles. Así resulta que el padre de Rodrigo Pola recibió durante la revolución el golpe de gracia dado por el teniente Zamacona, hermano de Mercedes Zamacona, de la que tiene un hijo (sin saberlo) Federico Robles. Ese hijo es Manuel Zamacona con el que se enfrenta un par de veces el industrial en un imposible diálogo de sordos entre dos generaciones. Otras vinculaciones más curiosas aún pueden rastrearse en varias lecturas de

una novela que Fuentes ofrece (como la mera realidad) en toda su pasión, su ambigüedad, su caos.

A través del presente y a través de la viva evocación del pasado. Fuentes va pasando juicio sobre el México actual. Un México que ha traicionado los postulados revolucionarios, que ha permitido el anquilosamiento de toda vida política en un único Partido, que ha limitado las posibilidades de evolución o revolución. que ha creado una nueva clase y una nueva forma de entrega al capital norteamericano. Es la suya una visión de izquierda que coincide en buena parte con lo que ya había apuntado Mariano Azuela en sus novelas del México postrevolucionario pero que tiene una diferencia fundamental con éstas. En tanto que Azuela pasaba un juicio sobre todo moral, Fuentes intenta una interpretación marxista de la realidad mexicana actual. Este aspecto del libro justifica, sin duda, su enorme popularidad en México.

Pero conviene subrayar, sin embargo, que Fuentes no es un marxista de esquemas. Convencido de la naturaleza dialéctica de la realidad muestra no sólo el haz sino el envés de este mundo que enjuicia con tanto brío. Aunque en muchos momentos se deja arrastrar por la tentación de la caricatura (los intelectuales preciosistas están salvajemente expuestos), aunque obliga a sus industriales a mostrar demasiado claramente su perversidad (Federico Robles es a ratos apenas un robot), aunque omite ciertas zonas claves de la sociedad mexicana, Fuentes consigue en esta primera novela suya una visión contrapuntística de lo bueno y lo malo de la enorme capital mexicana enclavada en una meseta que Alfonso Reyes había saludado como la región más transparente del aire. Al recoger la frase de su maestro y convertirla en título. Fuentes la ha cargado de un significado satírico.

También en Artemio Cruz se puede encontrar una visión realista del México actual. El personaje titular es como Robles uno de los que aprovechó la revolución. Es uno de los sobrevivientes; es de los que practican con más brío el arte de chingar a los otros (hay cuatro páginas de desborde lírico, a lo Henry Miller o a lo Rabelais, sobre este apetito que encuentra equivalentes en todo el orbe hispánico); es de los que han descubierto que las muertes ajenas alargan la propia. Se levanta sobre la anónima masa que le da origen, hijo de una sirvienta y de un señorito violador (como Robles era hijo de campesinos), para dominarla

con su poder, con ese machismo que a la zaga de España, México ha erigido en valor máximo. Cruz es un prototipo, como lo es Charles Foster Kane en la película de Welles y en más de un momento resulta evidente que Fuentes se está acordando del film. Pero es un prototipo que también le facilita la realidad mexicana y a través del que muestra no sólo el destino individual del hombre sino el destino del pueblo que él representa. Así como Cruz tiene doce opciones que siempre le permiten elegir la muerte o el aniquilamiento del otro, también México ha tenido en el mismo período histórico semejantes opciones. Sólo que el personaje resulta menos representativo de todo México de lo que lo era la suma de destinos entrecruzados contrapuntiísticamente de La región más transparente.

Las buenas conciencias busca a través de la sociedad provinciana los orígenes de esta misma nación. Guanajuato es el cogollito de donde salen algunos de esos hombres, como Jorge Balcárcel, tío del protagonista, que pertenecen a la oligarquía porfirista, oportunamente escapan a Europa cuando la Revolución y vuelven a reconquistar sus posiciones cuando ésta da paso a una nueva oligarquía. Contra esa figura sórdida se levanta el protagonista en su ambición de redención social y hasta religiosa. Al mostrar Fuentes las etapas por las cuales Jaime Ceballos sucumbe a las fuerzas del orden está ilustrando un proceso que fue en buena parte el de muchos jóvenes de este tiempo. Aunque en esta novela aparece un dirigente sindical perseguido y un estudiante pobre y de izquierda, Fuentes sigue centrando su mirada en el proceso de corrupción moral y desintegración completa de las buenas conciencias.

Hasta en *Aura*, a pesar de su inequívoco carácter fantástico, es posible reconocer en cifra el proceso de la creación del México actual. Porque esa doña Consuelo, viuda de un general porfirista, enterrada en una casona que se ha ido convirtiendo en mausoleo por el fatal encajonamiento a que la someten las nuevas construcciones del México actual; esa mujer que consigue por un poderoso esfuerzo de voluntad proyectar la forma visible de su juventud y acechar al protagonista, un joven profesor de Historia, para obligarlo a revivir con ella (o con su doble) un pasado que está muerto; esa mujer simboliza la reconstrucción del México de los viejos privilegios sobre la estructura

insolente y moderna del México actual. También en esta novela de sueño o pesadilla, la memoria del tiempo muerto es encarnada y vive, aunque sea con una vida monstruosa.

Muchas interpretaciones permite el panorama del México actual que ofrece Carlos Fuentes. Sobrepasando los esquemas tradicionales del realismo socialista, creo que conviene subrayar esa concepción fratricida que está en el centro de sus tres novelas. Hay varios momentos en que personajes de las tres novelas se trenzan en un abrazo mortal: Ixca Cienfuegos v Rodrigo Pola, en La región más transparente: Artemio Cruz y Gonzalo Bernal en la prisión; Jaime Ceballos y su amigo Juan Manuel Lorenzo en la conciencia (buena) del protagonista y en la mirada de mudo reproche del amigo. Ese abrazo, ese combate equívoco, da la clave de un fratricidio que la trama misma de los tres libros se encarga de ilustrar también cuando muestra a Federico Robles aniquilado por las maniobras de Roberto Régules; al padre de Jaime Ceballos destruído lentamente por el tío Jorge: a Artemio Cruz levantándose sobre los cadáveres de todos los que alguna vez confiaron en él. La maldición cainita parece circular por el aire de estas novelas porque es en esa maldición donde encuentra Fuentes la clave de ese México edificado sobre los huesos de los aztecas y de los indígenas de hoy, este México que detrás de sus estucos barrocos, de sus incumplidas leves agrarias, de su pátina europeizante, sigue exigiendo un sacrificio humano. Este México actual v eterno.

IV. MITO.

... México siempre anda a la caza de un redentor, ¿no le parece?

Ixca Cienfuegos a Federico Robles en *La región más* transparente.

Debajo de la carne anecdótica está la savia viva del mito, y allí es donde se manifiesta más libre y poderosa la creación novelesca de Carlos Fuentes. Este narrador cuyo realismo ha sido elogiado por muchos críticos, es sobre todo un creador de mitos. En este sentido, su obra se emparienta con la obra (también poderosa, también mitológica) de Miguel Angel Asturias. Porque lo que sus tres novelas, y Aura, muestran son las raíces religiosas de México, raíces que son de hoy y de siempre. En ese nivel su creación alcanza profundidades insospechables a la primera lectura. Sin ánimo exhaustivo conviene indicar ahora algunos planos de esta recreación mitológica.

El más obvio está expuesto (casi con demasiada claridad) en La región más transparente. Toda la historia de la indígena Téodula Moctezuma y su hijo Ixca Cienfuegos es la historia de una supervivencia de los viejos ritos aztecas en el México actual. Esa vieja que conserva las joyas de sus antepasados y debajo de la choza en que vive tiene encerrados los huesos de sus muertos; esa figura absurda y descomunal, que acecha a los moribundos con la esperanza de convertirlos en víctimas sacrificiales, encuentra al fin en la horrible muerte de Norma, la mujer de Federico Robles (incendiada en el estucado palacio que le ha construído el dinero de su marido), esa ofrenda ritual que anda buscando. Pero aunque en esta capa de su novela se encuentra la zona más oscura del alma mexicana. Fuentes no se limita a ofrecer sólo esta clave.

México está hecho también de otra sangre. No es casual que en las tres novelas hava un conflicto doble de los personajes con el padre y con la madre. Aquí Fuentes no sólo echa mano de los mitos del subconsciente que exploraron o inventaron Freud y Jung, sino de la misma naturaleza histórica de México. En un pasaje de La región más transparente, Manuel Zamacona expone su teoría sobre ese padre español anónimo, ese conquistador que viola a las indias, que está en los origenes del México histórico. El mito del padre desconocido y la madre violada (que cabe vincular en un plano más hondo con la ética de la chingada), asoma en la carne y la sangre de estas tres novelas. No es casual que Robles y Zamacona sean padre e hijo, y no se reconozcan en La región más transparente; como tampoco es casual que Artemio Cruz mande a su hijo, aunque involuntariamente, a morir en la guerra de España luchando por una causa justa, él que jamás eligió la justicia; como no es casual que en Las buenas conciencias, el padre del protagonista acceda a las intrigas de su hermana y abandone a su esposa, dejando a su hijo huérfano y perdiéndolo al mismo tiempo.

La relación con la madre no es menos trágica, en el sentido literal de la palabra. Madres que absorben a sus hijos, que quisieran devolverlos al vientre del que salieron, que buscan un imposible retorno al momento de la fecundación, que confunden la violación con el parto, hay varias en las tres novelas. Las hay en el nivel más literal posible, como la madre de Rodrigo Pola en La región más transparente, pero aparecen sintetizadas sobre todo en esa monstruosa Asunción de Las buenas conciencias que tiene un vientre estéril y roba el hijo de su cuñada, y termina deseando incestuosamente a ese mismo niño que ahora la tienta con su adolescencia. Las madres, como los padres, están vistos a la luz de una identificación mitológica que hunde sus raíces no sólo en la tradición occidental más antigua (la Biblia y los trágicos griegos se ocuparon de ella) sino que revierte el conflicto a los mismos términos fálicos o vaginales que están en el centro de todo ser. Fuentes explora estos temas no sólo en la hondura de sus novelas sino en la brillante, la barroca, la desmesurada estructura de metáforas y anécdotas en que multiplica el vigor genésico, las posesiones, la violación, el coito, y esas formas más desesperadas aún de la soledad sexual, el hambre, la locura, el delirio agónico.

Hay un momento en La muerte de Artemio Cruz en que un personaje se echa sobre la tierra como si quisiera fornicar con ella. Esa fornicación literal se cumple simbólicamente en estas novelas que en su trasluz mítico identifican la pasión genésica de sus personajes, su delirio uterino, con la posesión de las fuentes de la vida, con la nación, con ese México creado y recreado por Fuentes no sólo en su dimensión literal sino en su cálida entraña mitológica. Pero ni siquiera este nivel agota las posibilidades de interpretación de esta obra impar. Este México no estaría completo sino se agregara la dimensión sobrenatural.

Cuando Fuentes habla de redentores, cuando llama a uno de sus protagonistas, Artemio Cruz, cuando señala la identificación que Jaime Ceballos hace en Las buenas conciencias entre Jesús y el líder obrero traicionado, entre él mismo y la flagelación a que fue sometido Cristo, está dando otras tantas pistas para buscar en la doctrina cristiana una clave para estas historias. En muchos lados está indicada la pista pero tal vez en ninguno mejor que en ciertas palabras del delirio de Artemio Cruz en que la Virgen María

es presentada (en una forma deliberadamente blasfema que hace pensar en Buñuel) siendo violada por el carpintero José. Aquí Fuentes busca algo más que el poder de choque de esta imagen (que por otra parte ya se le había ocurrido, y aún más sórdidamente, al Marqués de Sade); lo que anhela apresar Fuentes es ese instante de oscura y terrible identificación en que la violación de la Madre de Dios es la violación de todas las madres y de la misma tierra. Del mismo modo que la caída y destrucción de sus prototipos paternos (Federico Robles, Artemio Cruz) es también la pasión y muerte de Nuestro Señor. Un diálogo de Artemio Cruz da la clave: -Me cago en Dios... (dice el protagonista) ...porque crees en él (replica con acierto el sacerdote que le da la extremaunción). Como su maestro Buñuel. Carlos Fuentes blasfema porque cree, hiere porque cree, niega porque cree. Desde este punto de vista, es posible leer Las buenas conciencias no sólo como un ataque cruel y previsible a la perversidad de la burguesía provinciana de Guanajuato, sino como una desesperada confesión de impotencia: lo que destruye intimamente al protagonista, lo que lo obliga a entrar en el orden despreciado, es el fracaso de su imitación de Cristo. Hay aquí un tema para pensar.

V. PERSPECTIVA.

La obra de Fuentes no carece de defectos. Ya la crítica se ha encargado de señalar algunos, sobre todo en México. Son defectos inevitables en un hombre tan joven (34 años apenas) v que ha escrito ya tanto y con tamaño vigor y ambición. El más ovio es la acumulación de lecturas, técnicas e influencias que afea parcialmente sus novelas. Cuando Fuentes madure cabalmente, sus episodios capitales estarán más ajenos de influencias exteriores de estilo o situación y parecerán más entrañados en esa visión profunda que ya es posible descubrir en él. También desaparecerán (espero) algunos restos de simplificaciones histórico políticas que le hacen jurar por ciertos dioses y abominar de otros; que le permiten preservar (en 1962) sólo el lado romántico de la guerra civil española (hay otro, muy sórdido, que los documentos ya han revelado); que le hacen omitir los aspectos negativos de algunos líderes de la Revolución Mexicana (como ViIla) para señalar sólo los positivos. Son limitaciones visibles y superables.

Lo que ya ha conquistado Fuentes a pesar de su juventud es una forma de pIantarse hondamente frente a la realidad de su patria; un afán de no reducir su complejidad y sus contradicciones, su dialéctica

interior, a esquemas de tal o cual cuño político; una perspectiva literaria que le permite moverse con toda soltura y situarse en la mejor línea de la novelística contemporánea; un don de narrar que estalla en casi todas sus páginas y que alcanza la felicidad (tan justamente celebrada por Martínez Moreno) de su nouvelle Aura. En este momento de su carrera, parece riesgoso encasillarlo, o siquiera predecir el curso de su desarrollo ulterior. Se equivocan visiblemente quienes (como Carlos Valdés) creen que su mejor logro actual es el realismo; se equivocan quienes lo consideran sólo como un cuentista extraviado en la dimensión mas compreja de la novela; se equivocan quienes reen sólo la superficie y se pierden la entraña angustiada y mitológica. Fuentes está en proceso de crecimiento y desarollo. Por eso mismo puede resultar prematuro un análisis cerrado. Conviene recapitular por ahora sus logros y dejar la perspectiva abierta. Todavia habrá de crear y sorprendernos.

NOTA. Los libros de Fuentes que he manejado han sido publicados, con excepción de uno, por Fondo de Cultura Económica de México. La nouvelle Aura pertenece a Ediciones Era, colección Alacena, El artículo de Carlos Martínez Moreno a que se hace alusión en el texto fue publicado, con el título de Carlos Fuentes y los nuevos caminos de la novela americana, en la revista Letras 62 (Montevideo, Nº 2, diciembre 1962). El de Carlos Valdés se titula Un virtuosismo gratuito y está en la Revista de la Universidad de México (agosto 1962). En la misma revista y número hay un trabajo de José Emilio Pacheco sobre La muerte de Artemio Cruz del que he tomado la cita de Fuentes sobre esta novela. Una buena introducción a Fuentes es la serie de tres artículos publicados en La Mañana (Montevideo, diciembre 14/16, 1962) por Mario Benedetti. La entrevista concedida a Ercilla. de Santiago de Chile, tiene fecha de enero 17, 1962.

TESTIMONIOS

MANIFIESTO

por Nicanor Parra

Señoras y señores Esta es nuestra última palabra. —Nuestra primera y última palabra— Los poetas bajaron del Olimpo.

Para nuestros mayores La poesía fue un objeto de lujo Pero para nosotros Es un artículo de primera necesidad: No podemos vivir sin poesía.

A diferencia de nuestros mayores

—Y esto lo digo con mucho respeto—

Nosotros sostenemos

Que el poeta no es un alquimista

El poeta es un hombre como todos

Un albañil que construye su muro:

Un constructor de puertas y ventanas.

Nosotros conversamos En el Ienguaje de todos los días No creemos en signos cabalísticos.

Además una cosa: El poeta está ahí Para que el árbol no crezca torcido.

Este es nuestro mensaje. Nosotros denunciamos al poeta demiurgo Al poeta Barata Al poeta Ratón de Biblioteca. Todos estos señores

Y esto lo digo con mucho respeto—
Deben ser procesados y juzgados
Por construir castillos en el aire
Por malgastar el espacio y el tiempo
Redactando sonetos a la luna
Por agrupar palabras al azar
A la última moda de París.
Para nosotros no:
El pensamiento no nace en la boca
Nace en el corazón del corazón.

Nosotros repudiamos

La poesía de gafas obscuras

La poesía de capa y espada

La poesía de sombrero alón.

Propiciamos en cambio

La poesía de ojo desnudo

La poesía de pecho descubierto

La poesía de cabeza desnuda.

No creemos en ninfas ni tritones. La poesía tiene que ser esto Una muchacha rodeada de espigas O no ser absolutamente nada.

Ahora bien, en el plano político
Ellos, nuestros abuelos inmediatos,
¡Nuestros buenos abuelos inmediatos!
Se refractaron y se dispersaron
Al pasar por el prisma de cristal.
Unos pocos se hicieron comunistas.
Yo no sé si lo fueron realmente.
Supongamos que fueron comunistas,
Lo que sé es una cosa:
Que no fueron poetas populares,
Fueron unos reverendos poetas burgueses.

Hay que decir las cosas como son: Sólo uno que otro Supo llegar al corazón del pueblo. Cada vez que pudieron Se declararon de palabra y de hecho Contra la poesía dirigida Contra la poesía del presente Contra la poesía proletaria.

Aceptemos que fueron comunistas Pero la poesía fue un desastre Surrealismo de segunda mano
Decadentismo de tercera mano,
Tablas viejas devueltas por el mar.
Poesía adjetiva
Poesía nasal y gutural
Poesía arbitraria
Poesía copiada de los libros
Poesía basada
En la revolución de la palabra
En circunstancias de que debe fundarse
En la revolución de las ideas.
Poesía de círculo vicioso
Para media docena de elegidos:
"Libertad absoluta de expresión".

Hoy nos hacemos cruces preguntando Para qué escribirían esas cosas ¿Para asustar al pequeño burgués? ¡Tiempo perdido miserablemente! El pequeño burgués no reacciona Sino cuando se trata del estómago.

¡Qué lo van a asustar con poesías!

La situación es ésta:
Mientras ellos estaban
Por una poesía del crepúsculo
Por una poesía de la noche
Nosotros propugnamos
La poesía del amanecer.
Este es nuestro mensaje,
Los resplandores de la poesía
Deben llegar a todos por igual
La poesía alcanza para todos.

Nada más, compañeros Nosotros condenamos —Y esto si que lo digo con respeto— La poesía de pequeño dios La poesía de vaca sagrada La poesía de toro furioso.

Contra la poesía de las nubes Nosotros oponemos La poesía de la tierra firme —Cabeza fría, corazón caliente Somos terrafirmistas decididos— Contra la poesía de café La poesía de la naturaleza Contra la poesía de salón La poesía de la plaza pública La poesía de protesta social.

Los poetas bajaron del Olimpo.

TESTIMONIOS

LA LITERATURA URUGUAYA CAMBIA DE VOZ

por Mario Benedetti

Ι

Hace once años, en un ensayo titulado Arraigo y evasión en la literatura hispanoamericana contemporánea, intenté estudiar la vigencia de ambas actitudes en la narrativa y en la poesía de nuestros países, particularmente en cuanto se refería a la oposición entre localismo y universalidad. En aquel entonces, los poetas me parecieron primordialmente evadidos; los narradores, especialmente arraigados. Señalé excepciones, claro, pero sólo varios años después empecé a darme cuenta de que el problema no era tan sencillo. Evasión y arraigo son, es cierto, dos palabras claves, pero en cambio no son dos palabras puras. En general, vienen ligadas a dicotomías menos prestigiosas. Por ejemplo, franqueza e hipocresía.

Los rioplatenses tenemos un término que resulta irremplazable para el uso diario: me refiero a la palabra falluto. Creo que lo hemos acuñado nada más que para responder a una imperiosa demanda de la realidad. Porque nuestra realidad está, desgraciadamente, llena de fallutos, y tales especímenes, no satisfechos con invadir nuestra política, nuestra prensa y nuestra burocracia, de vez en cuando llevan a cabo perniciosas excursiones, y hasta gravosas permanencias, en nuestra literatura.

El falluto no es sólo el hipócrita. Es más y es menos que eso. Es el tipo que falla en el suministro y en la recepción de la confianza, el individuo en quien no se puede confiar ni creer, porque —casi sin proponérselo, por simple matiz del carácter— dice una cosa y hace otra, adula aunque carezca de móvil in-

mediato, miente aunque no sea necesario, aparenta —sólo por deporte— algo que no es. Todo ello en un estilo muy peculiar, especie de promedio entre dos actitudes para las que también hemos acuñado denominaciones: la viveza criolla y la guaranguería.

El enfoque de once años atrás dejó de ser válido (al menos para mí, y en relación con mi país) el día en que me di cuenta de que los uruguayos poseíamos en nuestras letras una zona verdaderamente original, autóctona: dentro, y además, de nuestra literatura nativista, dentro y además de nuestra literatura ciudadana, de nuestra torre de marfil o de nuestro realismo, había también una literatura sincera y una literatura falluta, y ni una ni otra obedecían a esquemas previos, a previas estructuras, ya que, singularmente, tenían adeptos en todas las regiones y en todos los estilos, en todos los niveles y en todas las promociones.

Frente a semejante compaginación, no hay arraigo ni evasión que valgan. Porque cuando el escritor nace falluto, o se convierte a la fallutería, es capaz de golpearse el pecho hablando de sus raíces, pero estar verdaderamente haciendo el tránsito -o el boquete- para su evasión; es capaz de poner los ojos en blanco al hablar de unicornios, o hipocampos, o filodendros, pero avanzar contemporáneamente a codazo limpio por el estrecho corredor del acomodo burocrático. Y también, cuando el escritor nace sincero, o se convierte a la sinceridad, no importa qué tema o género literarios elija, no importa en qué clima instale el termómetro de su intuición o qué personajes coloque bajo la lupa de sus obsesiones. En cualquier caso, la sinceridad será tan suya, tan incanjeable y tan inocultable como su piel.

Lo cierto es que ni el término arraigo ni el término evasión comparecen solos, aislados; por el contrario, las más de las veces llegan con toda una familia de palabras. Arraigo, por ejemplo, es cabeza de un clan en que figuran términos como tierra, campo, telúrico, heredad, tradición. Evasión, por su parte, es cabeza de otra familia en que constan palabras como cielo, inefable, misticismo, irrealidad, pureza, fantasía. Pero en ambas familias hay hijos legítimos e hijos putativos, así como, en quienes las usan, hay creadores legítimos y creadores de adopción. Como en el célebre poema de Nicolás Guillén: todo mezclado. Por eso ha dejado de ser un mero juego de palabras decir que, en muchos casos, el arraigo es una forma de evasión.

y viceversa. No alcanza con emplear el séquito de las palabras que acompañan al arraigo, para ser probadamente un arraigado; no alcanza con usar la comitiva de palabras que implican la evasión, para ser estrictamente un evadido.

En realidad no sé, no puedo saber, si el resto de América Latina responde a este esquema. Así que he dejado mi antigua tesis en suspenso y me he decidido a revisarla, a ponerla al día, en la reducida región que tiene que ver con mi país, con mi alrededor, con mis tradiciones, con mi generación. Es en esa región limitada donde he comprobado, por ejemplo, que para muchos escritores que viven en la ciudad (no importa que hayan nacido en ella o en el Interior) el tema del campo, en vez de ser un modo de arraigo, es tan sólo un signo de evasión. Las más de las veces escriben sobre el campo, no a partir de una experiencia o un contacto directos, sino a partir de recuerdos de recuerdos, y entonces el resultado es una rarísima mezcla de habilidad formal y nostalgias ajenas, de interés narrativo y traducción costumbrista, de emoción auténtica y sentimientos reflejos. Escriben sobre el campo, no tanto por urgencia entrañable, por necesidad telúrica, como por escapar al tema ciudadano, a su fea, sucia, comprometida mezcla de hollín y prostitutas, de diputados y punguistas, de malas traspiraciones y buenos camanduleros.

Quizá se deba a esa actitud, más difundida de lo deseable, el hecho evidente de que Montevideo, como tema literario, no haya rendido aún su mejor dividendo. Esporádicamente, aparece algún poema, o algún cuento, con tímidas menciones urbanas que permiten reconocer el rostro municipal de la ciudad: calles, plazas, esquinas, monumentos. Pero es sabido que en casi ningún sitio el rostro municipal responde a las esencias de lo humano.

II

No hace mucho, Carlos Martínez Moreno escribía sobre el tema Montevideo y su literatura y señalaba que "el escritor uruguayo sospecha que a su capital le falta tradición literaria, verosimilitud novelesca, condición de soporte creíble para la aventura literaria; y no se decide a internarse en tal materia, si sabe o cree saber que le toca el difícil papel de ir abriéndose

camino con sus solas fuerzas" y, refiriéndose luego a la fidelidad de nomenclátor, agregaba que no creía que la misma valiese "por una invocación de la ciudad literariamente presente; pero es obvio que la primera condición para escribir desde una ciudad y sobre ella, consiste en que esa ciudad no nos estorbe". (1)

Pues bien, está visto que por ahora la ciudad estorba a nuestros escritores; y que les estorba en varios sentidos, algunos de ellos bastante comprensibles. Por lo pronto, Montevideo es una ciudad sin mayor carácter latinoamericano. Ningún europeo tendrá inconveniente en reconocer que la nuestra es la más europea de las capitales latinoamericanas. Sin embargo, el escritor uruguayo sí tiene inconveniente en reconocerlo, quizá porque en el fondo de su conciencia, no le hace mucha gracia ese colorcido seudoeuropeo, que empezó siendo postizo, mínimamente hipócrita, y ha acabado por constituir una inevitable, vergonzante sinceridad.

De espaldas a América, y, de hecho, también de espaldas al resto del país, Montevideo sólo mira al mar, es decir, a eso que llamamos mar; pero ese mar no es otra cosa que río, y depende de imprevistas corrientes internacionales que sus aguas políticas y culturales sean dulces o saladas. Esa tibieza, esa media tinta, ese ser y no ser, se prestan poco para el traslado literario. Sería toda una proeza —inútil proeza, al fin— que alguien trasmutara las timideces reales en una grandiosa epopeya literaria; sería mayor proeza aún que un escritor decidiera crearse, con fines estéticos, la ilusión óptica de que la tan publicitada garra celeste del fútbol, también se aplica a los valores cívicos.

Pero existe otro estorbo: el exacerbado sentido del ridículo que padece el Iector montevideano. El montevideano tiene una incontenible tendencia a encontrar todo ridículo, y, por consiguiente, a burlarse. La burla no es compromiso, claro, porque la burla no se firma, es rigurosamente anónima. Un lector me confesó una vez que, por el solo hecho de que una anécdota literaria transcurriera —por ejemplo— en la esquina de Andes y Colonia, ya no podía ser leída por él con esa mínima dosis de respeto.

En el mencionado artículo, Martínez Moreno recordaba que, en cierta oportunidad, Carlos Maggi había leído uno de sus cuentos, en el que "el tema era la

⁽¹⁾ En Tribuna Universitaria, Nº 10, Montevideo, Diciembre 1960.

vicisitud de un pobre hombre que, tras años de penurias, conseguía un puesto en la UTE y, la primera vez que iba a trabajar, moría electrocutado, desmontando una instalación luminosa de Carnaval, y quedaba prendido de la armazón ornamental, enganchado o suspendido en lo alto, en la esquina de 18 y Ejido" y agregaba: "Montevideo no tenía tradición literaria como para endilgarle una muerte tan espectacular (...) Si esa muerte u otra parecida se endosan a Piccadilly Circus o a la Place de la Concorde, es materia literariamente asimilable, sin que queden flotando una condición o un estigma flagrante de ficción". (2)

El ejemplo me parece especialmente adecuado, como demostrativo de una inhibición temática que se cierne a menudo sobre el creador; no obstante, sin descartar la falta de tradición literaria, creo que la inviabilidad de un desenlace tan espectacular para el lector montevideano, reside sobre todo en la obligación colectiva que, todo lo inconscientemente que se quiera, contrae el montevideano para burlarse de lo ridículo, o de aquello que, sin serlo, él cree que lo es.

¿Acaso esto quiere decir que Montevideo, como tema literario, está definitivamente perdido para el creador autóctono? De ninguna manera. Estará perdido, mientras el escritor cierre los ojos y quiera convencerse y convencer de que su ciudad es pura y exclusivamente la que figura en la versión retocada, sonriente, patriótica, feliz, higiénica, lúcida e impecable, que pormenoriza la prosa de turismo. No estará perdido, en cambio, si el escritor (tal como lo hicieron Joyce, Dos Passos, Durrell o Max Frisch, ante las ciudades por ellos elegidas) abre los ojos y admite las luces, pero también las sombras, las esplendideces pero también las lacras, los orgullos pero también las vergüenzas. No es esencial hablar de cantegriles, o coimas, o punguistas, o conventillos, para desarrollar una buena novela montevideana, pero sí es esencial y quizá imprescindible que el escritor, antes de lanzarse a decir su verdad, esté seguro de no estarse mintiendo.

El sentido del ridículo no es patrimonio exclusivo del lector. También el autor se siente atrapado por él. En el Uruguay, la tan justamente denostada literatura de corzas y gacelas es en cierto modo un precario escape de lo cotidiano, o mejor aún, del tema de la cotidianidad, que para esos huidizos resulta sinónimo

de ridiculez. En el nomenclátor lírico de estos poetas inefables, no intervienen animales metafóricos que hayan sido extraídos de la fauna nacional. No hay zorros, ni víboras, ni gorriones, ni gatos monteses; ni siquiera picaflores. Para los inefablistas, cualquiera de esas especies suena a ridículamente verdadera; queden ellas para los narradores como Horacio Quiroga, o Francisco Espínola, o Serafín J. García, quienes, vistos desde la presuntuosa atalaya del soneto gacelar, deben parecer poco más que prosaicos cronistas del folklore doméstico. Las corzas son insólitas, sólo existen en el Jardín Zoológico y en la Arcadia, de modo que no son ridículas sino inefables, no son cotidianas sino extraordinarias.

Sin embargo, no es ésa, como ya lo mencioné, la única Arcadia posible para el montevideano. Hay otra, que es más legítima, menos evidente y literariamente más utilizable. Es la Arcadia del tema gauchesco, o, mejor aún, del tema nativista. Gran parte de los escritores montevideanos son nacidos en el Interior de la República. Vienen a Montevideo con una gran nostalgia a cuestas y de esa nostalgia nutren su literatura. Es el recuerdo de los atardeceres campestres, del silencioso mate entre la peonada, de los prostíbulos orilleros, de la sabiduría de los monosílabos, de la comprensión entre pingo y jinete. Vinieron a la Capital porque del Interior los expulsó la inercia, la pobreza. la simple soledad, o lo que ellos creyeron que era pobreza, soledad e inercia. Acaso los arrimó a Montevideo la posibilidad de mejor trabajo, o cierta inevitable —y un poco engañosa— aura cultural. Tal vez en su casita capitalina tengan hoy un patio con enredadera, o una parrilla para el asado dominguero, o algún longplay con rancheras y pericones estereofónicos. Pero eso no basta: falta el clima, falta el contacto con el perfume y las voces del campo nutricio, de la tierra buena.

Aquellos críticos que, en un alarde de frívola ironía, se burlan de esta nostalgia, han de quedar inexorablemente ajenos a la elucidación de este problema. La consecuencia que pretendo extraer, es por cierto muy otra que esa burla superficial. Quizá porque yo mismo vengo del Interior, quizá porque me siento, a pesar de ello, irremediablemente ciudadano, puedo comprender mejor esa insatisfacción de los trasplantados que viven en Montevideo y no se han acostumbrado a ese vivir. De ahí que, aunque no participe de esa nostal-

gia, pueda defender su derecho a sentirla, su derecho a negarse a ser conquistados por la ciudad. Porque esa conquista es, como se sabe, profundamente amarga.

La ciudad no tiene atardeceres, o mejor dicho sabe ahuyentarlos con sus letreros luminosos. La ciudad no huele a naturaleza, sino a fuel-oil. La ciudad no tiene sabios monosílabos sino largos y gritados enconos. Cuando al escritor del Interior lo conquista ese caos, ese hedor, ese ruido, está perdido para la inocencia, ya que en la ciudad falta —como lo ha escrito Julio C. da Rosa, uno de nuestros más auténticos escritores del Interior que residen en Montevideo— "esa angelical ingenuidad que sólo de la tierra sale y que tendrá que recuperar el hombre para salvarse". (3) Las ciudades (no sólo Montevideo, sino todas las grandes ciudades del mundo) tienen mala conciencia de su vivir y de su morir. Pero con la mala conciencia puede hacerse buena literatura.

Se dice que en Nueva York viven más puertorriqueños que en San Juan de Puerto Rico. Pero también es posible, ya que hay escalas más modestas, que en Montevideo vivan más sanduceros que en Paysandú, más mercedarios que en Mercedes, más maragatos que en San José. ¿Cuántos de nuestros escritores son montevideanos puros? ¿Y cuántos de estos montevideanos puros escriben sobre el campo que no conocen, sobre el campo que heredaron de sus lecturas de Viana, de Quiroga, o de las más recientes de Morosoli y de Espínola?

Escritores del Interior, radicados en Montevideo, pero no arraigados en la vida urbana, que siguen escribiendo sobre su nostalgia campesina; o escritores de Montevideo, que por miedo al presunto carácter ridículo del tema metropolitano, se Ianzan a escribir sobre un campo que ignoran. Ese desencuentro le quita por cierto cultores, y posibilidades de desarrollo, al tema urbano. Montevideo casi no ha tenido cronistas de sus presentes sucesivos, ni menos aún, recreadores de esas crónicas ciertas o posibles. Enfrentar, con un mínimo propósito creador, la ridícula acusación de ridiculez, requiere hoy en día un coraje tan peculiar y tan sutil, que ni siquiera tiene el mérito de parecer coraje.

Pero hay otro rasgo que afecta por igual a lectores y autores: la resistencia, en unos y en otros, a admitir

(antes de cualquier lectura, previo a toda creación) el Montevideo verdadero, esencial. Tanto le han repetido al montevideano que vive en una democracia perfecta, junto a playas magníficas; tanto le han enseñado que su fútbol es (o más bien, era) el primero de América y del mundo, y su churrasco el más sabroso del Universo y sus alrededores; tanto énfasis han puesto en hacerle admitir que esas afirmaciones son todo y lo demás no importa, que ahora, naturalmente, hay muchos saludables reconocimientos para los que el montevideano se siente inhibido. De ahí que se aferre a una visión escolar de su propio medio, y siga considerando vigente un retrato de la ciudad, cuyos retoques ya huelen a viejo, a cosméticos pasados de moda.

Si tomamos un texto escolar o universitario de 1920 y encontramos una descripción oficial del Montevideo de entonces, comprendemos de inmediato que es un retrato de álbum, cuando no un medallón de museo. Empero, no siempre tenemos esa misma lucidez espontánea para darnos cuenta de que muchas de nuestras actuales impresiones de lo montevideano han sido retiradas de circulación por la realidad inexorable. El Montevideo real de 1962 no corresponde a nuestro Montevideo ideal, indatable y ajeno. Esto no quiere decir, ni por asomo, que este Hoy sea peor que ningún Ayer. Existe una zona en la que Manrique no tiene razón y es aquélla en la que se verifica la comunicación vital que proviene del creador. Ahí al menos, todo tiempo presente es el mejor.

Ni el lector ni el creador montevideanos pueden pretender que la ciudad de hoy aparezca viva y contradictoria como es, si se la está expresando o se la está leyendo (dos modos particulares de medirla y de captarla) con los patrones mentales, con los prejuicios, favocedores o desfavorecedores, del pasado vencido y sin vigencia. Montevideo 1962 no es ni mejor ni peor que un Montevideo 1920 o un Montevideo 1940. Sencillamente, es otro. Pero hay una absurda —quizá culpable— timidez en admitir que es otro. La realidad montevideana (no la de los monumentos, que siguen siendo iguales, sino la de los hombres, que ya no son los mismos) se resiste a otorgar su aval a una versión deformada, que pretende que la ciudad siga siendo lo que seguramente ya no es ni puede ser.

Se sobreentiende que el creador literario, trabajando a impulsos de imaginación, no quiere o no con-

⁽³⁾ La risa y la muerte en la ciudad y en el campo. en revista Asir, N° 35, Montevideo, julio 1954.

sigue evitar una distorsión de lo real. Pero es sobre todo en el momento previo a la creación cuando el escritor no debe engañarse a sí mismo, es entonces cuando debe partir de su ciudad esencial y no del Montevideo escolar de tema fijo o del Montevideo turístico de las postales. Cuando aparece un poeta, un dramaturgo, un ensayista o un narrador, que, antes de escribir, rompe las lindas postales en Kodachrome v toma sus propias instantáneas para tener la fuerza de creer en ellas, cuando aparece ese escritor e imagina criaturas, metáforas o situaciones a partir de esa comunicación sincera con su medio, inevitablemente tiene que encontrar resistencia; no en la ciudad misma sino en cierto tipo de lector, no en aquellos colegas que también están tomando sus propias instantáneas sino en aquellos críticos que se resisten a sacrificar su colección de postales.

Sin embargo, ése es el camino. Y si un lector encuentra algún día en cierta obra literaria un rincón montevideano, una esquina vulgar, un café conocido, y no tiene tiempo de burlarse, no tiene tiempo de ponerse los prejuiciosos anteojos que le hubieran llevado a encontrar ridícula esa mención de Io cotidiano, entonces sí estará echado el primer fundamento de aquella tradición literaria que reclamaba Martínez Moreno y que tiene lugar cuando una ciudad no estorba al creador. Doy por sentado que tanto al lector como al creador dejará de estorbarles la ciudad en aquel preciso instante en que ya no le estorben sus respectivas conciencias ciudadanas.

III

En un país pequeño como el Uruguay, la estabilidad burocrática ha sido, desde el punto de vista de la creación artística, una suerte de banco de arena. Allí estamos encallados y no hay nueva ola capaz de conmovernos.

Nos llegan voces, claro, sobre todo de América. Pero la sabana de Gallegos no se parece a nuestros llanos; el metal diabólico de Céspedes no está en nuestro subsuelo; el guarapo de Jorge Icaza no tiene el gusto de nuestro Espinillar; el "señor Presidente" de Miguel Angel Asturias no halla todavía su equivalente en ninguno de nuestros señores Consejeros.

Están, además, las voces de Europa. Durante muchos años, les hemos puesto amplificadores para escucharlas mejor. Y las hemos sintonizado por riguroso turno. Hubo una generación que sólo escuchaba a España: otra. que sólo escuchaba a Francia: otra más, que sólo escuchaba a Inglaterra. A menudo nos parece que las voces latinoamericanas hablan un idioma que no es el nuestro, pero en cambio no nos damos cuenta de que muchos traductores de libros europeos nos falsifican su mercadería. (Recuérdese, por ejemplo, que tanto los primeros Tolstoy como los primeros Dostoievsky que llegaron al lector de habla hispana, hicieron su arduo camino a través de retraducciones del francés). De modo que, entre voces que no oímos y voces que oímos mal, entre la falta de temas estallantes y la paz burocrática en que sestea el intelectual vernáculo, ¿qué posibilidades de salvación tiene nuestro creador? Entiéndase por salvación, en este caso, el encuentro consigo mismo, la necesidad imperiosa de expresarse, el tener realmente algo que decir, no importa cómo ni en qué género. No es fácil. Para salvarse, el creador debe sobreponerse a dos riesgos autóctonos: la cursilería v el esnobismo. Escila y Caribdis de nuestra vida cultural. Y como está todo mezclado, yo creo que nuestra cursilería tiene algo de arraigo, y nuestro esnobismo algo de evasión.

Los cursis dominaron el panorama cultural hasta hace algunos años: ahora parece haber llegado el turno de los snobs. Creo que hay dos posibilidades de comunicación para el poeta: hablar de su vida interior o hablar de su dintorno. En la época marcada por lo cursi, los poetas encontraron que hablar de su vida interior era poco interesante (quizá tuvieran razón, después de todo) y que referirse a la realidad circundante era aburrido. Entonces inventaron una flora de estricto invernáculo literario, y una fauna estilizada y silenciosa. Era una extraña variante de cursilería. No se trataba de la cursilería desaforada y melodramática que habían conocido, fomentado y llorado nuestras abuelas; tampoco se trataba de la cursilería tanguera, en cierto modo glorificadora del masoquismo y del cornudo. No, esta vez se trataba de la cursilería del equilibrio, del no compromiso, del no ensuciar la pluma con el tema barato.

Entonces vino el aluvión crítico. Todo fue examinado, juzgado, revisado. Desde la erudición hasta la ironía, todos los recursos fueron usados para reivindicar la ecuanimidad, para que el público estuviera en condiciones de cambiar la vieja costumbre de ignorar por el nuevo hábito de elegir. Fue una útil, provocativa, entretenida tarea, que duró varios años. Duró, hasta el advenimiento de los snobs.

Naturalmente, siempre existieron snobs en nuestro medio, pero nunca tan arracimados como ahora. El snob vio que la crítica se ponía de moda; entonces, se volvió crítico. Se arrimó a los teatros independientes, a los cineclubes, a las mesas redondas; se arrimó, sobre todo, a los cafés. Pero no se acercó con un gesto de comprensión, sino de suficiencia. Actualmente dispone de un buen surtido de slogans sobre jóvenes iracundos, sobre nouvelle vague, sobre pintura informalista, sobre Hiroshima mon amour, sobre Dürrenmatt, sobre Lolita, sobre Justine, es decir, sobre el último modelito exhibido en la vidriera intelectual.

Me parece que fue Eugenio D'Ors quien alguna vez advirtió que hasta el nudismo puede ser barroco. También la anticursilería puede ser cursi. Sustituir la vocación por la moda, es siempre peligroso. El error es suponer que la vocación sólo funciona para los creadores, cuando la verdad es que también hay un lector vocacional, un espectador vocacional. El lector vocacional es capaz de gustar a fondo una obra de Dickens o una de Robbe-Grillet, si es que verdaderamente lo atraen ambas; el espectador vocacional es capaz de deleitarse con un cuadro de Filippo Lippi o con uno de Jackson Pollock, si es que realmente ambos le interesan. Pero el lector o el espectador snob sólo sigue la zigzagueante línea de la moda y es de acuerdo con ella que va cambiando constantemente sus cuadros de honor y sus listas negras. No voy a defender aquí la inalterabilidad de las opiniones (especialmente, teniendo en cuenta que esta exposición es en sí misma una demostración de que las mías son alterables), pero, en todo caso, admitamos que las preferencias del vocacional cambian por ósmosis, mientras que las del snob cambian por ventarrones.

Estas pleamares y bajamares del intelectualismo apócrifo, han conducido en el Uruguay a un lamentable olvido, a una omisión que no tiene excusas. La anticursifería esnobista no hace discriminaciones, arremete con todo y contra todo. Sin embargo, hay en el uruguayo una porción innegable y arraigada de cursilería, que va desde las letras de tango hasta la pasión futbolística, desde cierta oratoria parlamentaria hasta

los libretos radioteatrales, desde algunos estilos publicitarios hasta las decoraciones hogareñas. Saludable o indigno, eso es algo que existe, algo que forma parte de nuestro mundo. Su vigencia está más allá (o mejor: más acá) de la exaltación y el vituperio; forma—¿quién podría negarlo?— un rasgo de nuestro pueblo. No seamos ahora tan gratuitamente snobs como para cometer la cursilería de negar que somos cursis.

IV

En El sueño de los héroes, novela del argentino Adolfo Bioy Casares, dice uno de los personajes: "Le participo que si usted escucha a los uruguayos, todos los argentinos nacimos allí, desde Florencio Sánchez hasta Horacio Quiroga". El personaje de Bioy lo dice dentro de un contexto humorístico, porque la verdad es que tanto Sánchez como Quiroga son efectivamente uruguayos, pero la seria comprobación es que ellos son sólo dos de los muchos uruguayos que crearon en el extranjero sus obras más representativas. Joaquín Torres García trabaja y expone en París desde 1924 a 1933; Pedro Figari, entre 1921 y 1933, pinta, escribe v expone en Buenos Aires, París y Sevilla; Rafael Barradas celebra en Barcelona su primera exposición: Enrique Amorim y Juan Carlos Onetti publican en Buenos Aires la mayor parte de sus novelas; Antonio Frasconi, un ignorado de nuestros Salones de Bellas Artes, emigra en 1945 a los Estados Unidos, llega a ser considerado, en escala mundial, uno de los mejores grabadores contemporáneos, y sólo en 1961 —cuando regresa por 20 días a Montevideo y hace una exposición retrospectiva de sus obras— deja estupefactos a los críticos de arte y obtiene una resonancia popular inusitada. Y estos no son casos como el tan mentado trío de poetas franceses (Lautréamont, Laforgue, Supervielle) que nacieron un poco casualmente en Montevideo, pero de hecho pertenecen a la literatura francesa, o como el más recientemente exhumado de Benito Lynch, nacido en la ciudad uruguaya de Mercedes pero perteneciente sin ninguna duda a la literatura argentina. No; en los ejemplos de Torres García, Barradas, Sánchez, Quiroga, Amorim, Onetti, Figari, Frasconi, se trata de uruguayos sin merma que simplemente entendieron que en su país no había campo para un ejercicio profesional de su arte y decidieron

exilarse temporalmente a fin de aprovechar las oportunidades que les ofrecían otros mercados y otros públicos. Ya no se trata de una evasión intelectual, de una huida hacia temas desprendidos, aéreos, sino de una evasión al pie de la letra, textual, explícita. No de una huida de la realidad, sino del país. En definitiva, la experiencia demuestra que todos vuelven, pero ese regreso habla mejor de ellos que del país, y acaso represente la tácita admisión de un fatalismo que empuja al creador hacia su infancia, sus nostalgias, sus primeros paisajes.

Cierta vez, en oportunidad de realizarse en Montevideo una mesa redonda sobre el tema: "¿Qué hacemos con la crítica?". (4) pude comprobar que se alzaban varias voces, tanto desde el público como desde la misma Mesa, para señalar un hecho grave e incontrastable: en Montevideo, el público que asiste a actividades y espectáculos culturales, es sólo una élite, con todos los condicionantes de novelería y esnobismo que ese término implica. Es evidente que los visitantes de los salones de arte, o los afiliados a los cineclubes, o quienes integran el público teatral, o los lectores de Onetti, Martínez Moreno o Felisberto Hernández, o los estudiosos tangueros de ambas Guardias, o las fervorosas hinchadas jazzísticas de ambas Temperaturas, o los clientes de Mozart en alta fidelidad o, para cerrar el amplio círculo, los propios asistentes a mesas redondas, son todos ellos reclutados, casi sin excepciones, en el mismo solar intelectual que forma parte de la clase media, un solarcito más bien modesto que por cierto no es toda la clase media. Pero el gran público está intacto.

En comprobaciones de este tipo no hay exclusividad de culpas. Es cierto que el Estado ha sido en el Uruguay un pésimo administrador de una elogiable alfabetización (después que enseña a leer, se lava las manos); es cierto que muchos vates han escrito desde su cómoda constelación privada, sin dignarse echar un vistazo a esta tierra tan cotidiana y tan municipal; es cierto que el uruguayo es de entusiasmos cortos y, no bien tiende a evadirse, pone la previa condición de que se trate de una evasión facilonga, del tipo de la historieta gráfica o el episodio radial o la película de cowboys o la morfina de la televisión. Pero la responsabilidad de que el gran público siga intacto para una

más exigente expresión de cultura, no reside aisladamente en ninguna de tales comprobaciones, sino que es un espeso conglomerado de esas culpas y de muchas más.

Lo grave es que el problema no afecta sólo al público sino también, y primordialmente, al artista. En otros países (incluso en algunos con índices de alfabetización más bajos que el nuestro) existe una élite y existe un gran público; la élite es el sector intelectualmente más evolucionado de ese gran público y es, en definitiva, una presencia bastante lógica. Pero en el Uruguay existe una élite sin que exista el gran público, y entonces esa élite pasa a significar una presencia más bien absurda. De ahí que ningún artista uruguayo pueda vivir de su arte, por lo menos mientras permanezca en su país. Ni siguiera queda la esperanza del éxito. El éxito, cuando viene, también es proporcional a la reducida escala de nuestras valoraciones, y también —¿por qué no?— al número de habitantes. No hay que cerrar los ojos. Si se dice que el éxito es. en cualquier parte, un problema de élite, no hay que tomarlo en el sentido que Ross o Stoddard le atribuyen al término, sino precisamente en el que le asigna Pareto, para quien la élite se integra con aquellos que poseen los índices más elevados en la rama en que despliegan su actividad. En el Uruguay, y salvo muy contadas excepciones, una actividad artística logra el éxito cuando obtiene la aprobación de la crítica (y aun así, no en todos los casos de aprobación); pero ésta es todavía una acepción muy limitada, ya que no incluye un amplio apoyo popular. Nuestra élite está formada por varios círculos concéntricos; lo que se Ilama éxito puede abarcar uno, dos o tres de tales círculos, pero el gran público (ése que sostiene, en cambio. las grandes recaudaciones del peor cine, o nutre su módica apetencia de fantasía con los thrillers más anestesiantes o cualquier otro subproducto literario de agresiva carátula) queda aún al margen de semejantes resonancias.

CIaro que todos estos factores dificultan notoriamente la profesionalización del artista y contribuyen a crear una psicosis muy particular. Hasta no hace mucho, la posibilidad de profesionalizarse era mirada, en algunos medios de teatro independiente, como una suerte de prostitución del arte; bastó sin embargo que un conjunto —el Teatro de la Ciudad de Montevideo—triunfara ampliamente en su labor profesional, para

⁽⁴⁾ En el salón de actos de la Asociación Cristiana de Jóvenes.

que ésta pasara a integrar la nómina de ambiciones más urgentes del teatro amateur. En ésta y otras actitudes de nuestro medio cultural, es posible comprobar que el trabajador intelectual no tiene mayores escrúpulos ni inconvenientes en evadirse (cuando le llega la hora) de sus más publicitados arraigos. Hasta mediados de 1960, todo escritor uruguayo sabía que prácticamente la única posibilidad de publicar un libro era financiarlo de su propio bolsillo; alcanzó sin embargo con que dos modestas y plausibles experiencias editoriales obtuvieran un relativo éxito, para que la edición de autor fuera considerada casi una vergüenza. Es cierto que la profesionalización, además de un peligro, significa un filtro de calidades. Dicho en otras palabras: si bien una estructura comercial puede fijar trabas y crear tabúes a la expresión artística, hay que reconocer que en cualquier medio cultural que esté altamente profesionalizado, resulta casi imposible que un inexcusable bodrio llegue al público. Si una ventaja tiene la profesionalización, es que por lo general acaba con la impunidad del mamarracho. No obstante, siempre es imprudente engolosinarse con éxitos aislados. No hay profesionalización posible sin una conquista del gran público, pero la verdadera proeza es realizar esa conquista por medios dignos, es decir, elevando al público hasta el arte, y no bajando el arte hasta el nivel del público.

Se dice que Turguenev no podía escribir más que teniendo sus pies sumergidos en una palangana de agua caliente colocada bajo su escritorio y enfrentado a la abierta ventana de su habitación. Comentando precisamente ese hábito, decía Koestler, hace más de veinte años, que se trataba de una posición típica y adecuadisima para el novelista: "El agua caliente del barreño posa allí en ayuda de la inspiración, lo subconsciente, la fuerza creadora o como quiera que se os antoje llamarla. La ventana enmarca su visión del mundo de fuera, la materia prima para la creación del artista". Koestler concentraba a continuación en la ventana los tres tipos de tentaciones que puede experimentar un novelista: 1) cerrar la ventana, 2) abrirla completamente y caer en la fascinación de los sucesos de la calle, 3) tenerla sólo entreabierta, con las cortinas dispuestas de tal modo que brinden sólo una sección limitada del mundo exterior. (5)

Creo que en las bisagras de esa ventana se asienta toda la gama de actitudes que van de la extrema evasión al extremo arraigo. No sólo Turguenev escribía frente a una ventana; en rigor, todos los escritores del mundo tienen una ventana frente a sí y, por mesurados y ecuánimes que sean, han de caer finalmente en una de las tres tentaciones. Porque aquí tentación es casi lo mismo que actitud, y por añadidura: actitud inevitable. La ventana tiene que estar abierta, cerrada o entornada; de modo que el escritor debe decidirse. La ventana puede servir para evadirse escapándose o para evadirse clausurándose; para arraigarse en la inspiradora realidad que propone la calle, o para arraigarse en la no menos inspiradora agua caliente de la palangana.

Son tentaciones universales, es cierto; pero hay un matiz diferenciador, representado por el paisaje, la calle, la gente, es decir, por todo aquello que está del lado exterior de la ventana. Que un escritor cierre sus cortinas en el Montevideo de hoy, no significa exactamente lo mismo que cerrarlas en Guernica, año 1937, o en Budapest, año 1956, o en La Habana, año 1958. Pero, de todos modos, las tres tentaciones (condicionadas --claro está-- a nuestras urgencias, a nuestros prejuicios, a nuestra cuota personal de coraje o a nuestra dosis de inhibiciones) funcionan también en nuestro ambiente. Fuera de la ventana, de nuestra ventana, está la realidad. Algunos escritores uruguavos cierran las cortinas, y también los postigos, y se extasían frente a su inerme zoológico de cristal; cuando no hay apagones, encienden la luz eléctrica, y, bajo ella, dedican un soneto a la lumbre solar. Otros abren las ventanas de par en par, y apenas pueden contener su asombro: la calle está llena de slogans, de consignas políticas, de exhortos a la definición, de premuras, de riesgos. A veces los principios se vuelven anticuados. Hay que borrar y empezar de nuevo; hay que repasar y repensar el panorama interno, la estructura de los propios principios, porque éstos, en ciertos casos, pueden responder a una realidad que no es la que ahora viene de la calle. Ese reajuste suele desconcertar al

⁽⁵⁾ Las tentaciones del novelista ensayo leido en el XVII Congreso del Pen Club, celebrado en Londres en setiembre de 1941.

creador, a veces por atracción y a veces por rechazo, y en medio de tal desconcierto, el artista puede olvidarse de que es creador, es decir, alguien que debe reelaborar su realidad, dar su propia versión creadora de los sucesos externos. De lo contrario, corre el riesgo de transformarse en un mero registrador de noticias, en un inocuo grabador de ruidos.

Y está el que sólo entreabre la ventana, el que sólo quiere ver una parte de lo real, el que antes de mirar ya tiene escrito su falso testimonio, el que acomoda el paisaje a su propia miopía. "Hacemos retórica de nuestras disensiones con los demás", escribió Yeats, "pero de nuestras querellas con nosotros mismos hacemos poesía". No obstante, si en nuestros conflictos con los demás, empezamos por mentirnos a nosotros mismos, no estamos haciendo retórica, ni mucho menos poesía; simplemente, le estamos dando un sonoro beso de Judas a nuestra conciencia. Y esa actitud (no importa que nuestra ventana esté abierta, cerrada o entornada) no ha de ser, seguramente, la mejor garantía para la espléndida —y sacrificada— tarea de crear.

V

Hoy ya resulta difícil saber quién ha sido el inventor de un lema que ha hecho carrera en los últimos tiempos, permitiendo que tanto los intelectuales con inquietudes políticas, como los políticos con inquietudes intelectuales, se sintieran convenientemente representados en él. Me estoy refiriendo a tres breves palabritas: aquí y ahora, que hoy en día son citadas en el Uruguay hasta la fatiga, por críticos, oradores, periodistas y literatos. El signo aquí y ahora tuvo una rápida aceptación, porque sintetizó de modo cabal una actitud que, desde hacía un tiempo, se venía formalizando en una promoción de escritores (narradores, ensayistas, dramaturgos, y hasta algunos poetas) que hoy tienen alrededor de unos cuarenta años. Era, en cierto modo, la reacción vital contra la conspiración de la corza, contra la monótona glorificación de una Arcadia que parecía aprendida por correspondencia, contra una inapetente literatura de ojos vendados. Aquí y ahora significaba volver a seres de carne y de hueso, enraizados en un sitio y en un tiempo, y no flotando en una especie de limbo, desprovistos de compromiso v de lectores.

Sin embargo, la profusión de citas en estos últimos tiempos, demuestra que los resortes del lema se han ido gastando para quienes recurren mecánicamente a él y Io dejan instalado en mitad de una frase, sin acordarse ya de que significaba en su acepción primera. En cierto sentido, y para tales frívolos, aquí y ahora ha pasado a simbolizar, no la literatura de este tiempo sino de este instante, no la literatura de este mundo sino de esta esquina. Ha comenzado a funcionar una especie de cómoda superstición, que habilita para pensar que alcanza con escribir sobre burocracia, conventillos, colachatas, expedientes, candombes, para que esas inermes rebanadas de realidad se conviertan, como por arte de magia, en literatura.

El primer malentendido consiste, evidentemente, en confundir literatura con periodismo; novela, con reportaje. Después de tanto denuedo contra una literatura de ojos vendados, existe ahora el riesgo de caer en el burdo simplismo de difundir que lo instantáneo siempre es literatura, de tomar lo verdadero como única garantía de lo estético. Cuento realista o cuento fantástico, ambos deben cumplir en primer término con las exigencias del género literario a que pertenecen. Drama militante o comedia de costumbres, antes que militancia o costumbrismo deben funcionar como el teatro que dicen ser. Las diferenciaciones sobrevienen después, a partir del cumplimiento con las reglas del juego. No alcanza con el realismo o la fantasía. con la militancia o el costumbrismo, con el arraigo o con la evasión, para asegurar la calidad literaria, el nivel artístico de una obra.

El segundo malentendido viene, quizá, de confundir el tema con el ámbito. Palabras exotéricamente locales, como conventillo, estancia u oficina, son a veces abordadas como temas, cuando en realidad sólo son ámbitos. Desde el punto de vista del oficiante literario, el narrador debe encontrar el tema para desarrollarlo en un ámbito determinado. Un tema de celos, de angustia o de crueldad, tanto puede desarrollarse en una estancia como en un conventillo; o sea, que en el famoso aquí caben todos los grandes temas de la literatura universal. Uno de los motivos de la exigencia del aquí en la actitud de casi todos los hombres de la generación del 45, fue justamente la pretensión de que esos grandes temas no corrieran el riesgo de parecer

incoloros, desasidos, lejanos. Los enemigos del aquí y ahora ponen un gran énfasis en defender la primacía de lo imaginario puro, sin raíces de tiempo o de lugar; los frívolos acólitos (no, por supuesto, los conscientes realizadores) del lema, los fanáticos del tiempo y del lugar, olvidan subordinar lugar y tiempo a los comandos de lo imaginario, de lo imaginario felizmente impuro, o sea contaminado a su vez por lo real.

Alguna vez propuse que en los últimos capítulos de una historia no escrita de la Iiteratura uruguaya, inmediatamente después de la Generación del Soneto, debería figurar una Generación del Cuento. Que de la primera existan aún varios epígonos o que la segunda haya tenido válidos precursores, no impide anotar que ambos géneros, más que indicar preferencias personales, parecen recoger muy diversas actitudes frente a lo literario. El cuentista uruguayo ha abierto los ojos, ha visto al hombre del campo y está empezando a ver al de Ia ciudad, se ha dado cuenta de la posibilidad que estaba a su alcance.

Cabe preguntarse, sin embargo, si el hecho fácilmente comprobable de que el cuento sea hoy en día el género más equilibrado y a la vez el más provocativo, se debe pura y exclusivamente a ese deliberado propósito de asir la realidad, de arraigarse en ella. ¿Y la novela? ¿No sería un vehículo más apropiado aún? Puede sostenerse que nuestra realidad uruguaya no es novelesca, si se entiende aproximadamente por novela una versión integral y exhaustiva de un conflicto humano. No se dan en nuestro medio (y en esto nos distinguimos netamente de otros países latinoamericanos) grandes ocasiones para que los héroes hagan su carrera. Lo que hay son anécdotas, retratos, estados de ánimo; temas de cuento, en fin. Somos un rincón de América que no tiene petróleo, ni indios, ni minerales, ni volcanes, ni siquiera un ejército con vocación goIpista. Somos un pequeño país de historias breves. Por algo, varios de nuestros escasos novelistas (Reyles, Amorim, Onetti) se han visto a menudo obligados a salir del tema radicalmente nacional para lograr el ritmo y la dimensión de la novela. Otros narradores, como Francisco Espínola o Juan José Morosoli, han llevado el tema nacional a la dimensión novelística. Pero entiéndase bien: a la dimensión y no al espíritu novelístico. Varios críticos han coincidido en señalar que tanto Sombras sobre la tierra de Espínola, como Muchachos de Morosoli, poseen innegables virtudes de cuento y algunas insuficiencias como novelas. Esto no quiere decir que la novela sea hoy en el Uruguay un género imposible. Bastaría la mención de algunos títulos de Manuel de Castro, Alfredo Dante Gravina, Eliseo Salvador Porta y Enrique Amorim, para demostrar que tal imposibilidad no existe. Pero siempre se trata de brotes aislados. Aun en la más brillante promoción literaria que conoció nuestro país, la Generación del 900, figuró un solo novelista de fuste, Carlos Reyles, ya que Quiroga y Viana sólo puede considerarse cuentistas natos que a veces intentaron, con escasa fortuna, abordar la novela. Además se da el caso de que mientras la mayoría de nuestros novelistas son, además, cuentistas eficaces, abundan en cambio los autores de cuentos que jamás han publicado novelas (Felisberto Hernández, Santiago Dosetti, Giselda Zani, Luis Castelli, Marinés Silva Vila, Mario Arregui) o que, cuando las han escrito, han fracasado total o parcialmente en la empresa. Parecería que la tendencia natural de nuestros narradores estuviera orientada hacia el cuento y se sintiera más cómoda en ese género.

Pero también está la explicación contante y sonante. En un país como el nuestro, con escasos editores, la novela es siempre (o lo era hasta muy poco) una aventura económica riesgosa. Publicar un libro de cuentos representa un parecido riesgo, pero mientras que un cuento aislado puede hallar cabida en una revista literaria, o en un semanario, o aun en la sección cultural de algún diario, un fragmento de novela es en cambio una rebanada de algo que no siempre compromete el interés del lector. El cuentista puede trabajar con el estímulo de una cercana publicación, en tanto que para el novelista el futuro editorial es siempre más sombrío. Algo de esto parece confirmado por lo acontecido en el año 1961. El afianzamiento de una sola editorial, redundó en la aparición de una media docena de novelas.

Pero el Uruguay es todavía (dicho sea esto sin enfática autoflagelación y sin acordarnos necesariamente de Lord Ponsonby) un país de cuento, un país de temas breves y de cortos plazos. Cada pueblo del Interior, cada oficina de la Capital, cada uno de nuestros intensos y efímeros entusiasmos, puede ser un formdiable tema de cuento. Aun ese Montevideo que vive encerrado en sí mismo, de espaldas al resto del país y al resto del continente, es también un tema de cuento: claro que un cuento un poco sórdido, mera

variante local del tema universal del egoísmo. De los uruguayos depende que cada mundillo se transforme en un mundo, que a breve plazo su tierra sin dejar de ser un país de cuento, pase a ser asimismo un país de novela.

Hasta hace muy poco, sólo los escritores —y no todos— leían a los escritores —y no a todos—. El lector a secas, el lector puro, más bien tendía a evitar todo contacto con la literatura autóctona. En rigor, esa resistencia a consumir el producto nacional, podía ser interpretada como una natural, inevitable tendencia del lector a despreocuparse de quienes hablaban un lenguaje híbrido, artificial, una suerte de esperanto literario. Por lo general, al lector no le molesta reconocer en los escritores una influencia extranjera. Más aún, a veces la influencia (o el personal buceo para descubrirla) representa un atractivo más de la lectura. Que en Quiroga convivan huellas de Poe y de Maupassant; que en Reyles aflore un poco de Balzac y algo más de Zola; que la reiterada Santa María, de Juan Carlos Onetti, constituya una suerte de Yoknapatawpha faulkneriano; que Borges sea una corriente subterránea en los cuentos de Mario Arregui, nada de eso es demérito sino riqueza. Pero la comarca extranjera, la región insólita, que aparecía en muchos de nuestros escritores (más concretamente, en la provincia poética constituída por el grupo "Cuadernos Herrera y Reissig" que dirigió, hasta su muerte en 1959, el escritor Juvenal Ortiz Saralegui) era una comarca extrageográfica, con una fauna y una flora tímidamente librescas y una total ausencia de reales asideros. Eso ya no era evasión sino ajenidad.

Desgraciadamente, durante muchos años el lector corriente identificó a la literatura uruguaya que, en varias capas generacionales, siguió a la del 900, como una literatura de corzas y gacelas, y por eso mismo estableció una higiénica distancia entre su gusto y aquellas inocuas metáforas de vitrina. Sin embargo, allí el lector corriente demostró cierta timidez en su espíritu de búsqueda, ya que contemporáneamente con las corzas, se publicaban narraciones de Espínola, Morosoli y Da Rosa; poemas de Líber Falco, Juan Cunha e Idea Vilariño; cuentos de Felisberto Hernández, Luis Castelli y Martínez Moreno; ensayos de Zum Felde, Visca y Real de Azúa; comedias de Patrón, Maggi y Castillo; críticas de Rodríguez Monegal, Angel Rama y José Pedro Díaz. Es decir: varias promociones es-

taban creando una obra extragacelar y de vigencia nacional y humana.

De pronto, en 1960, el público pareció despertar. De la noche a la mañana, comprobó que existía una literatura nacional, y además que ésta era legible, y, por último, que movía criaturas, sentimientos y problemas que tenían algo que ver con su propio mundo. Súbitamente se sintió aludido, se sintió prójimo del personaje literario, del hombre ficticio que le alcanzaba el creador: súbitamente se enfrentó al hallazgo poético, a una fantasía que era solamente una combinación inédita de motivos reales. ¿Qué había pasado? ¿Acaso en 1960 los escritores uruguayos ejecutaron la sabia maniobra de una creación esplendorosa y simultánea? De ningún modo: 1960 fue simplemente un punto de maduración. Maduración del lector, más aún que del escritor; en realidad, éste venía madurando desde hacía quince años.

Hasta 1960 coexistieron —y no siempre fue una coexistencia pacífica— los escritores que venían de lo real, y aquellos otros, exilados de la Arcadia. A partir de 1960, tal vez sigan coexistiendo gacelas insólitas y verosímiles criaturas, pero la diferencia estará en que hasta hace poco el público entendía que corzas y literatura nacional eran sinónimos, mientras que ahora supone que literatura uruguaya es el equivalente de realidad nacional. Claro, ninguna de esas dos opiniones tiene vigencia absoluta. Pero la única posibilidad de que las corzas sobrevivan (¿por qué no?). es decir, que todo poeta mantenga su derecho a escribir sobre ellas, es, paradójicamente, que el lector las de por muertas. Si después del funeral, hay algún poeta gacelario que continúe escribiendo, contra viento y marea, contra toda conspiración de silencio, habrá demostrado que su tema era tan auténtico como las primeras corzas uruguayas, aquéllos de Sara de Ibañez que aparecieron en 1940 prolongadas nada menos que por Pablo Neruda, y no el posterior achaque intelectual que produjo tantas resmas de canjeables, olvidados sonetos.

VΙ

Evasión y arraigo, arraigo y evasión, todo mezclado. Pero hay otras mezclas, combinaciones, influencias, antilogías latentes. El arraigo y la evasión en la actual literatura uruguaya, están rodeados por otros arraigos, por otras evasiones. Es una historia demasiado larga de contar, pero de todos modos conviene hacer algunas breves, sintéticas precisiones.

Como en todos Ios rincones de América Latina, en el Uruguay el fenómeno político ha mediatizado importantes aspectos de la vida cultural. Hoy en día resulta difícil entender lo que culturalmente sucede en el Uruguay si no se atan ciertos cabos del proceso político. Pero, aun así, la tarea no es sencilla, ya que por un lado el nexo entre política y literatura no rompe los ojos, y por otro, el proceso político cumplido en el Uruguay tiene poco que ver con el de la mayor parte de las repúblicas Iatinoamericanas.

Es difícil comprender, por ejemplo, el fenómeno tan extraño de que toda la política uruguaya se base en la existencia de sólo dos partidos: el Blanco y el Colorado, pero más arduo resulta entender que prensa, oradores y opinión pública, los siga llamando partidos tradicionales cuando hace un buen rato que ambos se han apartado del andarivel de sus respectivas tradiciones. Ahí también está todo mezclado y sólo esa mezcla puede explicar que el Partido Colorado (llevado, en su etapa más brillante, por su líder José Batlle y Ordóñez hacia un liberalismo socializante que en su época significó una vanguardia llena de osadía) tenga hov un importante sector que puede ser considerado como el más reaccionario de nuestro panorama político. Sólo esa mezcla puede explicar que el Partido Blanco, conservado largamente por su jefe civil Luis Alberto de Herrera en un indeclinable antiimperialismo, mantenga ahora frente a Ios Estados Unidos actitudes sumisas y bienmandadas.

Todos nuestros bienes y todos nuestros males giran alrededor de la palabra Democracia. Hasta el año 1933, en el Uruguay democracia era una palabra que tenía arraigo; más que un hábito, era casi una superstición popular. Todavía hoy se la venera, pero sólo como a un mito; y también, como a los mitos, se la falsea. Opino que la fecha clave es marzo de 1933, momento dramático y decisivo en que Gabriel Terra establece su dictadura y Baltasar Brum tiene el supremo gesto de suicidarse en mitad de la calle, en defensa de la legalidad, de las libertades arrasadas. En ese instante también quedó herida de muerte la fe que el uruguayo tenía en su democracia, el arraigo de esa palabra en la opinión pública. Con su suicidio,

Brum le hizo a su pueblo la señal del coraje, pero ese pueblo, en aquel instante, prefirió mirar hacia otro lado.

Nueve años después, con otro golpecito que fue llamado el golpe bueno, se verificó con cierta pompa el regreso a la legalidad, pero, como bien lo ha destacado Roberto Ares Pons, "el restablecimiento de la normalidad democrática fue meramente formal, nuestro pueblo va no tenía verdadera fe en instituciones repetidamente violadas, ni vocación suficiente para una apasionada defensa de las premisas del régimen.(6) Desde 1933 hasta 1942, o sea durante los nueve años de dictadura que van del golpe malo al golpe bueno, la opinión pública idealizó la democracia perdida, apuntó a ella en la clandestinidad. Pero a partir de 1942, cuando nuevamente quedó hecha la ley y por consiguiente también hecha la trampa demostróse cabalmente que el trauma político de 1933 era más profundo de lo que habían calculado los sociólogos. Y aunque hasta ese momento se habían llevado a cabo fugas aisladas, sólo entonces comenzó una evasión casi colectiva.

La cáscara democrática siguió en pie, pero se fue quedando sin pulpa y sin carozo. La democracia se convirtió en un confortable lugar para exilarse dentro del propio país. A la democracia le pidieron asilo los tramposos, los coimeros, los estafadores, los venales. Su hábitat era la penintenciaría, pero ellos se asilaron en la democracia. Fue entonces que los hombres públicos de moral intacta, pero de escaso ímpetu, para no ser manchados por la corrupción huveron de la política, de los cargos públicos. La élite (una élite creada artificialmente e integrada no por aristócratas sino por pitucos, nuevos ricos, y ciertos especímenes de clase media con vocación de neorriqueza y pituquería) escapó hacia el esnobismo. La clase media propiamente dicha, la enorme clase media que es la que da el colorcito del país, se refugió en el deporte, particularmente el fútbol, esa barata y productiva anestesia. En los cuatro años que median entre un acto eleccionario y el siguiente, el proletariado actúa con clara conciencia de clase, tiene un acendrado sentido solidario y es capaz de enfrentar en las calles, con la única arma del coraje, la a veces dura represión po-

⁽⁶⁾ La intelligentsia uruguaya, en revista Nexo, Nº 2, Montevideo, setiembre-octubre de 1955.

Iicial; pero cuando llega el último domingo de noviembre del año de elecciones, el obrero abandona por veinticuatro horas su actitud realista y se evade hacia la divisa tradicional, como si se tratara de un impulso más poderoso que su razón. Vota por blancos o por colorados (en un millón de votos, los partidos de izquierda por lo general cosechan poco más de sesenta mil votos), o sea por aquellos partidos en que militan los dueños de ese mismo capital con el que está en conflicto permanente. En cuanto al hombre de campo, ya era de por sí un evadido, quizá el más antiguo de nuestros cuadros sociales; nuestro hombre rural todavía no se ha sobrepuesto a la herencia del gaucho. desarraigado y nómade, todavía no ha aprendido a desear -y, menos aún, a conquistar y defender-su pedazo de tierra. (Hoy en día, es fácil comprobar que la bandera de la reforma agraria tiene más adherentes en la clase media y ciudadana, que entre los peones de estancia, aunque éstos sean candidatos naturales a ser beneficiados con una remoción de la vieja estructura).

Con una creciente y casi desaforada perversión de las peores formas de la demagogia, con una nefasta tendencia a urdir simplificaciones y a colgar etiquetas que envilecen no sólo los ataques sino también las defensas, el actual panorama no tiene en el Uruguay la trágica urgencia del hambre, del despojo, de la ausencia total de libertad, pero muestra en cambio otro rostro, que no sé si al final no será más infausto y más ignominioso que todo eso: es el rostro del quemimportismo, de la indiferencia, de la molicie convertida en cinismo, de la decencia convertida en bochorno.

Curiosamente, frente a ese panorama político y social con creciente tendencia a la evasión, hay un sector que, sin previo acuerdo (más bien cada uno por su lado) parece haberse decidido a jugar la carta de la sinceridad, de la decidida e incómoda incursión en las verdaderas causas de la crisis, de la búsqueda de sus razones y sobre todo de sus raíces. Me refiero justamente al clan intelectual, o por lo menos a la más creadora y vital parte del mismo, a ese estrato que algunos llaman la intelligentsia y que en la definición del Oxford Dictionary (7) es "aquella parte de

una nación que aspira a pensar con independencia". En ese sentido, es preciso reconocer que el tema de la Revolución Cubana ha desempeñado un papel fundamental. Aun los que mantienen serias y razonables objectiones frente a algunos planteos, procederes, actitudes y alianzas de Fidel Castro, tienen que admitir que la Revolución Cubana ha sido un catalizador altamente positivo. Por lo pronto, sirvió para acelerar una reintegración política (en el sentido más cívico del término) en escritores que hasta ese momento estaban parapetados detrás de su erudición o de su fantasía: sirvió también para que muchos de ellos sintieran la necesidad de un compromiso personal (sin que ello significara someter su obra a la inspiración y al vaivén de partido político alguno) y en decidida actitud no vacilaran en arriesgar sus empleos, sus carreras y hasta el mantenimiento de una saludable distancia con los piquetes policiales; sirvió finalmente para que ese tema externo, aparentemente lejano, se convirtiera en reclamo nacional, y, sobre todo, para que el tema de América penetrara por fin en nuestra tierra, en nuestro pueblo y también en nuestra vida cultural, que siempre había padecido una dependencia casi hipnótica frente a lo europeo.

Para otros latinoamericanos, resulta un poco difícil comprender que no tengamos indios, y que cuando los tuvimos (a diferencia de otros grupos étnicos de América Latina) no sólo fueron nómades e inestables, sino también reacios a toda manifestación artística. En consecuencia, no tenemos folklore indígena y apenas si nos queda algún saldito de tradición gauchesca, que ni siguiera es toda nuestra ya que la poseemos en desigual condominio con la Argentina. Por eso, mucho del aparente arraigo que habían producido nuestras letras, pertenecía más bien a aquella zona que antes denominé "literatura falluta"; no era arraigo sino parodia de arraigo, y la publicitada tierra que contenía no era la del campo abierto sino la de la macetita que el escritor regaba pacientemente en el pretil de sus inhibiciones o, en el mejor de los casos, en el balcón de sus fervores.

Creo que nuestro pueblo tiene una raíz tan noble y tan generosa como la de los mejores de América

consultar la cuarta edición (1951) del The Concise Oxford Dictionary, donde la definición tiene este texto: "Intelligentzia: The part of a nation that aspires to independent thinking".

⁽⁷⁾ Esta cita figura en uno de los ensayos de Arthur Koestler, incluído en The Yogi and the Commissar. También en el articulo antes citado de Roberto Ares Pons. Pude

Latina; creo que hay en él una disponibilidad de afecto y una capacidad de saber escuchar a los demás, y eso, en medio de un internacional diálogo de sordos, puede significar algo constructivo. Pero ese mismo pueblo, no sé si por legado del masoquismo tanguero, o por cierto excesivo ritual de machismo, ha llegado a sentirse inhibido, no precisamente por sus defectos (en realidad, no tiene inconveniente en ostentarlos) sino por sus virtudes, que en cambio le provocan algo de cortedad y hasta vergüenza. Ese desequilibrio, esa falsa postura, me parece uno de los rasgos más patéticos y más frustráneos del hombre uruguayo.

Que el escritor del Uruguay haya tomado, o esté tomando, conciencia de sus pocos arraigos, de sus numerosas evasiones, me parece por lo tanto uno de los acontecimientos más saludables de los acaecidos en la breve y mansa historia de la literatura uruguaya. Y tan saludable como todo eso, me parece-el hecho de que nuestros escritores ya no le hagan ascos a otras formas más modestas (pero, en nuestro medio, más verdaderas) del arraigo. Cuando nombramos esta palabra, arraigo, tenemos cierta inevitable tendencia a tomarla al pie de la letra, a embaucarnos con su símbolo implícito. Decimos arraigo, urgentemente imaginamos raíces, e ipso facto le ponemos tierra. Pero es obvio que hay otros modos de arraigo, y así como podemos echar raíces en las tradiciones, también podemos echarlas en el tiempo en que vivimos (así sea el menos prestigioso de los presentes), en el área donde habitamos (sea ella un cantegril, una granja colectiva o el tercer piso de una propiedad horizontal), en la clase a que pertenecemos (así sea la descolorida y tornadiza clase media) o en el ritual que compartimos (así sea el condenadamente abstracto de llenar cuartillas).

EI hombre puede evadirse hacia Dios, pero también puede echar raíces en El. El hombre puede echar raíces en la tradición, pero también puede evadirse hacia ella. Todo depende de dónde resida el verdadero reclamo, la verdadera urgencia, la impostergable necesidad. El arraigo se da siempre en el sentido de la conciencia, a veces de la más oscura conciencia, y el resto, todo el resto, es evasión. Por eso está todo mezclado, por eso lo que en uno es arraigo, en otro es evasión, y viceversa, porque no todas las conciencias

hablan el mismo lenguaje, señalan el mismo norte, tienen la misma urgencia.

Tengo la impresión de que los uruguayos, y en primer términos los escritores, estamos aprendiendo a mirar hacia América Latina, a sentirnos partícipes de su destino. Otros latinoamericanos pensarán que ya era hora. Pero, claro, no pueden saber qué desolador es, aquí en América, hacer un inventario de nuestro contorno, hacer un censo de nuestros prójimos más próximos, y no poder registrar ningún rostro de indio. ese rostro que en cierto modo es el salvoconducto del ser americano. El día en que el psicoanálisis deje tranquilos a los individuos e invite a las naciones a que le cuenten su vida, es probable que al Uruguay se le descubra un complejo de falta de indios. Los otros pueblos de América Latina, que tienen ese orgullo y felizmente son conscientes de él, no pueden saber qué incómodo es, y qué frustráneo, haber pasado los años, y las decenas de años, mirando a Europa por sobre el Atlántico, reclamándole un sustitutivo de aquel orgullo, un sentido a nuestra ajenidad, y comprobar luego que, así como el océano antes de mojar nuestros pies se convierte preventivamente en río, nada más que río, así también aquella riqueza de tradiciones, antes de tocar nuestra cultura, se transformaba preventivamente en influencia, nada más que influencia. No pueden saber cuánto cuesta cambiar de sueños, y cuánto, reconocer la propia frustración. En eso estamos y, naturalmente, la actual literatura uruguaya no es todavía dinámica, poderosa, vital; es, quizá, esperanzada, pero también melancólica: tiene convicciones bastante firmes, pero aún no se ha desprendido de sus viejas y prescriptas nostalgias. Estamos algo así como en la pubertad de nuestro latino americanismo, y nuestros hermanos de América Latina tendrán que perdonarnos si de vez en cuando nos sale algún gallo, alguna nota en falso. Sucede, sencillamente, que estamos cambiando la voz. (8)

⁽⁸⁾ Una primera versión de este trabajo fue presentada por el autor como ponencia en el Encuentro de Escritores celebrado en enero de 1962 en la Universidad de Concepción, Chile, y publicada luego en la Revista de Universidad de México.

INVENTARIO

CLARIBEL ALEGRIA. — Nació en Nicaragua, en 1924, pero se considera a si misma salvadoreña, ya que desde niña vivió en Santa Ana, segunda ciudad de El Salvador. Estudió en Washington, ha residido en varios países de América Latina (de 1958 a 1960 en Montevideo) y lleva publicados cinco libros de poemas: Anillo de silencio (1948), Suite de amor, angustia y soledad (1951), Vigilias (1953), Acuario (1955), y Huésped de mi tiempo (1961).

ENRIQUE AMORIM. — Nació en Salto, Uruguay, 1900, y murió en la misma ciudad, el 28 de julio de 1960. Su obra comprende poemas, teatro, novelas y cuentos, un libro inédito de memorias y múltiples ensayos y artículos. Los títulos más famosos son: Tangarupá (1925), El paisano Aguilar (1934), El caballo y su sombra (1941), Corral abierto (1956), Los montaraces (1957), La desembocadura (1958). Las páginas que hoy publica NUMERO pertenecen a una novela inédita, El ladero, que el autor no pudo concluir.

CARLOS FUENTES. — Nació en México, en 1929. Ha publicado un libro de cuentos: Los días enmascarados (1954), tres novelas, La Región más transparente (1958), Las buenas conciencias (1959) y La muerte de Artemio Cruz (1962); y un relato fantástico, Aura (1962).

CARLOS MARIA GUTIERREZ. — Nació en Montevideo, Uruguay, 1926. Se ha dedicado principalmente al periodismo, destacándose como uno de los más originales reporteros del ambiente.

NICANOR PARRA. — Nació en Chillán, Chile, 1914. Es profesor de Matemáticas y se ha especializado en Mecánica Racional en los Estados Unidos y en la Universidad de Oxford. Su producción poética es escasa y abarca los siguientes títulos: Cancionero sin nombre (1937), Poemas y Antipoemas (1954), La cueca larga (1957) y Versos de salón (1962).

JACK SPICER. — Es muy poco lo que se sabe de este beatnik, que suele recorrer los cafés de San Francisco vendiendo sus versos. Psychoanalysiss An Elegy fue publicado en su versión original en el segundo número de Evergreen Review (N. Y. 1967).

MARIO TRAJTENBERG. — Nació en Recife, Brasil, 1936, pero fue criado y educado en el Uruguay, cuya ciudadanía adoptó. Profesor de Literatura, crítico dramático y cinematográfico del semanario Marcha, ha realizado ya una brillante carrera periodística.