

Ricardo Pallares

NARRADORES Y POETAS CONTEMPORÁNEOS

Academia Nacional de Letras

Ediciones Aldebarán

Montevideo 2000

PROLOGO

En este volumen se reúne un conjunto de trabajos entre los que hay varios que fueron compuestos en momentos diferentes.

El resultado es parte de una tarea crítica que aquí se concreta en ensayos, artículos y notas breves. Algunos son inéditos, otros aparecieron en periódicos, semanarios o revistas, circunstancia de la que se da cuenta en las correspondientes notas al pie.

Salvo el último tratan de narradores y poetas uruguayos contemporáneos. Por lo común están centrados en una o algunas de sus obras más significativas, relevantes o recientes y procuran aportes capaces de contribuir a su difusión y esclarecimiento.

Con tales fines se implementa un abordaje múltiple, flexible, -que no se atiene, pues, a un método particular- a efectos de que el estudio, la reflexión, el análisis y la interpretación conserven algo del gozo de la lectura y renueven la invitación a continuarla.

I

"Rodríguez": la más alta expresión de la maestría de Espínola.*

"Rodríguez" es una brevísima pieza narrativa. No tiene partes, su autor tampoco indicó ninguna disposición tipográfica que permita pensarlas.

No obstante esta característica del relato, el estudio de lo narrado revela la existencia de tres momentos en los que se organiza la estructura interna de su materia.

Corresponde hablar de momentos aunque sea término que se adecua más a la lírica, porque las excelencias y peculiaridades del texto así lo autorizan. En él, además, sin mengua de su "perspectiva épica" se advierten paralelismos, condensación, consonancias, aliteraciones, ritmo trabajado y se identifican no menos de cinco o seis "versos".

La estructura a la que aludimos resulta no sólo del proceso que cumple lo narrado sino además de la gravitación de una idea central, que se verá.

El primero de los momentos está constituido por los dos párrafos iniciales. El segundo momento por los siguientes, que se entretienen con diálogo durante la acción más espectacular. El tercero por el párrafo final.

Primer y tercer momentos alcanzan así una disposición simétrica respecto del núcleo o segundo momento, que es donde la fábula se despliega plenamente.

Ahora bien, el segundo momento se inicia y se clausura con palabras del desconocido que es el tentador.

Al principio es una pregunta de tono meloso, -"¿Va para aquellos lados, mozo?", que abre ampliamente la posibilidad de un vínculo cuyo satanismo está en el tono, en razón del contexto.

Al final es el insulto recio en la intención pero apenas vocalizado "por haber surgido entre un ahogo", con el que expresa el fracaso de la tentación e interrumpe el débil vínculo iniciado.

El eje de simetría de esta estructuración se ubica en la respuesta sencilla y terrible de Rodríguez a la pregunta final del tentador, dice: -"¿Eso? Mágica, eso".

Dicha respuesta se sitúa después de la que podría ser la posición geométrica del eje del relato porque está casi al final del segundo momento. Es de lógica narrativa que así sea pues aparece como el desahogo verbal de la tensión de una incredulidad tesonera y silenciosa que el personaje ha mantenido por lapso prolongado.

Esta respuesta es justamente terrible por sencilla. Como lo sencillo es modo y forma de lo noble en cosas del espíritu, en ella está la postura que tiene Rodríguez ante el mundo y la vida. Esa postura -fuerza del carácter- es el porqué pudo sobrellevar tamaña aparición, sin sobresalto, sin debilidades claudicantes ante la fácil oferta.

Esa respuesta es la que termina de desbaratar todas las artes del forastero, con el antídoto de la auténtica incredulidad.

Contrariamente el hablar del tentador es "parloteo"; sus poderes, "Mágica"; su astucia terminará, apenas, en una "imploración en la noche".

Entonces, en medio del gran silencio que todo lo gana hasta la blanca altura, grandeza y servidumbre se prolongarán luego, como dos simples sombras sobre la tierra: las de ambos jinetes. (El calificativo sombras sobre la tierra refiere al título de la novela homónima del autor, de 1933, y a su sentido general).

Los jinetes son dos criaturas que trotan la anchura de una inmensidad clara; dos criaturas angélicas -¿por qué no?- para las cuales el autor compadecido de sus esencias universales elige un escenario del campo uruguayo.

Es el escenario que late bajo la gran noche lunada, apenas sugerido por los sauces de la barranca, unos espinillos y un tala. Todo ocurre en el entorno del paso de un arroyo que, por algo obvio, carece de nombre.

El que llamamos eje de simetría (eje espiritual del relato) se ubica, según nuestra opinión, en esa breve respuesta de Rodríguez. De otro modo: ella lo constituye. La construcción gramatical, que reproduce lo coloquial, remarca la sustantivación de un adjetivo. Por lo tanto refiere hechos extraordinarios que reduce a truco, artilugio, o cosas del diablo.

La palabra "mágica" en el gracioso modismo expresivo, se carga de significaciones trascendentes que, desde su centro, redimensionan el ámbito del cuento y de lo que en él acontece. Asimismo contribuye a la síntesis en un texto que es peculiar e intensamente representador de mundo.

Mágica es la noche, mágica es la claridad que "había puesto todo igual que de día". Mágica es la aparición del forastero y, a fuerza de insólita y ridícula, mágica es su propia figura.

"Mágica" es lo que él posee para ofrecer lo que ofrece y hacer cuanto hace. Mágico es el silencio y el inexplorado carácter del personaje epónimo.

Mágico el mundo, diabólica la vida. Magia pura o pura magia, al fin, es la realidad.

Mágica es en Rodríguez su ..."serenidad que no pesa, como de quien ha hecho una gran renuncia y ha encontrado, por fin, su justa dimensión humana", dice Alejandro Paternain. (1)

Y todo porque la literatura es magia desde que mágico es el misterio.

En resumen, la estructuración interna del relato se resuelve en un equilibrio de simetría casi bilateral entorno de la idea central, ya glosada, que ubicamos en la famosa respuesta de Rodríguez.

El cuento sería un transcurrir u oscilación entre dos opuestos: la aparición del anónimo ofertante y sus acciones, hacia un lado; y su fracaso estrepitoso, hacia el otro.

A todo esto responde la increíble condensación narrativa que exhibe el cuento. Porque a grandes cosas y a temas muy antiguos y conocidos, pocas palabras.

Retomando el tema del misterio corresponde señalar que el cuento justamente se inicia con su apertura o habilitación narrativa. Se lee en el comienzo del primer párrafo: "ya desde el medio del Paso, con el agua al estribo, lo vio Rodríguez hecho estatua entre los sauces de la barranca opuesta."

La creación del tentador se procesa a través de la perspectiva de Rodríguez. Este procedimiento implica una visión en la que va su subjetividad, lo que permite pensar al forastero ya como posible alucinación o desdoblamiento del yo del protagonista, ya como singular encarnación del demonio. Para ser esto último cuenta con rasgos que son verdaderas marcas (el poncho "más que colorado", "muy, muy alto", "la barba aguda, renegrada", largos mostachos "retorcidos esmeradísimo", semblante entecado). Tiene o lleva los colores que señalan a lo diabólico desde la más remota antigüedad.

Ahora bien, como el lector percibe la "objetividad" del mundo poético a través del narrador, que es externo, hay que advertir cómo el yo del autor también adopta un puesto en ese mundo.

Por lo pronto el color del poncho tiene una connotación político-partidaria muy fuerte en el contexto de época. Respecto de la escena humana que se desarrolla, la mirada autoral es humilde y admirada.

Como el narrador no se interpone, entonces ocurre que el acontecer subsiguiente sufraga a favor de la posibilidad de que el importuno sea el demonio.

No obstante el clima de dudosa identidad del otro se prolonga en el cuento. Obra en tal sentido una casi polionomiasia a la que recurre Espínola porque el otro es "el desconocido", "el hombre", "el importuno", "el indiscreto", "el ofertante", "el cargoso", "el de los bigotes", "el forastero", "el pegajoso", todas casi variantes del malo o el maligno.

La técnica de creación del personaje junto con la dimensión de un ámbito nocturno -noche de plenilunio, absolutamente clara e indeterminada- habilitan, como se dijo, el misterio.

Es un misterio que se irá haciendo tan verosímil como la presencia quieta y silenciosa de fuerzas telúricas que, por momentos, parecen expresarse en el plano humano (los caracteres), en el de la anécdota (lo raro o sobrenatural), y en el de las dos siluetas: silencio de hondura, parloteo de tentación y espectacularidad, nuevo silencio tras la separación.

Son dos figuras de atadura regional pero trascendidas, como se verá, a lo seguramente universal. En este sentido dice A. Zum Felde que ..."Pasando rápidamente en toques pictóricos certeros, sobre la objetividad costumbrista del medio, [Espínola] va derecho al alma primitiva de sus personajes, nudos de fuerzas trágicas tremendas, desatadas por el golpe de la peripecia. Pero estas fuerzas trágicas [...] no son ya aquellas puramente instintivas y pasionales que llenan la narrativa americana -y sobretudo el cuento- de su realismo sensual y semibárbaro, no; son fuerzas, en gran parte, de índole moral como en la tragedia antigua, aunque en estado de rudeza campera". (2)

Vista la naturaleza abismal de las dos figuras, resta tener presente que la suscitación narrativa del misterio se produce desde el comienzo del relato.

En las dos líneas iniciales -donde hay una clara consonancia- Espínola crea una atmósfera en la que paulatinamente envolverá a sus criaturas. La esencia de esa atmósfera es el misterio por lo que también parece envolver al creador.

De resultas se ha configurado lo maravilloso; es del caso, además, que justamente allí es donde el personaje desconocido halla su ser narrativo. Con todo, su inquietante naturaleza parece ser una y varia. ¿Es el diablo o un criollo?

¿Quién o verdaderamente qué es? Porque en algunos momentos, por lo menos en relación a él mismo, el misterio parece reducirse sólo a enigma.

Al estar creador y creación embargados por ese hálito misterioso, el diablo -en tanto personaje- adquiere una realidad narrativa absoluta, su presencia es determinante. De consuno opera el hecho de que la acción se instala en una línea tradicional, genuina, ya que se trata de un encuentro imprevisto durante una noche fantasmagórica, de tan lunada que estaba.

Además, se aprecia que el diablo tiene cierta relación con lo social, que lo proyecta más allá de la circunstancia y la pequeñez de estas figuras, chiquitas, solas, abarcadas por la inmensidad. (Por momentos impresiona como elipsis que sus ofrecimientos de cargos de jerarquía, suponen un escenario distinto al del paso.)

Al ofrecer poder se reserva el cargo de general para clientes o candidatos especiales, según se entiende. Por lo mismo su influencia es vasta, amplia. Adquiere así una proyección de signo contrario a la de Rodríguez, pero casi equivalente. Equivalente -¿casi equivalente?- a la idiosincrasia y fuerza moral de quien sigue en su zainito.

Es posible que lo maravilloso en el cuento se manifieste en tres planos. El primero -ya comentado- es el de la fábula propiamente dicha. El segundo es el del despliegue exhibicionista de poderes que hace el seductor. El tercero es el de las metamorfosis (del "oscuro" en toro cimarrón con fuego en los ojos y en enorme bagre, después la de una rama de tala en víbora).

Este tercer plano es el de la transfiguración del "negro viejo" en "tordillo como leche" y luego, nuevamente, en un oscuro. También es el plano de lo fantástico flamígero: fuego en los ojos del toro y en los dedos del ofertante con sólo frotarse las yemas del índice y del pulgar: "Al punto una azulada llamita brotó entre ellos. Corrió entonces hacia la uña del pulgar y, así, allí paradita, la presentó como en palmaria."

En cualquiera de los tres planos Espínola cumple con los designios primordiales desde que "Lo maravilloso en literatura cumple una doble necesidad; una intrínseca a la función de narrar, la otra obediente a una apetencia natural del hombre". (3)

Si centramos la mirada en ambos personajes se aprecia que están trabajados en un proceso que tiene mucho de antagónico. El proceso se abre y cierra con dos hechos de carácter extremo. Por un lado el hecho silencioso: la acción de Rodríguez -muy controlada- de llevar la mano al arma sin esgrimirla.

El otro es audible: el insulto del descontrolado "importuno", aunque no alcance vocalización discernible. (Estos dos hechos se pueden manejar como indiciales e indicadores de los comportamientos.)

Se aprecia que Rodríguez tiene un lenguaje que es más de hechos o actitudes significativas que de palabras. El "desconocido" en cambio, emplea las palabras con locuacidad y lucimiento, a veces con "forzada solicitud" o con una espectacularidad que secunda notablemente a la de sus acciones.

Veamos qué hace Rodríguez luego de la precaución inicial que abandona enseguida. Sigue su camino como si tal, deja al forastero que le forme yunta, "Le clavó un ojo", carraspea dos veces y después de la segunda, escupe. Seguidamente "Se puso a liar", se registra buscando el yesquero, se inclina impasible a encender en la llamita que el otro le ofrece sobre la uña del pulgar. Ante lo insólito de la llamita responde murmurando "-Esas son pruebas", luego "Afirmó en las riendas al zaino", retoma el trote y finalmente pronuncia sus últimas y casi únicas palabras: "-¿Eso? Mágica, eso.", la frase incrédula que demuele los propósitos del tentador con la fuerza de un marronazo y acaba con la situación.

El forastero, por su lado, habla con variado registro, a diferencia del tono monocorde que es posible pensar en Rodríguez. Pero su voz variada es ridícula por el estigma de la melosidad. Es más, el amaneramiento de lo meloso desacredita la masculinidad del personaje y afecta al rol de desempeño narrativo. Varios son los estados por los que pasa hasta llegar a la desesperación de la impotencia mefistofélica. El narrador acota, en relación a su preguntar final: "se prolongó, casi hecho imploración, en la noche".

El pegajoso habla y habla. ¡Cómo habla! Pero no logra el diálogo imprescindible para ejercer su dote dialéctico-diabólica. Por ello, si prestamos atención al silencio con el que nuestro hombre traduce su desdén, el pegajoso más parece monologar que dialogar.

El forastero ampara su comedimiento con melosidad; adula auxiliándose con el tuteo; ofrece, tienta; presume extremando el cuidado del bigote que se atusa y el cuidado de la barba que se acaricia. Exclama con tono expectante; apela a la cortesía con tono forzosamente solícito. Pregunta primero socarronamente, luego con "creciente ahínco" que es mezcla de esfuerzo, fastidio y desesperación. Entona casi implorante; ruega en el clímax, y ante la fatalidad, finalmente, putea.

El diablo también busca deslumbrar en todos sus parlamentos, excepto con la exclamación final. ¿Lo consigue en Rodríguez? Quizá se consiga vicariamente en la medida en que el narrador logre ese efecto en los lectores.

Ese deslumbramiento nuestro sería el que el personaje hubiera necesitado para seducir al otro que también es jinete en noche lunada.

En otro orden puede decirse que no hay otro modo de nombrar al protagonista sino con el apellido del título. El apellido, de clara ascendencia hispana, es tan acriollado como criollo es el zainito, como nuestro es el Paso y sus sauces, el tabaco con su respectiva chala, y la suave intemperie lunada del campo uruguayo.

Mientras el forastero carece de nombre, mientras es un impostor y un impostado, Rodríguez es tan él mismo

como abismal aunque, como su apellido, sea uno de tantos. Es criatura sencilla y misteriosa: resultado de una hazaña narrativa de Espínola quien de ese modo -con sencillos trazos arquetípicos- alerta sobre los fáciles deslumbramientos y la debilidad del miedo.

En efecto, Rodríguez se sabe librado a sí mismo, asume su yo, conserva la autenticidad y sin proponérselo humaniza al misterio. Ante la enumeración de los ofrecimientos iniciales el narrador transcribe y comenta: "-¡Pucha que tiene poderes, usted! -fue a decir, fue a decir Rodríguez; pero se contuvo para ver si, a silencio, aburría al cargoso". Rodríguez es sereno, incrédulo y tenaz. Tiene atributos ideales para una aventura en los territorios del miedo.

La hazaña narrativa comentada es la que Mario Benedetti explora diciendo, entre otras cosas: "Lo curioso es que la de Espínola no es una fantasía descarnada, gratuita, etérea, sin raíces. Con segura intuición, sabe reconocer dónde reside un determinado hilo de natural, espontánea fantasía en la vida de nuestra gente de campo, y entonces lo estira, lo prolonga, lo exagera; lo trasmuta, en fin, en empresa de imaginación. Así, utilizando ese recurso dinámico, convierte [...] la criolla incredulidad, en improvisado exorcismo ("Rodríguez")". (4)

Francisco Espínola sabe que "el arte empieza donde termina la vida" (Goethe), que empieza cuando el creador tamiza la realidad en el cernidor de particularísimas restricciones discursivas que a veces se llaman estilo.

Dijimos más arriba que la respuesta final de Rodríguez es como un marronazo que demuele los propósitos del tentador aunque no lo derrota. Los fragmentos resultantes autorregeneran rápidamente e reinstalan el asunto porque el jinete del oscuro se apostará nuevamente entre los sauces del Paso, a la espera de otro candidato.

El recurso de Espínola logra un relato que se abre cuando se cierra. En el silencio que señorea otra vez "bajo la blanca, tan blanca luna", el misterio queda intacto y queda nuevamente habilitada la aventura.

Es un recurso vinculado con los orígenes de los relatos, con los procedimientos de circularidad, con los comienzos de la poesía popular en lengua española y con cierta zona del Romancero. Espínola lo incorpora con originalidad manejando un tema de tradición popular y literaria en el Río de la Plata y en otras regiones.

Vale preguntarlo: el nombre Rodríguez ¿no trae reminiscencias de un arquetipo castellano que cabalgó otras tierras con otros férreos tesones?

Si fuera cierto que sólo el dolor nos construye, Rodríguez parece sacar fuerza de semejantes menesteres del vivir para mantener tanta incredulidad como temple. Quizá es por ello que en este cuento se ve tan claramente la capacidad de Espínola para deslumbrarse con, o compadecerse de sus propias criaturas.

Dice Arturo Sergio Visca que, "los personajes de "Raza ciega" -que alguien llamó esquilianos- componen un mundo de poderoso aliento trágico. Allí se hunde, piadosa, la mirada del autor." (5)

Esa capacidad es la que, emparentándolo con los grandes del género, nos transporta tan eficazmente al mundo de la ficción y es la que hace del texto un dar cuenta de grandes cosas.

Es la eficacia del ministerio aélico que él también poseyó en alto grado. (Algún día se editará el conjunto -hoy disperso- de las grabaciones con la voz de Espínola. Resultará un aleccionador testimonio de sus dotes y de su visión).

La eficacia de que hablamos sería la secreta razón por la que el tercer momento o epílogo se procesa en una narración casi indirecta o de perspectiva algo diferente.

Lo hace a través de dos alternativas en la marcha de las cabalgaduras que están casi personificadas. Se agrega el efecto de varias imágenes de tipo expresionista que se integran orgánicamente al relato central, sin perjuicio de la consideración del punto de vista.

Las cabalgaduras actúan como agentes narrativos que también parecen resolver la suerte de los respectivos jinetes en relación al vínculo escaso y fugaz que han protagonizado. Sendos caminos se reabren. Mientras el zainito sigue impassible, "el otra vez oscuro" gira y enseña los dientes. En sus jinetes no puede haber otra cosa más que calma y exorcismo, respectivamente. Dice en el párrafo final: "Y mientras el zainito -hasta donde no llegó la exclamación por haber surgido entre un ahogo- seguía muy campante bajo la blanca, tan blanca luna tomando distancia, el otra vez oscuro, al sentir enterrársele las espuelas, giró en dos patas enseñando los dientes, para volver a apostar a su jinete entre los sauces del Paso." De manera que la calma y el exorcismo también alcanzarían a las correspondientes cabalgaduras pues el zaino va al trote tranquilo pero el oscuro sufre hondo las espuelas.

Nos parece claro que "Rodríguez" -cuento para figurar en cualquiera antología universal- bastaría para ejemplificar la superación de la mayor de las dificultades de la literatura: "...que el estilo es, visto desde fuera, la unidad y la individualidad de la estructuración, y, visto desde dentro, la unidad e individualidad de la percepción, es decir, una actitud determinada." (6)

El propio autor en reportaje de necesaria lectura y reflexión, refiriéndose a sus cuentos con palabras y giros muy suyos, glosa involuntariamente la citada definición. (7)

En suma, "Rodríguez" es el cuento más logrado de Espínola. Reúne tanta tradición -ya vernácula o universal- como originalidad. Tanto trabajo a nivel de su estructura como hallazgos singularísimos. Tanta condensada brevedad -pocos cientos de palabras- como amplia creación de acontecimiento cuajado de sugerencias. Tanta descarnada visión como soplo poético.

"Rodríguez" es la más alta expresión de la maestría de Espínola aunque él decía preferir "Rancho en la noche". Lo prefería sin discutir el juicio de Roberto Ibáñez -su gran amigo- para quien "Rodríguez" es el mejor cuento, si no uno de los mejores, de la literatura uruguaya. (8)

Espínola logra dimensiones universales manejando criaturas que, como estas dos inolvidables de "Raza ciega" (1925), son almas, fuerzas, instintos o propensiones de atadura regional y de caracteres de fuerte impronta.

Dice Norah Giraldi: "La salvación, o la búsqueda de la salvación en la literatura de Espínola es un tópico, [...] Juan Carlos, Don Juan el Zorro y muchos otros personajes de Espínola luchan, cada uno a su manera y por distintos motivos contra el orden y las jerarquías estatuidas. Asimismo la confrontación salvación /vs/perdición está formulada en el planteo de casi todos los cuentos de Espínola. Recordemos al pasar, a "Rodríguez", "El hombre pálido", "Saltoncito", para mencionar sólo algunos.(9)

Si el forastero es el otro lado -alucinado o no- del propio Rodríguez, su fantasma, su sombra fantástica y especular, la lucha está bien planteada, contada y resuelta.

Generoso ministerio el de Espínola, para el que dispuso de auténtico talento creador. Tanto como para determinar un cambio y enriquecimiento de la narrativa uruguaya y latinoamericana comparable al de Juan C. Onetti en la temática o vertiente cosmopolita.

El ministerio de ambos, en una perspectiva histórica amplia, sería comparable sólo con la empresa fundacional de Eduardo Acevedo Díaz.

* Este trabajo apareció en el No.8 de la Revista de la Biblioteca Nacional, que fue dedicado al autor: Montevideo, diciembre de 1974. Hicimos ajustes y modificaciones para mejorar la edición.

(1) "Dos personajes y su autor", en diario "El País" de Montevideo del 29/4/1962.

(2) "La Narrativa en Hispanoamérica", Madrid, Ed. Aguilar, 1964, p.337.

(3) Varios. "El hombre de las ojotas". Revista de la Biblioteca Nacional No.7.Montevideo, 1973. (Hay una glosa del pensamiento de Espínola sobre el tema).

(4) "Literatura Uruguaya siglo XX". Ed. Alfa, Montevideo, 1969, p.85.

(5) "Novela Uruguaya". En Suplemento Aniversario, diario "El País", Montevideo, setiembre de 1958.

(6) Kayser, Wolfgang. "Interpretación y análisis de la obra literaria". Ed. Gredos. Madrid, 1972, p.389

(7) "P.E.: una imagen piadosa y verdadera de los hombres", por J. Ruffinelli. "Marcha". Montevideo, 12/11/1971.

(8) Juicio dicho en el aula del Departamento de Literatura Uruguaya (Facultad de Humanidades y Ciencias) durante el curso de 1973. Juicio reiterado luego, en rueda con Espínola y los Colaboradores de dicho Departamento.

(9) "Amor/vs/muerte como "idea generativa" de "Sombras sobre la tierra" de Francisco Espínola". En Revista de la Biblioteca Nacional No.7. Montevideo, 1973

Francisco Espínola o de las sombras que al compartir el dolor lo dividen.

Camino al canon narrativo.

Siempre nos impresionó el hecho de que -no obstante la ruptura con los creadores del centenario- los del 45 hayan reconocido la influencia de Onetti y de Espínola y que este último contribuyó, especialmente, a asegurar la continuidad de la comunicación entre las generaciones implicadas.

No es este el momento para inventariar los testimonios, declaraciones y afirmaciones concurrentes, pero corresponde una opinión en el sentido que seguramente hubo razones de representatividad y magisterio, desde tiempo atrás, sin perjuicio de las surgidas de la calidad de la obra de Don Paco y de su estatura humana e intelectual.(1)

Lo cierto es que llegado el medio siglo, la prosa narrativa de quien fue también narrador oral inolvidable, recibió una consideración que progresivamente lo vinculó con, y luego lo instalaría en el canon literario nacional.

Es así que con motivo de este homenaje nos vino a la memoria otro anterior, hecho en 1983, aún en dictadura, en la sede de la A.E.B.U.

Dicha institución fue la organizadora -conjuntamente con la desaparecida Casa del Autor Nacional- de varios eventos recordatorios de los diez años del fallecimiento de Espínola y de los cincuenta años de la publicación de su novela "Sombras sobre la tierra".

En 1983, frente a una sala colmada, tensa y atenta, consciente de que era vigilada, llena de expresiones no verbales, todos evocamos la figura del escritor, comentamos su alta definición estética y ética. El decir tenía silencios e implícitos, pero la comunicación fue fraterna por mérito de la mediación de los contenidos de los que se trataba: los

valores de aquel hombre, de su trayectoria y de su narrativa.

En aquella oportunidad concluimos viendo una secreta cronofilia en la fecha de su muerte. En efecto, el recordado 26 de junio de 1973 cerraba un ciclo intenso en la vida de Espínola. Un ciclo cuyo comienzo se remontaba a 1935 cuando cayó prisionero, luego de Paso Morlán, en su calidad de integrante de las fuerzas revolucionarias contra el gobierno dictatorial de Terra.

(Por aquellos meses muchos dijeron que su muerte era una manera de negarse a vivir el día siguiente: el de otro golpe de estado).

En el encuentro de hoy además de comentar algunas razones que justifican la celebración, esbozaremos una idea relativa al asunto novela y sociedad, tal como aparece en su obra.

Quizá sea solo una línea que dé cuenta -al menos- de la modernidad del planteo crítico que Espínola hace al respecto, ya que su planteo se encuentra detrás del aparente pintoresquismo costumbrista o idiosincrásico de muchos de sus textos y de la galería de sus criaturas.

Con tal propósito recomponemos algunos tramos de un texto publicado en 1983, con el título "Hace cincuenta años, Sombras sobre la tierra". (2)

La novela de 1933.

Volvemos sobre la novela en procura -además- de una reflexión sostenida. Una reflexión que sea capaz de aportes para el esclarecimiento del porqué de su significación en el proceso de la literatura narrativa en el Uruguay del s.XX.

Para ilustrar el interés que concitó podríamos recordar, a modo de ejemplo, que en 1966 Roberto Ibáñez -quien se sumaba así al pensamiento crítico de Zum Felde- saludó desde "Marcha" la tercera edición de la novela, diciendo: "Es una gran novela, sin duda la primera gran novela que se escribió por estas latitudes en lo que va del siglo. Una gran novela a pesar del protagonista y de posibles disidencias entre el "correlato objetivo" y el mensaje en ella desenvuelto."

Si limitamos la mirada a la zona temática vinculada al prostíbulo o mancebía, en la región encontramos que desde "Un perdido" del chileno Eduardo Barrios hasta "La historia de la cándida Eréndira"... del colombiano G. García Márquez y "Pantaleón y las visitadoras" del peruano M. Vargas Llosa, pasando por "Sombras sobre la tierra", podría describirse una especie de parábola.

Sería una parábola de evolución que obedecería a una tensión estética. La tensión en procura de superar resultados testimoniales y en procura de la superación exitosa del realismo u objetivismo documental de denuncia e impostación redentora.

Ese proceso o "parábola" es el que instalaría la objetividad textual de una subjetividad o visión de mundo, que fue el relevo de la mera descripción. Ese relevo, que se hizo durante todo el ciclo criollista o indigenista, conservó claras notas sociológicas..

En la perspectiva nacional conviene recordar sumariamente cuál era el contexto socio-político a efectos de advertir si arroja alguna luz sobre la reflexión puesta en marcha en la presente comunicación.

Los alrededores de "Sombras sobre la Tierra" fueron particularmente críticos. En 1929 sobrevino la muerte de José Batlle y Ordóñez que resintió la cohesión ideológica al interior de su partido, del mismo modo que en el nacionalismo la derrota en las elecciones de 1930 agravó divisiones internas que se prolongarían hasta muy pasado el medio siglo (1958).

No obstante, se produjeron algunos cambios y avances -por lo menos a nivel institucional- de no poca importancia. Tal el caso, en 1931, pacto mediante, de la creación de la ANCAP, de la UTE, y de la monopolización de los servicios portuarios.

Paralelamente en el nivel del país real no se logró estabilizar la economía, ni combatir la desocupación, ni conformar a ningún sector económico, productivo o social y el malestar recorrió todos los estamentos. En 1931 -agrega B.Nahum- el peso alcanzó un 60% de desvalorización respecto del dólar y la libra.(3)

La crisis mundial del año 29 ya tenía tiempo de instalada en el País cuando el Presidente Gabriel Terra, electo en 1931, formulaba críticas severas a la Constitución de 1918 y al Consejo Nacional de Administración. Luego ocurrirán el golpe de estado, el crimen contra Julio C. Grauert, el suicidio-rebelión de Baltasar Brum, la disolución del Consejo Nacional, la disolución de las Cámaras, y la represión violenta.

Quiere decir que el Uruguay profundo o verdadero no estaba enteramente en el perfil institucional ni constitucional porque también estaba en esa otra dimensión que el imaginario social no asumía con claridad.

"Este panorama de los actores sociales y políticos de aquel Uruguay de 1930 -dicen G. Caetano y J. Rilla- parecía cimentar un cuadro general más favorable a las permanencias que a las transformaciones, sobre la base de un marco de relaciones entre los partidos, el Estado y la sociedad ya por entonces de muy sólido arraigo entre los

uruguayos "... ... "Y si en el Uruguay de 1930 - agregan más adelante- podía decirse (y el mismo régimen terrista así lo corroboraría) que era más fácil conservar que innovar, tampoco había nada cristalizado o congelado para el porvenir."(4)

En "Sombras sobre la tierra" nos enfrentaremos a otro tipo de distorsión -homologable en lo sustancial a la que se habría verificado entre el País formal y el real- que se da en y por una alternancia articuladora.

Nos referimos a la alternancia entre el mundo del bajo y el del centro maragato, -que son el espacio primordial de la novela- con claras imbricaciones en la historia de Juan Carlos, el protagonista, que excede en mucho el nivel argumental de la novela.

En efecto, el joven Juan Carlos -estudiante universitario en la Capital- hijo de familia acomodada, orbita en el mundo del bajo, en los prostíbulos, los boliches, los callejones, donde desenvuelve una peripecia de amor con una prostituta. El amor -que es correspondido por la Nena- es tan intenso como paradójico por "auténtico" y degradante. Pero también es un amor "imposible", sin proyecto viable, en razón de las configuraciones de pareja y de sociedad de pertenencia.

También es imposible el amor con Olga -una joven de familia residente en el centro- porque siendo enteramente convencional no configura una opción.

Este otro amor también alterna narrativa y vitalmente, acrecentando lo dicotómico y la atmósfera de agobio que suele rodear la vida que, en muchos aspectos, sobrelleva el joven. Entre esos aspectos se incluyen posturas y conductas de señorito.

En la nocturnidad bohemia del bajo, plena de pobreza, de tipos humanos señalados por rasgos esperpénticos o miserabilísimos -que mueven a risa y a piedad- se desenvuelve una peripecia que suele mancomunar a seres que, no obstante, son entrañables.

Es en ese mundo de los rituales de la caña y del machismo, del prejuicio, de la política partidista, de la generosidad, de la exaltación individualista del yo, donde se da una búsqueda de lo absoluto que el protagonista abandonará imprevistamente al final y luego de presiones avasallantes del orden estatuido.

En el marco de algunas ataduras impuestas por el realismo, asimilado por Espínola en los grandes maestros rusos del género, el joven Juan Carlos y su vicisitud está por la de los uruguayos que no encontraron el cumplimiento de su destino individual en el lugar que les reservaba o imponía la sociedad nacional por entonces.

De esta manera, a modo de espejo subjetivo e historiado, la novela da cuenta del correspondiente período histórico de nuestro país por el expediente de la invención o imaginación literaria.

Tal la configuración de la cuestión relativa a novela y sociedad. Diríamos que, según Espínola, el centro en la obra sería el hombre y no lo social ni lo colectivo o político. El propósito sería estético, por los valores del soporte elegido, y el fin último sería esclarecer compartiendo, porque es necesario ver lo real que se oculta detrás de lo formal-institucional. También hay elementos que permitirían establecer algunas vinculaciones con teorías espiritualistas. Por ejemplo el afán de trascendencia ética en el protagonista y el ceñirse a valores morales -aunque encarnan de manera expresionista- en muchos de los personajes, especialmente en los secundarios.

El asunto de una identidad.

En un nivel profundo de lectura es posible pensar que la novela dice cómo el Uruguay de entonces se asentaba en una mentira. Quizá por ello mismo el bajo es el escenario de tanta grandeza elemental como la que puede encontrarse en la focalización narrativa de toda una constelación de personajes secundarios, menores y fugaces.

El protagonista y los coautores de la novela -los pocos lectores que sigue teniendo y que logran involucrarse, producir subjetividad- "se debaten en una experiencia fáustica". La expresión, que es del poeta y ensayista Alvaro Figueredo, da cuenta de cómo se trata de una búsqueda de la vida total. También de la verdad última, es decir, del lugar propio en un mundo personalizado. (La cita fue tomada de un estudio publicado años atrás en la Revista Nacional, al que no logramos ubicar).

En razón de lo señalado precedentemente es que los soliloquios del protagonista, sus fantasías y ensoñaciones -que no son pocas- pueden verse como significantes que han desplazado a otros: sus deseos y su ser más auténtico, verdadero, profundo, incumplido, por lo tanto su ser real.

Pero la influencia del medio social ya aludido y el marco de referencias culturales, tanto como el propio carácter de Juan Carlos (de nudo edípico bastante truculento), le impiden la plenitud. No se realiza. Su ser más cierto se resuelve en un no poder ser, en un vacío -verdadera falta- que es probablemente la de su identidad esencial.

Coadyuvan en lo dicho ciertos valores y prejuicios como, a modo de ejemplo, los que rodean al recuerdo ambivalente de la madre y al vínculo con la negra Basilia, una servidora en la casa paterna, buenamente maternal. Vale tener en cuenta en este sentido la secuencia que va desde el final del capítulo 31 hasta el 33 inclusive.

No obstante el contexto mundial y local ya reseñado, llama la atención que tan tempranamente Espínola haya dado forma narrativa a esta concepción de sujeto y a una visión tan descarnada de la realidad nacional.

Es probable que nos pusiéramos rápidamente de acuerdo en que para encontrar algo similar hubo que esperar hasta 1939, fecha de "El pozo" de

J.C. Onetti. Pasamos por alto la salvedad de las diferencias pues el texto onetiano adquiriría más tarde un énfasis renovador en el proceso de la literatura narrativa hispanoamericana.

En efecto, el entorno del centenario era temprano para que un personaje de novela, como el joven Juan Carlos de *Sombras sobre la tierra*, pudiera hacer progresiva conciencia de su yo complejo, culposo, problemático, y de su proyección social, sin superar la alienación que lo escinde.

Él no asume el papel social que le pudo corresponder y redimir. Quizá porque no quiere. No desarrolla una misericordia capaz de compenetrarlo con los seres del mundo -que en más de una oportunidad él ayuda a precipitar en el desastre- ni se construye a sí mismo. Tampoco logra verdaderamente compartir el dolor humano -el suyo ni el ajeno- y, por lo tanto, no logra dividirlo.

El protagonista abandona el bajo, abandona la versión abreviada del mundo, una versión real, y regresa a su vida anterior donde tiene (¿o busca?) el refugio de los modelos y patrones, donde está la versión formal del mundo.

Hace un viaje de retorno a su intra-historia. En la opción, pierde la alternativa solidaria y misericorde, renuncia a la verdadera aventura.

Es claro que estamos ante una identidad en crisis, a tal punto que a veces parece no escuchar ni a Basilia, la negra anciana, cuando le dice cosas "entre encías" pero nacidas del corazón.

Si Juan Carlos como personaje suscita todo un mundo y lo organiza en su funcionalidad narrativa, también le dará forma a los contenidos. Él desea y rechaza al bajo, siente como suyo al centro pero también lo desprecia, ama a la prostituta (típica, en este caso) pero la golpea salvajemente, se refugia en una bohemia peculiar y luego -como ya se dijo- la abandona.

Si admitimos que la de Juan Carlos es una aventura o peripecia a modo de un viaje simbólico, él emprende un regreso o hace un retroceso. Ese retroceso es una especie de regresión que opera, asimismo, como deconstrucción de la epicidad de los protagonistas del ciclo criollista.

Vivió la soledad compartida o "dividida", casi fue una sombra más, un alma plena hasta en su desquicio, pero se destierra, acaba su búsqueda "fáustica".

Lo afirmado sería la razón del final abierto de la novela con sus eventuales alcances metafísicos. En verdad el protagonista también es donde fracasa o donde está la ausencia de sí mismo. O es en lo que le falta a su mundo, que también nos haría falta a los lectores-construtores en este nuestro mundo.

¿No será que los seres de la novela, como también el protagonista- narrador-autor-lector, en tanto que sombras o almas, son los "dolientes principales" de sus propios seres incumplidos?

Mario Benedetti escribió : "Las criaturas de Espínola son impulsos de carne y hueso, estados de ánimo que la realidad pocas veces concreta, pero que el artista en cambio puede materializar. Uno de los más originales rasgos de Espínola es la renovación que impone a ciertos tradicionales gambitos del oficio : por ejemplo, el misterio." (5)

La cita anterior viene a cuenta de consideraciones que haremos más adelante, relativas a opciones formales, pero refuerza claramente la idea de una energía espiritual que gravita en el centro del personaje y, por ende, del creador. Así es como surge lo humanísimo, la minucia para lo grande, la grandeza en lo vulgar.

El posible encuadre de la identidad en crisis.

Ya se dijo que la aventura de Juan Carlos tiene, a nivel de la anécdota, un valor fuertemente hilativo en la novela y una señalada complejidad.

De hecho contraviene algunos mitos fundantes de la identidad nacional. No es portadora de leyendas, de arcadas románticas, ni exalta a protocaudillos, ni es soporte de parábolas.

El protagonista no sería un reproductor de mentalidad o de matizado ideológico porque sus atipias y excentricidades bloquean fuertemente a los posibles procesos de identificación o emuladores. Tampoco parece ser un actualizador de componentes hegemónicos más allá del machismo y sus engarces con ciertas formas del poder.

Es cierto que Juan Carlos en tanto personaje está muy lejos de Eladio Linacero -quien ve la luz narrativa en "El Pozo" de 1939, como ya se dijo-. No podría siquiera imaginarlo aunque hiciera una proyección prospectiva de sus desencantos.

Con todo, es portador de una crisis más o menos entrevista que afianzándose a través del tiempo histórico y literario, traería el desencanto, la sospecha escéptica de aquel otro joven quien finalmente dirá que detrás de los uruguayos sólo había treinta y tres gauchos.

Vaciada de pasado real y de imaginario identitario, la cáscara pictórica de Blanes, que estaría como referente en las palabras del personaje onetiano, no resulta más que una convención. El motivo de El Desembarco exime de verdad y pormenor histórico porque procede a la sustitución cultural.

Hecho este planteo conviene precisar un poco más el alcance de la crisis que se configura en el protagonista de Espínola.

Ya al final de la novela, al término de una noche de farra en un lugar de descanso junto al río, embargado por la caña, el tango, el fuego y el amor, paseando por el río en un bote donde él rema, Juan Carlos dice a su enamorada:

"- ¡Ah, Nena! ¡Qué triste simulacro de hombre he llegado a ser." (pág.315)

Y luego, a raíz de una pregunta inocente de la mujer acerca de quién era la propiedad de todo lo circundante, que excedía ya el dominio fiscal, él afirma:

"- Habrá una época en que toda la tierra no tendrá dueños... y por eso ella será para siempre de todos los seres."(id.)

Significa entonces que el protagonista todavía se sostiene firmemente de una idealización vinculante con lo utópico por lo cual la que llamamos crisis no tiene en él elementos desintegradores.

Los antecedentes en la novela muestran que en su sensibilidad o mentalidad no hay una identidad colectiva de origen, claramente fundante.

Por lo tanto ese posible salto al futuro que se plantea en el parlamento transcrito, ¿no sería un salto al vacío? O, ¿no será una propuesta constructiva, de tipo refundador del colectivo, no vista por el esencialismo de las elites dominantes?

Sea como fuere, el autor sitúa muy alto el punto de mira. Tanto como para que podamos leer una propuesta posible.

La imagen de las sombras.

La imagen preferida para referir a los personajes y actores es "las sombras". Las sombras corresponden a los seres moviéndose, desplazándose durante la noche por el bajo, tambaleantes por el alcohol, el dolor, el amor, por simple insanía o por la falta de luz.

El relato del ciclo diario en la vida del prostíbulo -que aparece en el capítulo 31- acaba diciendo : "Es una casa, entonces, como las otras... Después, sí, se detiene todo. Y en la noche aparece la luz que las puertas recortan. Y alrededor de ella, sombras, sombras que se acercan, se iluminan un efímero instante y son tragadas luego por la oscuridad." (p.145) (5)

Por la noche es cuando se aviva o despierta el bajo. Por oposición al "centro" cuyo mayor activismo es diurno. El bajo es un espacio descendido, tiene mucho de pozo, y son las sombras quienes lo pueblan.

A las sombras u hombres-sombra, se los menciona por primera vez en una acotación de la segunda página de la obra (... "voz de una sombra desembocada tambaleante a pocos pasos." p.10).

En tanto que dolientes o sombras "en pena", ellos son los "vivientes" en la historia. Están cargados de humanidad a fuerza de ser singulares y tener intensos sentimientos aunque fuere por cosas pequeñas, incluidas sus propias vidas.

La mayoría tiene alguna grandeza elemental, como ya se dijo, como si fueran resultantes o desprendimientos - un verdadero semillado- de los grandes personajes de los cuentos de 1926 -fecha de "Raza ciega"- entre los que bastaría citar a Rodríguez.

En el cuento al que da su nombre, este personaje lleva al oponente -el anónimo ofertante, huesudo y amanerado- casi hasta la imploración, mientras sigue su rumbo bajo la plenitud de la noche lunada. Rodríguez y su sombra, que le sigue el tranco y es como si fuera su propia alma que lo acompaña, van integrando el ser y el hacer. La sombra es el complemento que descarta la soledad.

Afirmada su plenitud humana a fuerza de voluntad, hay en él un natural instinto para distinguir lo engañoso y para exorcizar el mal casi sin proponérselo.

Sin embargo en esa oscuridad de la que hablábamos más arriba -que también acompaña o envuelve simbólicamente a muchos seres de "Raza ciega", no obstante el plenilunio del ejemplo- es donde se genera luz. Se trata de la luz interior de los seres y tiene, por lo tanto, una naturaleza moral. Por lo común consiste en una especie de nostalgia activa del bien, en un ferviente deseo de felicidad, en una bondad natural, en una virtud.

A la felicidad se la desea, sueña o apalabra, refiriéndola, nombrándola de mil maneras y en mil ocasiones. Es un motivo recurrente que tiende a saturar el nivel semántico de gran parte de esta prosa narrativa, incluso en textos más dramáticos.

La felicidad es intuida como algo que participaría de la santidad o que otorgaría alguna cualidad de Dios al tratarse de un camino probable para llegar a él. Es intuida como una virtud total o la paz del corazón.

Hay diálogos, ocurrencias, digresiones episódicas, situaciones, que presenta la novela a cada paso, que permitirían pensar en esa felicidad como una búsqueda inexorable, un imposible, una aspiración continua.

Si la búsqueda que de ella hacen las criaturas reubica a la felicidad en un metadiscurso o en una categoría mítica, la realidad concreta de los buscadores parece decir que la felicidad es una falta, una ausencia que tienen los hombres que habitan sobre la tierra.

A veces esa ausencia de la felicidad los convierte en sombras densas, otras se manifiesta "en un clarear en la conciencia" que tiene parentesco morosoliano.

La mayoría parece obedecer impulsos de vida como si un soplo interior les diera perfil y en muchos casos les otorgara afán de trascendencia. Porque es de saber que los personajes de Espínola -incluso los pueblerinos y los campesinos de aparición circunstancial- tienen una vocación de autorredención.

El hecho referido anteriormente, ¿se vinculará a una metafísica del bien que esboza el autor?, ¿o estará directamente relacionado con el epígrafe que preside la obra?

Recordemos que en él se cita a San Lucas : "Y como llegó cerca, viendo la ciudad, lloró sobre ella", lo que aseguraría una mirada piadosa en el punto de vista.

Cabe recordar que, no por casualidad, desde una perspectiva crítica muy espiritualista, Esther de Cáceres -poeta coetánea y amiga personal de Espínola- señaló en una edición oficial, ya en 1967, que en sus versiones tremendas de la realidad hay "un secreto don del narrador". Agrega: "hay un elemento compensador de toda la angustia : y es el que radica en la piedad con que el autor mira a sus personajes ; y es el que radica en la bondad de los seres resignados, tiernos, mansos, inocentes, que pueblan el mundo creado por Espínola". (7)

Una relectura de la novela permite advertir enseguida que ese impulso de vida o soplo interior también está en la voz del relato; no en un "élan", sino especialmente en el énfasis figurativo del discurso del narrador-acotador.

Se trata de un discurso narrativo o una prosa con reiterados pasajes poéticos y con marcado acrecimiento por vía de la metáfora y de la imagen. Las figuras, entre las que también abundan la adjetivación catacrésica, las fórmulas binarias que reúnen matices, las comparaciones y enumeraciones de todo tipo, dan cuenta de sutiles y peculiares recodos en los seres, los lugares y las historias. Es desde las formalizaciones del discurso -a veces poco homogéneo- que se consagra ese valor.

En la textura parece percibirse, en general, un impacto de naturaleza ultraísta o, al menos, del proceso de la vanguardia por entonces. Tal el caso, a modo de ejemplo, de la recurrencia en imágenes intensamente poéticas o de peculiares neologismos.

Lo cierto es que las texturas y los lenguajes entran, sostienen y rescatan a los seres que están en cuestión o a prueba, por estar vivos sobre la tierra.

Desde el punto de vista autoral la prosa del narrador los redime porque también los ilumina éticamente de la forma y en el sentido que se explicó más arriba.

De esta manera la prosa del relato es una forma piadosa de la ternura o de misericordia : saca del anonimato, impide el olvido, literaturiza dando acceso a la trascendencia de la ficción. (Acaso también cristianice, en el más amplio y figurado de los sentidos).

En una pausa de la extensísima sección o capítulo 14 de la novela se dice: "En este pueblo, casi de donde se pare -o desplazándose pocas cuerdas- uno ve, de día, el campo; de noche, la oscuridad. Y estas dos inmensidades agobian, achican. Y, al mismo tiempo, extrañamente, esperan." (p.77)

Lo que el narrador no dice -porque parece saber que está subjetivamente involucrado- es que la otra inmensidad que agobia y achica es la del dolor y la del amor humano, la de la condición sombría de estos seres.

Son seres sombríos en el doble sentido que surge del título de la novela: sombríos por oscuros y sombríos porque van o son a la sombra de Dios padre. La inmensidades mentadas también son el escenario de la esperanza pues parecen un cielo o paraíso.

Veamos un ejemplo. En "la despreciada jurisdicción del bajo", durante una campaña electoral, Manuel, uno de los pobrecitos, pasado de caña y trepado al balconcito desde donde se desarrolla la oratoria política, desde el incompleto disfraz de paquetura que tiene, con ropa que es de otro, dice: -"¡Señores! ¡Concurrencia! ¡La vida es mala, pero el hombre es bueno!" (p.79)

La desventura inmanente, connotada por el parlamento citado es, a la manera de la inocencia desde la que se asume, una cualidad que da sentido al dolor y a la poquedad.

En el caso de esta novela que comentamos la idea-eje del destino como fatalidad pura sería sustituida por la idea de la determinación que provocarían las condiciones de la existencia percibida en el marco urbano, del bajo y del centro, de lo social en suma, incluido el misterio de lo individual y de las desconocidas razones de muchas cosas.

No queda claro que esas condiciones son responsabilidad de los hombres porque en definitiva no parece estar claro en el pensamiento representativo de los actantes y menos en el de los personajes. Pero hay algo que se manifiesta en la lucidez en ciernes, en la manera sencilla de asumir la realidad : la modestia y la reconciliación con la vida, que es una forma de amarla. ¿Acaso ser feliz no sería tan sencillo como tener a Dios, o como aceptar que la bondad de los hombres es infinita porque "la vida es mala"?

-
- (1) Ver Maggi, Carlos. Los dos maestros paradójales del 45. En: Capítulo Oriental No.26. La historia de la literatura uruguaya. Montevideo, CEDAL,1968.
 - (2) Pallares, Ricardo. Revista Jaque. No.3, Montevideo, 2/12/1983.
 - (3) Nahum, Benjamín. Manual de Historia del Uruguay. 1903-1990. Montevideo. E.B.O. 1996.
 - (4) Caetano, G.- Rilla,J. Historia contemporánea del Uruguay. Montevideo. Fin de siglo. 1994.
 - (5) En: Oreggioni, Alberto - Penco, Wilfredo. Diccionario de la literatura uruguaya.T 1.Montevideo. Arca-Credisol.1987.

- (6) Las citas de la novela se hacen siguiendo el texto de la 4a. edición:
Montevideo, Arca. 1969.
- (7) Prólogo a Raza ciega y otros cuentos. Montevideo. Biblioteca Artigas.
Colección de clásicos uruguayos. 1967.

II

La autenticidad en la narrativa de Juan José Morosoli.

Con motivo de los justos homenajes a la memoria del autor, en ocasión del centenario de su nacimiento, hemos reflexionado acerca del asunto especialmente complejo en el caso suyo, de los vínculos del creador con la realidad.

Por un lado los vínculos con la realidad que le concierne y por otro los vínculos que la realidad de su literatura establece con la que le dio origen.

Diferenciamos a este segundo tipo de vínculos porque participan en la producción continua de realidad histórica o devenir del entorno objetivo, de una manera muy diversa y variada, pero siempre como constructores desde la cultura.

Las obras del gran ciclo criollista, más o menos autorreferidas, situadas entre la mimesis y la creación autónoma, entre la sociología y el arte, instalaron tímidamente una realidad segunda, de índole simbólico-representativa, que se sitúa -más allá de lo ficcional- en los dominios generales de la cultura.

Desde esta dimensión antropológica -que excede en mucho lo estrictamente literario- es que las obras ejercen sus múltiples y muy diversas influencias. En especial en la ya referida participación en la creación continua de la realidad pues se da como una construcción permanente hacia adelante.

A veces los relatos influyen sólo con sus eventuales aportes al imaginario y al imaginario de aquellos sectores o segmentos sociales no incluidos en la semántica de las acciones ni de las tipologías actorales que las desenvuelven al interior de las historias.

Lo específico del narrador que homenajeamos, lo singular morosoliano, es que la inscripción de las historias en el sistema verbal -o ficción y simbolización-, fue hecha con voluntad de testimonio y se ajusta a conocidos valores.

Se trata de un testimonio -algo más que el de la crónica o del memorialismo- en el que hay entonaciones idiosincrásicas, rasgos de un mundo rural que empezaba a ser cuestionado en su permanencia y por lo tanto en su cultura raigal.

El testimonio muestra que ese mundo rural es interrumpido en la transferencia del pasado porque el futuro que entonces se avisa e ideologiza -especialmente en los discursos dominantes- es un futuro que no se le parece. El pasado adquiere una función de contra-referencia porque el futuro que se anuncia y procura, será su desagregación.

El aludido testimonio, en tanto que praxis, deberá hacerse cargo de lo que el propio autor, sociólogos y otros científicos sociales, refieren como un tránsito "del gaucho al campesino". (1)

Cuando un mundo cultural vinculado a la tierra deja de valer y se lo bloquea, es seguro que la sociedad de referencia enfrenta procesos de cambio mutante vinculados a radicales transformaciones productivas y económicas.

En el caso de la claudicación de la cultura rural en la región y en gran parte de la América Latina durante la tercera y cuarta décadas del siglo, fueron procesos de "modernización", de incorporación de matizados, de modelos eurocéntricos y preponderantes, vinculados al ciclo de los grandes cambios que conducirían a un nuevo orden económico mundial y a la revolución científica y tecnológica.

Los hombres de esa realidad, en la porción que a JJM le tocó conocer, ingresaron en un presente para el que verdaderamente no los había preparado el conocimiento adquirido ni el legado que tenían del pasado.

Al ingresar a un presente de malestares y de falta, fueron inmigrantes en el tiempo -según decir de Margaret Mead- "que llegan a la nueva era: algunos como refugiados y otros como proscritos", porque ya no hay más cambio emergente y escalonado sino discontinuo y abrupto. (2)

Esos hombres se quedaron sin secuencia y sin sucesividad y por lo tanto sin proyección lineal. Quizá la producción de JJM pueda verse como un intento agónico de rescatarlos en la secuencia lineal de la escritura y, por lo tanto, como una producción subjetiva desde que es literaria.

Se trataría de un rescate sin propósito restaurador ni reinstalador porque hubiera sido de signo contrario a la visión del futuro que tenía el propio autor.

La literatura de ideas lo habría conducido a un producto capaz de configurar una alternativa estética precedera -de alguna manera equiparable a la del nativismo- y posiblemente a un programa o manifiesto o, al menos, a una teorización más sistemática.

Heber Rabiolo ha dicho claramente cómo JJM se sintió cómodo en el rescate de lo regional. "Es que el

regionalismo, que es la fuente natural de sus relatos ya desde sus primeros escauceos en la prensa de Minas por la década del veinte y aun antes, será, en su madurez creadora, expresamente reconocido por él como la sustancia y la raíz de su arte". (3)

En el "Prólogo" a los escritos de Morosoli sobre literatura, el citado editor anota: "Cuando Morosoli expresa que no quiere superar el realismo, se olvida de algo: es cierto que en sus cuentos no intentará una recreación 'fantástica' de la realidad, pero habrá en ellos una constante recreación poética." (4)

En un mismo sentido Oscar Brando, en reciente ensayo, analiza el alcance del cuadro-manifiesto que Magritte tituló "Ceci n'est pas une pipe" (1929) que "se podría simplificar diciendo que el grito antimimético, el manifiesto antirrepresentacional ("está claro que aunque esto engañe y parezca una pipa no lo es porque no se puede fumar en ella") señala los límites del realismo." Y agrega: "Morosoli hizo lo contrario: desdibujó en sus textos la pipa representada, no se atuvo a la forma canónica de la ilusión realista y le colocó debajo una leyenda: Esto es una pipa." (5)

El citado Heber Raviolo estableció -hace ya más de treinta años (6)- cuáles son los tres grandes temas en la obra narrativa de JJM: la soledad, la muerte, y la alternancia del hombre con el paisaje.

Estos tres temas generales tienen, en los relatos resultantes, honduras, trascendencias e inscripción tópica que se desvinculan de una génesis pintoresquista, o de localismo provinciano.

No se trata, por ejemplo, de la soledad de vivientes minuanos sino que los rasgos minuanos de los seres de su ficción, dan carne y sentido a una idiosincrasia colectiva o modo de vivir la soledad. Muchos personajes son singulares actualizadores narrativos de realidades humanas generales.

Es por tal razón que las invariables narrativas parecen mucho más fuertes que las peculiaridades, incluso que aquellas que se subrayan a nivel del estilo y del registro léxico.

Desde otra perspectiva: las realidades de las que se habla atañen a cualquier hombre según variantes, variables y circunstancias de lugar y tiempo que hacen a lo subjetivo y a lo irreplicable del perfil.

En el cuento "El campo" -que comentaremos en algunos pocos aspectos, perteneciente al libro Tierra y Tiempo-, hay un claro ejemplo.

La ambición y la avaricia de Correa, un terrateniente sin familia que acumula cuanto pedazo de campo pueda anexas, no le permiten salir de su vida misérrima.

Tampoco le permiten advertir, sino ya al final, el radical desasimiento humano, el sinsentido de la riqueza en soledad, ni el vacío metafísico de la existencia.

Es recién al final que Correa se hace lúcido de que acumula sin saber adónde parará cuanto posee.

El cumplimiento narrativo de este asunto es indiscutiblemente tan acertado como "nacional", criollo o de enclave uruguayo -si se permite esta expresión- aunque su semántica es obviamente universal.

Por causa de tal "regionalismo" quien sí advierte vivencialmente el vacío, es el negro Sabino, su peón, quien "era como la sombra de Correa" y, por lo tanto, un desposeído.

Sabino, dotado de real sabiduría y de cierta inocencia primitiva, ve la desgracia de quien es uno de los responsables de la suya. Ve y comprende al otro porque se hace cargo de su situación y además porque lo quiere.

Por tal motivo Sabino no es el doble de su patrón ni su otro yo -como el forastero lo es de Rodríguez en el cuento de Espínola-. Sabino es solo la sombra de Correa. Es apenas "algo" ya que, desde la mirada patrona que instala el narrador en su punto de vista, Sabino parece no tener vida propia.

El rasgo con el que el narrador resignifica la condición social de este peón es su calidad de negro. Él "era como la sombra de Correa". La comparación que le destina el narrador, trasmite lo que es su fidelidad y sus antecedentes histórico-sociales. Si es sombra, es nada, o es simple prolongación esclava, oscuridad parásita de quien la proyecta.

No obstante, Sabino lo tiene todo gracias a que es enteramente él mismo conforme a su condición. Desposeído y vulnerado por el sistema logra ser persona gracias a la autenticidad y a su capacidad para justipreciar la muerte en todo cuanto vale la vida, aunque del valor de la suya nadie lo reconozca.

En la progresión de la historia parece transferirse de uno a otro personaje un nivel básico de conciencia. Como si la "sombra" o alma, hubiera hecho pensar al patrón y dueño de ella.

Entre alucinado y agonizante, ya al final, Correa sentirá al campo que tanto había atesorado y acrecido, como algo que "lo tenía ahora de castigo, porque el campo le hablaba y le preguntaba cosas y se le venía hasta la puerta empujándolo hacia las piezas,"...

Y bien, parece claro cómo se configura la universalidad temporalizada del tema de la lucidez tardía o a destiempo. Tanto como la de los otros asuntos que moviliza el cuento: la ambición, la sabiduría y la existencia.

En el segundo párrafo del texto el pensamiento reflexivo de Sabino, quien se debate o "cisma" en procura del sentido de la propiedad del campo inmenso y quieto, en manos de mortales, se interroga acerca del hombre. Dice: "- Menos que una paja echada en el agua... El hombre queda echao con el campo arriba del pecho..."

Significa que intuye o asoma a la vivencia de la infinitud perdurable de la tierra que, en su manera, lo conduce a una especie de precario "ubi sunt" implicado en la vivencia de la muerte.

Ese preguntarse cismando es una emergente de invariables humanas hábilmente denotadas, configuradas con originalidad porque corresponden a lo irreplicable de un viviente y al tejido de su fatalidad.

El campo como tema del cuento tiene rasgos de la madre tierra (sostiene, deja andar, alimenta, recoge,

reintegra al orden cósmico), es algo de la verdad sustancial del mundo, una manifestación del absoluto, de lo definitivo, frente a lo que la propiedad y la apropiación -ya que de ambas se habla en el cuento- serían casi antinaturales.

El campo en la narrativa de JJM es una isotopía en la que radica la soledad y la construcción social de la grandeza y la miseria humanas. Es un mismo espacio el del bien y la injusticia, el del despojado y el del propietario infame.

Cabe agregar, en el sentido de lo dicho anteriormente, que la narrativa de JJM se nos aparece como la resultancia de sus valores en lo ideológico, lo literario.

En los ensayos el autor impresiona como un hombre convencido de la necesidad de cumplir con su literatura y con su propuesta centrada en la voluntad de hacer ver la condición de quienes no tienen voz, tal como lo dice en "Cómo escribo mis cuentos".

Esa capacidad de ser él mismo y elaborar su literatura es expresión de una integridad correlativa a los valores mencionados.

Su testimonio o particular documentalismo no se alimenta de un proyecto a la manera de programa o manifiesto, ni de una eventual narratología, tal como en gran medida ya se lo dijo.

En el complejo y variado panorama de los años veinte, no se adscribe a ninguno de los "ismos" configurados, incluyendo por lo tanto al "gauchismo cósmico" de P.L. Ipuche. Sin perjuicio de ello, la obra de JJM se yuxtapone -en general- al gran ciclo del regionalismo latinoamericano.

El avance y proceso de la modernización en la sociedad nacional de por aquellas décadas motivó al autor para rescatar la imagen viva de los que iban quedando en la marginación a pesar de "su grandeza elemental".

Se trata de un modo personal de involucrarse y de aportar a la dinámica cultural sin que el trámite literario del asunto condujera a un programa o similar, y sin que -por otro lado- se pudiera salir de un encuadre paradójico: el de llevar a la dimensión de la letra a un mundo de analfabetos.

(En la otra punta el realismo socialista tendría, en la cuarta década del siglo, un encuadre paradójico similar al postular reivindicaciones no enteramente sentidas ni vistas por los propios destinatarios).

Acaso el compromiso humano e ideológico -en el amplio sentido del término- condujo a JJM a esa resolución individual, con vistas a una mayor difusión de las condiciones de vida de los postergados y del universo de sus valores y de su cultura.

Es coherente que en la obra no aparezcan postulados de justicia o de equidad y que la apelación al coloquialismo del habla campesina no afecte al código de su escritura. Estaríamos en presencia de una fuerte empatía aliada a recursos técnicos de probada eficacia. Tal el caso del manejo del estilo indirecto libre, en el que repara Pablo Rocca con aguda observación (7) o el de los anacolutos y silencios nostálgicos en el decir de sus personajes.

En todo caso los postulados que referimos deberían ser -según Morosoli- asunto de la elaboración lectora, pero nunca configuraciones logradas a expensas de las texturas.

No olvidemos que los "racionales" de la modernización, más allá de la buena o mala suerte de cada quien, incluían a la marginalidad como algo supuestamente inevitable y sin responsables individualizables.

A favor del rescate mencionado más arriba y de una integración social más cohesiva estaría -dicho de paso- su intensa apelación a los medios periodísticos, tal como lo señala el ya citado Pablo Rocca:

"Como tantos otros escritores de su promoción (Montiel Ballesteros, José Monegal, Y. Rodríguez), Morosoli escribió la mayor parte de sus ficciones para que circularan en la prensa antes que en esos libros que hoy se atesoran pero que, entonces, pocos compraban. Las concurridas páginas de "Mundo Uruguayo", del Suplemento Multicolor del diario porteño "Crítica", de "Marcha" y del cuaderno dominical sepia de "El Día" -donde colaboró asiduamente- cobijaron sus cuentos y artículos." (8)

Es probable que los objetivos centrales del autor hayan sido el valor literario y el valor socio-cultural que eventualmente adquiriría el contenido de su "documentalismo". En razón de ellos surge la ética de su "poética": rescatar a los humildes de un entorno particular, rescatarlos de la anomia en que se los sumergía, para construir futuro en otra dirección.

Contrastar a Morosoli con Felisberto Hernández permite advertir que ambos narradores son emergentes disímiles de un mismo proceso nacional y literario.

Con todo, lo fantástico, renovador y transgresivo en Hernández, no oculta aproximaciones sustantivas, en varios aspectos, entre ambas trayectorias narrativas. Ambos autores tuvieron escasa educación formal, escaso reconocimiento inicial, hubo escasa circulación de sus obras. No pertenecieron orgánicamente a ningún grupo, cenáculo ni círculo literario.

Tampoco alimentaron la creación de mitos individuales o colectivos, propia de los circuitos reproductivistas asociados o no al poder. Ambos narradores dieron forma a una escritura inconfundible con diferentes eficacias comunicativas y con irradiación a públicos muy distintos.

Ambos formularon reflexiones en prosa con independencia de las teorías de la época y de sus correspondientes defensores. Ambos apelaron a una especie de metateoría literaria acendrada en el plano de la reflexión personal más que en lo académico.

Tanto la naturaleza de los relatos como la consolidación de los medios expresivos fueron en ellos la opción por lo que consideraban más propio.

Desde lugares y perspectivas diferentes aportaron al afianzamiento de la literatura nacional. Más allá de sus

"paisajes" en los que los personajes son causas y productos a un tiempo, son grandes narradores de silencios y alienaciones, dotados de modos de ver aptos para redescubrir, re crear y desmultiplicar, aunque esto último parezca contradictorio con la pragmática textual morosoliana.

Se oponen en algunos procedimientos consubstanciales: Morosoli con la concreción ajustada de un lenguaje que se irá desprendiendo de rasgos campesinos sin perder vuelo pero que ejecuta con rápidos trazos todo un perfil lugareño. Felisberto con la morosidad derivante por caminos difusos, aunque lúcidos, como los del sueño, el recuerdo y las prácticas de ritual neurasténico de seres extraños.

La peripecia de lo campesino arrinconado, ajeno a la tradición a fuerza de ser pobre-empobrecido, se opone a la sala de tertulia o de concierto, al tranvía, al dormitorio de pensión. Pero la determinante de la atracción de los relatos que daban cuenta de lo uno y otro es la misma: la creatividad con la que se muestra una cultura en extinción y una atmósfera ciudadana con toques de decadencia, respectivamente.

Dicha creatividad implica creación original capaz de una captura de sentido "histórico". Por ello es que, en nuestra opinión, ambos narradores son opuestos poetas de una misma quita del debido lugar de los seres en el mundo. Aquel lugar cuya falta le hará pronunciar a otro personaje de la narrativa nacional, a partir de 1939, una amarga queja.

Será la queja de Linacero, en "El pozo", expresándose por todos los uruguayos que sufrían lo mismo, mientras se abandona en un altílo sofocante, oliéndose las axilas. Una amarga queja, ya no vicaria sino escéptica y sarcástica, porque detrás suyo no encontraba otro referente más que un gaucho o treinta y tres gauchos.

En relación a este planteo que se ha formulado parece conveniente una digresión contextualizadora. Recordar que la primera y segunda décadas del siglo trajeron al país afianzamiento cultural e institucional.

En esas dos décadas se consolidó un Estado y una literatura que también alimentaron al imaginario estructurador de pautas para las mediaciones que se interponen entre el sujeto y la realidad.

En esa función de las mediaciones, en la interposición de las representaciones sustitutivas, apareció cierta opacidad que luego se incrementaría en la tercera y cuarta décadas.

Es probable que esa opacidad fuera vivida por ambos como problemática. Como un límite ambiguo contra el que uno y otro, escritores al fin, golpean con plumas diferentes.

(1) "La novela nacional". En: La soledad y la creación literaria. E.B.O. Montevideo, 1971.

(2) Cultura y Compromiso. Granica Editor. Bs.As.1970.

(3) "Morosoli - el escritor". En: Cuatro ensayos sobre Juan José Morosoli. Cuadernos de la Fundación Vivian Trías, No. 6. Montevideo, 1999.

(4) Prólogo. En: Morosoli, Juan José. La soledad y la creación literaria. Op. cit.

(5) Esto es una pipa. Semanario Brecha, 10/9/1999.

(6) Prólogo. En: Morosoli, Juan José. Cuentos escogidos. Montevideo. E.B.O.,1964.

(7) Juan José Morosoli y algunos problemas de la narración rural en el Uruguay de los años treinta. En: Cuatro ensayos sobre Juan José Morosoli. Cuadernos de la Fundación Vivian Trías, No.6. Montevideo, 1999.

(8) Op. cit.

III

LA ESCRITURA OCEANO DE FELISBERTO HERNANDEZ.

Texturas, formas y lenguajes.

I.- Introducción.

El texto narrativo de Felisberto Hernández aparece por lo común como escritura del recuerdo y de los mecanismos que él tiene en la actualidad de la ficción. A veces esos mecanismos son de tipo onírico y se escriban como tales.

Para ello se vale de un "yo" narrador/protagonista cuyo enunciado lo suele configurar como narrador

anónimo que connota por analogía o que denota por trasposición literaria a la personalidad del autor. (1)

Así es en el caso de la nouvelle *El caballo perdido* y de los diez cuentos de Nadie encendía las lámparas, volúmenes aparecidos en 1943 y en 1947 respectivamente. (2)

Con motivo de ese modo de escritura o textualización que se manifiesta, p.ej., en los verbos en presente, en las variantes del pretérito o en perífrasis, podemos pensar que la narración se detendría si se dejara de recordar y si se dejara de analizar los mecanismos o derivaciones del recuerdo.

El relato se detendría igualmente si no hubiera espacio para la reflexión o disquisición acerca de algunas formalidades de la escritura o protocolización. Tanto que, en más de una oportunidad, la narración continúa o deriva a expensas de esas disquisiciones.

Para ejemplificar lo dicho y advertir hasta qué niveles profundos se manifiesta tomaremos un pasaje del cuento *El balcón*. El narrador/protagonista cuenta el momento en que se sientan a la mesa para la cena, él, el anciano dueño de casa y su hija, en el comedor de la casona patricia donde viven estos últimos. Dice:

"Apenas nos sentamos, los tres nos quedamos callados un momento; entonces todas las cosas que había en la mesa parecían formas preciosas del silencio. Empezaron a entrar en el mantel nuestros pares de manos: ellas parecían habitantes naturales de la mesa. Yo no podía dejar de pensar en la vida de las manos." (t.II,pág.23)

Al final el pasaje muestra una clara referencia -a la manera de una digresión o acotación- al que fuera el pensamiento del propio narrador, acerca de las cosas y de las manos sobre la mesa, en el tiempo de lo narrado.

Esa referencia dará paso en el discurso -por el hecho de su registro textual- al desarrollo narrativo de la historia interior al personaje, de los "seres de la vajilla" y de sus relaciones con toda clase de manos, que ocupa las páginas siguientes.

El ejemplo propuesto es complejo pero muestra el procedimiento de la derivación en el relato de F.H.; cómo evoluciona y de qué formalidades puede valerse.

Esta forma de escritura narrativa hace evidente -en el ejemplo anterior, al menos- que estamos en presencia de un desarrollo complementario (una catálisis funcional) pues llena el espacio entre dos nudos narrativos y enriquece la textura. (3)

El desarrollo mencionado, que acrecienta al texto, es funcional porque está en correlación cronológica con la unidad eje o unidad cardinal "la cena", que se narra en el pasaje aludido.

De paso corresponde señalar que en la obra de FH son frecuentes otros tipos de correlaciones, generalmente más complejas, que hacen a la elaboración de una trama fluctuante, discontinua, desemejante de las representaciones convencionales y productora de una atmósfera extraña.

Ahora bien, cuando hablamos de protocolización aludimos a estas formas y a su frecuencia en la escritura narrativa hernandiana. Esa frecuencia llega a ser uno de los configuradores de su estética desde que comúnmente constituye el tejido narrativo, lo marca con rasgos de morosidad y, no obstante, le da renuevo a lo original.

También es cierto que en los relatos de este autor la historia puede encauzarse por otras vías que no son siempre las del recuerdo. Así, según acaba de verse, puede ser mediante estos análisis personales del "yo" relativos a lo recordado, al recordar y a sus modos. O puede ser mediante formas mixtas como las del pasaje humorístico que cuenta las vicisitudes del protagonista/escucha, durante la cena, mientras la hija del dueño de casa recita una poesía de las que compuso. Dice:

"Abrió los ojos como ante una visión y empezó a recitar : - A mi camión blanco.

Yo endurecía todo el cuerpo y al mismo tiempo atendía a las manos de la enana. Sus deditos, muy sólidos, iban arrollados hasta los objetos, y sólo a último momento se abrían para tomarlos.

Al principio yo me preocupaba por demostrar distintas maneras de atender; pero después me quedé haciendo un movimiento afirmativo con la cabeza, que coincidía con la llegada del péndulo a uno de los lados del reloj. Esto me dio fastidio; y también me angustiaba el pensamiento de que pronto ella terminaría y yo no tenía preparado nada para decirle; además, al anciano le había quedado un poco de acelga en el borde del labio inferior y muy cerca de la comisura.

La poesía era cursi; pero parecía bien medida; con "camión" no rimaba ninguna de las palabras que yo esperaba; le diría que el poema era fresco. Yo miraba al anciano y al hacerlo me había pasado la lengua por el labio inferior; pero él escuchaba a la hija. Ahora yo empezaba a sufrir porque el poema no terminaba. De pronto dijo "balcón" para rimar con "camión", y ahí terminó el poema." (t. II, pág. 50-51)

En CP hay varios pasajes ilustrativos; uno de ellos, tomado a manera de ejemplo, muestra al narrador enfrentado a una encrucijada de este tipo. Luego del imprevisto que le hace interrumpir la narración ("Sin querer había empezado a vivir hacia atrás"), luego de transcribir los pensamientos con los que expresa y enfrenta el miedo a la locura ("Tengo que remar con todas mis fuerzas hacia el presente."), el narrador/navegante por la escritura/océano, dice:

"Entonces, cuando me dispuse a volver sobre aquellos mismos recuerdos me encontré con muchas cosas extrañas. La mayor parte de ellas no habían ocurrido en aquellos tiempos de Celina, sino ahora, hace poco, mientras recordaba y mientras me llegaban relaciones oscuras o no comprendidas del todo, entre los hechos que ocurrieron en aquellos tiempos y los que ocurrieron después, en todos los años que seguí viviendo."

(t.II,pág. 23)

Parece claro que esta "navegación" que deriva por el océano de la escritura, al tiempo que lo configura como dimensión, lo desconfigura porque convergen aguas de densidades y cualidades temporales disímiles, poco propicias para una organización secuencial realista.

Una protocolización -según lo dicho más arriba- es el conjunto de particularidades formales de la escritura y de su semántica a través de las cuales se pasa, con la mediación del narrador, de los materiales preliterarios a la obra narrativa.

Por tanto no nos referimos a los protocolos universales, epocales, a los del género ni a los de una corriente determinada sino a las formas personales del autor, a las que ha personalizado o creado. A las que más frecuente y hacen a su singularidad.

Son las que de algún modo provienen del intertexto y a él regresan en un proceso de retroalimentación recíproca.

Verdaderamente es un proceso porque se sustancia en la diacronía prolongándose en los fenómenos de la producción lectora.

Si bien es cierto que el intertexto en el caso de FH tendría referencia en no muchas obras, es evidente que su vínculo -en la década de los años '20- con varios de los poetas de la vanguardia uruguaya, y especialmente el vínculo con el poeta Jules Supervielle, fueron decisivos para su recepción. (Cabe agregar que hay formas lectoras extensivas de acceso al intertexto, y que hay otras de tipo intensivo y perceptivo.)

Asimismo la relación con el filósofo Carlos Vaz Ferreira le aportó mucho en los dominios de lo que llamamos el horizonte cultural.

Tanto el transporte como la recepción del intertexto parecen haber sido singulares y compensatorios pero no pobres. El estudio de José Pedro Díaz -sobre FH y su obra narrativa- nos sitúa bien al respecto, aporta información amplia y valoraciones fundadas. (4)

Las formas que caracterizamos y comentamos aparecen tanto en la producción de la escritura como en la coproducción de la lectura. Desde que tienen presencia determinativa en la escrituración, se comprende que la tengan en la textura resultante y en la situación discursiva que aparece cuando se produce la actualización del lector.

Son formas personales/originales, un saber de buena tinta, que identifican al autor. Lo señalan aunque él no tenga pertenencia consciente a un contexto y aunque su obra no forme parte de un corpus conocido o enmarcado. También identifican la lectura a que dan lugar, como mágica experiencia o saber de buena lettera/tura, ya que es una derivación semiótica.

Casi todas las obras de F.H., especialmente CP y NEL, ofrecen puntuales y crecientes ejemplos de estos procedimientos.

Siempre es posible descubrir el efecto que tienen en el nivel o estrato semántico del discurso narrativo y cómo elaboran con eficacia una atmósfera onírica de intensas refracciones subjetivas y de matizadas perspectivas, acordes con la contemporaneidad.

También se aprecia que el perspectivismo alcanza a la visión del propio narrador respecto de sí mismo. A partir de ese "yo" relativo, en proceso "de fisión"(5), convocado por el recordar, él se mueve hacia los distintos estratos de su pasado partiendo desde el presente actual de la enunciación memoriosa.

El lector accede a unidades de relato, en tanto que signos literarios -como ser episodios, secuencias, extensos pasajes descriptivos de procesos-, asomando a un mundo interior, a un campo asociativo, que es el del "yo" que se actualiza y se hace semántico con la gestión del yo lector, que es el suyo entretelado, a su vez, con otros yo.

Como en ese mundo interior y ficcional hay tantos pasados, espesores tan diferentes en la temporalidad transcurrida, recordada, el presente termina contaminado, estalla en su unidad cartesiana y también se hace diverso, igual que el sujeto.

La naturaleza de aquel yo es ser varios desde que lo vemos moverse hacia sus pasados. Se mueve desde no se sabe bien qué presente. Al menos, sería desde el presente que activa la lectura. Pero la misma lectura lo "despresentiza", lo vuelve una especie de performance, hace evidente que su afirmación esencial sería "existo, luego pienso/escribo".

Hay un yo narrador que se expresa en relación a distintas etapas de su pasado, que narra qué pensaba y cómo transcurría su pensamiento por entonces, por cada entonces.

¿Qué es y dónde está "entonces" ? ¿Quién es quién si en verdad el "yo" es lo que habla en el narrador? ¿Acaso ese "yo" es pretextual? En algunas oportunidades sólo se puede pensarlo en lo metatextual.

La riqueza del perspectivismo que se comenta está alimentada por los movimientos asociativos del recuerdo, que se dan en los ejes metafórico y metonímico (paradigma-longitud y sintagma-latitud) cuyas alternancias generan verdaderas mareas en la escritura-océano.

A los movimientos asociativos del recuerdo se suman: una suerte de análisis reflexivo acerca del recordar, la irrupción de los pensamientos, las ocurrencias, y la multitemporalidad reiterativa del pasado que lleva al abandono de los eslabonamientos lógico conceptuales.

Hay que agregar que el resultado es la intensa movilización subjetiva y la ambigüedad en las que se entrevé angustia. Una angustia nombrada pocas veces pero casi siempre connotada por el desplazamiento por el océano

metafórico ya que está marcado por notas de temor y de sobresalto; en definitiva, por el miedo.

Estas particularidades hacen que los límites entre las unidades de acción sean vagos, porosos, fragmentados o discontinuos, opacos. Lo mismo ocurre a nivel de las unidades de relato ya que la ambigüedad y la elipsis interceptan a las texturas y generan en el narrador una competencia comunicativa singular pues enriquece la zona de lo implícito, de lo sustancialmente polisémico, de las auras y las atmósferas.

Los rasgos formales que se comentan caracterizan la discursividad narrativa hernandiana, producen un efecto de extrañamiento y un contacto peculiar del lector con el protagonista que cuenta. El lector percibe a un yo desplazándose por la escritura, por el tiempo y por la memoria.

Aunque en cada situación es uno concreto, el propio desplazamiento pone en circulación apariencias que afectan la unidad puntual del ser. ¿Quién es ese yo desplazándose por la escritura? ¿Qué escritura es esa que no congela la imagen ni concluye de una buena vez la identidad de quien se trata?

Ese efecto de extrañamiento se vincula con las exigencias de un relato que implica la mencionada suspensión de los nexos lógicos, de la causalidad convencional, de la sucesividad previsible, del ritmo esperable. Es una especie de bolsillo dado vuelta en el que el "realismo" queda como oculto del otro lado de una función renovada (sin que haya nada expresionista).

Es necesario agregar que para la configuración de ese efecto se suma la temporalidad que aparece en los relatos y la consumición de la misma, es decir, su devenir funcional en tanto que eje estructurante. No es lineal sino discontinuo, incluso tratándose del pasado personal, porque es dimensión en la que se va y se viene, se avanza o se regresa pero sin pasar al presente o al futuro.

A veces impresiona que su desarrollo -que no ya devenir propiamente dicho- obedece a las fuertes contaminaciones perceptivas que el yo hace al sujeto que estatuye a través de la enunciación. En efecto, en los relatos de FH hay una intensa circulación de sensaciones, ideas y conocimientos interiores.

En CP hay un ejemplo muy significativo. Es el comienzo del párrafo o parte decimonovena:

"Ha ocurrido algo imprevisto y he tenido que interrumpir esta narración. Ya hace días que estoy detenido. No sólo no puedo escribir, sino que tengo que hacer un gran esfuerzo para poder vivir en este tiempo de ahora, para poder vivir hacia adelante." (t.II,pág.23)

En los cuentos de NEL los ejemplos abundan. Parecería que el pasado en FH es algo así como una categoría inestable. Tal como en el comienzo de El comedor oscuro, donde se lee:

"Durante algunos meses mi preocupación consistió en tocar el piano en un comedor oscuro. Me oía una sola persona. Ella no tenía interés en sentirme tocar precisamente a mí, y yo, por otra parte, tocaba de muy mala gana. Pero en el tiempo que debía transcurrir entre la ejecución de las piezas -tiempo en que ninguno de los dos hablábamos-, se producía un silencio que hacía trabajar mis pensamientos de una manera desacostumbrada.

Primero yo había ido una tarde a la Asociación de Pianistas. Los muchachos de allí me habían conseguido trabajo muy a menudo en orquestas de música popular, y hacía poco tiempo habían patrocinado un concierto mío.

Aquella tarde el gerente de la sociedad me llamó aparte: -Che, tengo un trabajito para vos." (t.II,pág. 103)

El conjunto de operaciones textuales del que venimos hablando enriquece la productividad porque amplía la apertura del discurso y su polisemia. Podría decirse que son términos, elementos, formas de contenido narrativo porque hacen a la configuración de las acciones del yo y a su propio perfil de sujeto.

El conjunto del que se habla también le otorga fuerza de realidad a cada literaturización de lo recordado, especialmente en la zona de penumbra donde elaboran extrañeza, angustia, desgano, desvalorización, miedo, pulsión erótica, transgresión humorística y conversión poética.

La reiterada filiación autobiográfica y la forma casi onírica de muchos montajes de la trama acrecen los efectos mencionados. Además hay un caudaloso arrastre de elementos de la organización social, de las jerarquías, formas de vida, valores y usos en curso.

Esos elementos acarreados son los correspondientes a las coordenadas de época y de sociedad de pertenencia del autor que, indiscutiblemente, son señaladores de la realidad representada en la medida en que no responden a la imaginación pura.

Puede decirse que son marcas muy claras que quedan en el discurso durante el proceso de configuración del sentido a través de la acción narrante. Por lo tanto las marcas que hay en la escritura océano también son señales de quien deriva por ella. Serían una especie de indicios artificiales que desencadenan actos sémicos. (6)

Todo parece estrechamente vinculado a una especie de Macondo del dominio privado, al que se hace alusión en "El corazón verde". Dice:

"Todos estos recuerdos vivían en algún lugar de mi persona como en un pueblito perdido: él se bastaba a sí mismo y no tenía comunicación con el resto del mundo. Desde hacía muchos años allí no había nacido ninguno ni se había muerto nadie. Los fundadores habían sido recuerdos de la niñez. Después a los muchos años, vinieron

forasteros; eran recuerdos de la Argentina. Esta tarde tuve la sensación de haber ido a descansar a ese pueblito como si la miseria me hubiera dado unas vacaciones." (t.II, p.112)

Es claro que FH no hace autobiografía sino literatura. Que el comportamiento del recuerdo es real/imaginario, que sus contenidos son fuertemente connotativos y acaban casi fatalmente por hacer presente a su pasado. Felisberto también es un personaje de sí mismo, un personaje de su obra y, por lo tanto, un personaje inconfundible e inolvidable en nuestra literatura.

II.- La máquina de la ficción.

En CP hay un párrafo que puede ser leído a manera de comentario hecho por el propio narrador de cómo es la fuente o la máquina productora de ficción, quién el operador y cuáles las conjeturas fundamentales acerca de una y de otro.

Es la parte o párrafo veintitrés. Dice:

"En la última velada de mi teatro del recuerdo hay un instante en que Celina entra y yo no sé que la estoy recordando. Ella entra sencillamente; y en ese momento yo estoy ocupado en sentirla. En algún instante fugaz tengo tiempo de darme cuenta de que me ha pasado un aire de placer porque ella ha venido. El alma se acomoda para recordar, como se acomoda el cuerpo en la banqueta de un cine. No puedo pensar si la proyección es nítida, si estoy sentado muy atrás, quiénes son mis vecinos o si alguien me observa. No sé si yo mismo soy el operador; ni siquiera sé si yo vine o alguien me preparó y me trajo para el momento del recuerdo. No me extrañaría que hubiera sido la misma Celina: desde aquellos tiempos yo podía haber salido de su lado con hilos que se alargan hacia el futuro y ella todavía los maneja." (t.II,pág.25)

La máquina productora de ficción es el recuerdo y la energía que lo impulsa. Ambos se comportan textualmente de manera bastante similar a la dinámica de los sueños y a veces a la de algunos juegos.

Una segunda lectura del pasaje, ahora más atenta a la primera similitud, revela una sorprendente aproximación desde que acarrea y moviliza al estrato sintáctico y léxico del texto. Así por ejemplo el aspecto de los verbos principales, casi todos en presente para expresar a la acción como real. Luego aparecen pretéritos que también expresan una acción durativa o en desarrollo con sentido de probabilidad.

Respecto de la sintaxis se destaca la yuxtaposición oracional que da el tipo de desplazamiento de las ideas e imágenes porque se da a través de la asociación memoriosa y de las analogías.

Una tercera lectura del pasaje, interpretado ahora como clave para un juego, permitiría ver a un yo ocupado en un rito simbólico de iniciación. En efecto, seduce con distracciones, siente a su maestra en un aire de placer, atrae a una dimensión de sueño donde todo es y no es, donde el operador no es el responsable del contenido pero quedará indisolublemente involucrado y ligado, por hilos invisibles, al momento ritual de acceso a la vida adulta.

Esos hilos son los que van desde su madurez actual hasta aquel momento estructurante pues desde él, su maestra Celina y la iniciación misma, siguen manejándolo, son la causa de que el yo no sepa si verdaderamente es él. Los hilos van pero también vienen en el tiempo.

Intermediado por el recuerdo, el rito/juego revelaría el ingreso simbólico, imaginario/verbal, a una realidad que se da y no se da porque la iniciación instala la culpa paralizante. Sería por ese motivo que la sexualidad nace y perdura con angustia. ("Durante el sueño la marea de las angustias había subido hasta casi ahogarme", dice en un pasaje de CP).

Todos los pasajes de recreación de infancia que hace el narrador en el CP, especialmente aquellos en los que se sirve de la evocación de las lecciones de piano de la maestra Celina y de su entorno, parecen complemento para las ilustraciones del apartado 3. "El niño vigilado y culpabilizado", del capítulo II del segundo tomo del libro en el que José Pedro Barrán estudia el descubrimiento del niño que hizo la nueva sensibilidad de la "época civilizada".(7)

¿Será por eso que el eros del narrador y escriba le imprime el mismo rasgo de angustia a ciertas formas de la escrituración?

Lo cierto es que la trama concurre a generar una textura en la que las secuencias parecen no estar bien articuladas. En esa textura hay rasgos y particularidades que hacen impacto en la discursividad, dejándola por momentos como si fuera disintáctica.

Volvamos sobre el tema de la máquina o la energía productora de la ficción. Si pensamos que ella es el recuerdo, tal como se dijo más arriba, es necesario concluir que se trata de un espacio interior o que está concebido como un escenario en el cual el yo aparece sustancial y textualmente escindido. En efecto, el yo figura como el recordado y además como el que recuerda, es quien aparece en el escenario y además es el espectador por cuanto él (se)

contempla.

Esa máquina metafórica -verdadero proceso productor- tiene el rango de espectáculo en sí misma.

Está o es -según dice- "mi teatro del recuerdo", su memoria y eventualmente es la energía que le da forma y sentido.

El ya citado José Pedro Díaz trata cumplidamente el tema del espectáculo (1991), pero en una de sus "Notas" a CP (1982) hay un pasaje significativo que viene a cuenta de lo dicho. Escribe:

"A propósito de esto [lo que el narrador llama "el drama del recuerdo"] FH dejó algunas notas que encontramos ahora en hojas sueltas. Se trata de anotaciones hechas en vista de una lectura pública, ya que consisten en una tentativa de descripción de la obra, seguida de una guía para las lecturas que se proponía hacer. ... En una de ellas se lee: "¿ -Qué carácter tiene su novela? Tiene el carácter de narración en que se va rodeando el drama de un recuerdo." (t.II,pág. 125)

La cita pone en evidencia que el autor-lector del texto del autor-narrador, vive al recuerdo como un drama. Es decir: como una confrontación agónica de las intenciones, los sentimientos y los conflictos profundos que el recuerdo arrastra y hace emerger desde las profundidades, en un proceso de etapas complejas.

El recuerdo y el recordar son, en definitiva, fuerzas simbolizadoras por lo cual la narración "en que se va rodeando el drama de un recuerdo" no deja de ser obra literaria. Tampoco deja de configurarse el viejo asunto de la lucha con la escritura para que responda a la intención de quien la compone.

Este aspecto determina las dudas que suele gestar una prosa narrativa que se hace cargo de un problema investido como "drama" de recuerdo pero que en realidad es el problema de la significación. Muchas veces el recordar y lo recordado -en los relatos que aquí comentamos, especialmente- son una cuestión de significación, una manera de crear sentido, un modo de formalizar para ver si la condición de escritor se consume y logra consagrarse.

Máxime cuando hay un solo tipo de narrador y cuando los narratarios interiores son muy escasos y frecuentemente descalificados por su cursilería o fugacidad. (La hija del dueño de casa en El balcón, p.ej.)

El carácter introspectivo del recordar reduce al máximo la brecha entre autor y narrador. Quien habla en el autor es este narrador de rasgos bien conocidos y quien habla en el narrador siempre tiene mucho de la persona. Es un hecho inevitable y seguramente deseado.

Su valor subjetivo quita posibilidades de distancia reflexiva acerca del significar y por ello aparecen insistentemente las dudas, el desgano, cierto desinterés. Pero todavía hay más: esa especie de automatismo de los recuerdos y del derivar de ellos parece que no los deja enteramente confinados adentro de lo significado sino que permean a la continentación significativa. Estarían vinculados con la laxitud de su prosa.

El espectáculo del que se habló se cumple a través de numerosos desplazamientos metonímicos que se aprecian en el fragmento citado, relativo a la que llama velada en el teatro del recuerdo.

En razón de ese desplazamiento impresiona como si se tratara de una proyección cinematográfica en la que se ve la imagen de la maestra de piano del narrador, cuando era niño.

Todo hace pensar que el operador es él (el narrador-protagonista- Felisberto). En rigor se trata de la índole suya o de la voz del narrador, o de algo que en ella produce tales contenidos. No podemos olvidar que la narración denota al autor de manera muy clara, según lo que hoy sabemos de su vida y de su época.(8) Tampoco podemos olvidar que el operador está a nivel de la producción interna o interior al yo, tanto como a nivel de la enunciación.

Por lo mismo vale tener en cuenta que en la sala de cine de su tiempo se oía claramente el ruido de las máquinas proyectoras. Era un ronroneo persistente, a veces algo metálico y asordinado, que parecía deberse a la producción de las imágenes y tener el rasgo de contraseña acústica sobrepuesta a la ficción no verbal que se desenvolvía en la pantalla.

Parece oportuno señalar que esta isotopía del espectáculo en el discurso narrativo hermandiano reúne la sala de espectáculos -a veces sólo el escenario propiamente dicho-, la sala de concierto, la sala de recibo y la sala de tertulia.

De la misma isotopía participa todo otro lugar que sea interior, en el que se produzca una reunión, aunque fuere momentánea, una visita o una entrevista. No faltan variantes más curiosas como es el túnel en el caso del cuento Menos Julia.

Volvamos a la cuestión del operador de la máquina productora de ficción. Ahora vemos que su identidad puede ser la de "otro" u otra cosa porque no está claro cuál es la razón de la permanencia del narrador en la sala. El texto no la dice ni está elíptica.

En el breve pasaje transcrito más arriba el propio discurso narrativo instala la ambigüedad ya que se superponen y a veces se yuxtaponen distintos estratos del presente y del pasado ("en la última velada", "hay un instante", "ella entra", pero "yo estoy ocupado en sentirla", "en algún [otro] instante fugaz", "no sé si yo vine o alguien me preparó y me trajo").

También se superponen distintos grados de realidad representada, aquella desde la que se recuerda y la que transporta lo recordado.

La ambigüedad también surge de la alogicidad de los contenidos, de la atmósfera que ellos crean, de la clausura de la racionalidad, de la sucesividad extraña, del montaje vagaroso, de un detallismo imprevisible que oscila entre lo convencional y lo poético, que suele proceder como si fuera de primeros planos inoportunos y desfasados del

contexto.

La valoración semántica del pasaje muestra la configuración de otro de los grandes temas de F.H., que ya fue adelantado: la incertidumbre, la duda desvalorizadora frente a las dificultades del significar. Otras veces, suele aparecer como la problemática del espectáculo al que se lo vivencia como situación de prueba, de umbral, de dificultad.

En el texto citado aparece una pequeña emergencia del tema de la inquietud y la fascinación que le provoca el deseo de determinar las fuentes de la creación: "no sé si yo mismo soy el operador"... .. "Ni siquiera sé si yo vine o alguien me preparó y me trajo para el momento del recuerdo".

Vale insistir que la inquietud refiere la identidad del operador, sus técnicas, la materia con la que él trabaja y el factor o fuerza que es el movilizador de las imágenes y las palabras del recuerdo. Los recuerdos son palabra, imagen y proceso de diégesis, realidad de discurso. ¿El recordar genera compulsión textualizadora o la textualización se embosca y se pre-texta en el recuerdo obsesivo, angustioso, que habrá de exorcizarse?

De pronto una manera lúdica de exorcismo del recuerdo es volverlo espectáculo similar al del cinematógrafo, para lo cual se guarece debajo de la historia de los cuentos, de los relatos y de las nouvelles.

Más de una vez el lector tiene la impresión de que su literatura hubiera sido imposible si no fuera por la influencia del cine, de los aprendizajes-apropiaciones de varias de sus técnicas -como las del montaje, p. ej.- y por la mediación de algunos aspectos de la teoría psicoanalítica.

Desde otro punto de vista tendríamos que el yo o cierta "zona" suya es lo consciente, y el otro o "alguien" -según escribió- sería el preconscious, el inconsciente o cierta actancialidad de alguno de sus contenidos. Esos contenidos serían los que se vuelven investimento semántico de las acciones fundamentales en su narrativa.

Ahora bien, en su nivel consciente estaría el recordar mientras que en alguno de los otros niveles profundos estarían las fantasías y los materiales recordados.

Ahora bien, desde que hay textura narrativa, hay recreación, hay proceso diegético. Los hay aunque se trate de un recordar incontrolable.

En CP al comenzar el párrafo o parte treinta y dos, leemos:

"Al principio, cuando en aquel anochecer empecé a recordar y a ser otro, veía mi vida pasada, como en una habitación contigua. Antes yo había estado y había vivido en esa habitación; aún más; esa habitación había sido mía. Y ahora la veía desde otra, desde mi habitación de ahora, y sin darme cuenta bien qué distancia de espacio ni de tiempo había entre las dos. En esa habitación contigua, veía a mi pobre yo de antes, cuando yo era inocente. Y no solo lo veía sentado al piano con Celina y la lámpara a un lado y rodeado de la abuela y la madre, tan ignorantes del amor fracasado. También veía otros amores. De todos los lugares y de todos los tiempos llegaban personas, muebles y sentimientos, para una ceremonia que habían iniciado los "habitantes" de la sala de Celina."
(t.II,pág. 30)

No parece necesario demostrar que el pasaje anterior es mucho más que un recuerdo, ni que el discurrir y las imágenes oníricas están impregnados de energía inconsciente.

El polisíndeton por undécima repetición copulativa y la primera persona -doce veces en el pronombre o implícita en la desinencia de los verbos- otorgan una misma importancia a cada imagen, a cada cosa, para lo cual las sitúa en y con una textura continua, muy hilada, por la que pueden darse mejor los desplazamientos de eje sintagmático y de eje paradigmático. Así, p. ej., de habitación a habitación y de yo a otro yo, respectivamente.

Es claro que en el yo alguien habla así como que en el narrador habla alguien salido o nacido del autor. También nos resulta claro que hay un hipercontrol capaz de sostener la naturaleza literaria de la producción escrita y capaz -por notable paradoja- de escamotear el pensamiento profundo.

Quien significa es un narrador que por ser o querer ser consumado sobresignifica. ¿Lo significado no tendrá también muchísimo de apalabrado?

Gran parte de lo que hasta ahora se describió es testimonial de una partición entre el yo y el mundo. Sin perjuicio de volver más adelante sobre esto, puede anotarse desde ya que es emparentable con las vanguardias y que se vincula con las rupturas epistemológicas de la primera mitad del siglo.

Salvadas las distancias y diferencias, no podemos olvidar que por las fechas entre las que FH procesa su obra, tiene lugar lo más significativo del aporte de los grandes renovadores de la prosa narrativa del s.XX. Así por ejemplo Marcel Proust publica *En busca del tiempo perdido*, por etapas, entre 1913 y 1927. William Faulkner publica entre 1929 y 1936, *El sonido y la furia*, *Santuario*, *Luz de agosto* y *¡Absalón, Absalón!*, cuatro de sus obras capitales. Franz Kafka había publicado en 1915 *La metamorfosis*, diez años después aparecía *El proceso*. Ernest Hemingway publica entre 1929 y 1940 obras tan conocidas como *Adiós a las armas*, *Muerte en la tarde* y *Por quién doblan las campanas*. El gran aporte de James Joyce -no sólo en cuanto a las técnicas del monólogo interior y sus implicancias- en el *Ulysses*, es de 1922. Jorge Luis Borges había publicado en 1935 *Historia universal de la infamia*, en 1944 *Ficciones*, en 1949 *El Aleph*.

Aunque fue muy poco conocido y leído, *El pozo* de Juan Carlos Onetti es de 1939. De 1915 es *The birth of a nation*, el filme de David Griffith proyectado durante los quince años siguientes en todo el mundo, que

constituyera una de las primeras ocasiones en las que el cine utilizó integralmente todos sus medios expresivos. En este plano es cierto que la acción de S. Einsenstein es posterior así como que la difusión y desarrollo del cine sonoro se da recién al final de la tercera década del siglo. Pero la referencia quiere pautar apenas algunos de los elementos del contexto.

La problemática de la individualidad en la literatura de Felisberto puede ser contrastada con el panorama social y político del País de entonces, para mejor apreciar esa partición del yo con el mundo.

El acendrado trabajo alrededor de la individuación es lo más opuesto a lo solidario y a lo colectivo. Se trata -según nuestra opinión- de una especie de contratexto en referencia al proceso batllista, tenido en cuenta como marco o fondo, aunque fue opacado por la internalización de la crisis mundial del '29 y luego por la dictadura.

Ese proceso se reasumió después en lo que se dio en llamar el neobatllismo, entre 1947 y 1958, con sus premisas de conciliación de clases, de posibilidad de ascenso social mediante el esfuerzo y la educación, de defensa de una economía industrial, de la intervención arbitral del Estado, de las libertades democráticas y de las garantías institucionales.

Esa problemática así significada en su narrativa, daría cuenta de un malestar en el que confluyen circunstancias personales e históricas muy complejas. Probablemente la clave del tema esté en cómo el autor las vivió. ¿Qué tipo de percepción pudo tener quien no siempre lograba el sustento, inmerso en una realidad para la cual hasta la acción agremiada o política ofrecían canalizaciones estables para la desconformidad y la protesta, y no tenía lecturas ideológicas que hacer?

III.- La escritura oceano.

En la misma medida en que FH no adhirió expresamente a ninguna de las vanguardias en curso durante el lapso de configuración y desarrollo de su literatura, tal como ya se dijo en el capítulo anterior, su estética se caracteriza por una conceptualización abierta, adogmática, sin normativa programática, aunque recae en privilegiar decididamente el mundo interior del yo.

La relectura de NEL cincuenta años después de su aparición no deja duda en cuanto a la atención del autor al marco cultural y filosófico de su tiempo. Tampoco respecto de su originalidad talentosa. En sus textos hay referencias concretas, alusiones, glosas, etc. que lo señalan como narrador de la primera mitad madura del s. XX. Por ejemplo: referencias al mundo de los sueños y a la teoría psicoanalítica, al lenguaje y a su índole signica, al yo como dimensión multicéntrica y por lo tanto como concepto que abandona la individuación por la dividuación. (En alguna medida su imagen coincide con el "yo plural" de Borges, con el punto de vista caleidoscópico y descentralizador de W. Faulkner y con su personaje múltiple y multiplicado que luego aparecería también, por descendencia, en la narrativa de J. C. Onetti y tardíamente en la de G. García Márquez).

También hay referencias a la concepción de la realidad como algo complejo, seguramente inacabado, así como al modo de percibirla y llevarla al texto. Es una realidad cargada de ambigüedad, de opacidades, de misterio y de desorden, en una medida proporcional al sujeto de conocimiento que es el titular de su re-presentación verbal desacomodadora.

Ya se dijo que no faltan las referencias a, y la elaboración de, un tiempo discontinuo, a veces de raras simultaneidades, siempre relativo al yo e impregnado de valores que remiten a historia(s) personal(es). Un tiempo con procedimientos narrativos homologables a los practicados, a la sazón, por la cinematografía.

Por lo dicho es un tiempo con entonación predominante en el pasado. Tiene una estructuración de capas o estratos que se acumulan y permiten moverse hacia adelante o hacia atrás con una ilusión de avance o progresión que se da particularmente cuando el narrador habla de o desde su presente actual. Pero ocurre que como ese "presente" es momentáneo, inmediatamente después el narrador cambia la focalización, vuelve a ser interior y reinstala la mencionada predominancia.

Sus textos y sus historias están organizados alrededor de un eje que es la persona (el pronombre y el sujeto que le corresponde), que fortalece lo intransferible.

Tampoco faltan evidencias de un narrador que, además de todo lo señalado, es lúcido de que está operando textualmente en busca de un resultado artístico con ajuste a ciertas ideas de lo literario.

En resumen: FH parece adecuarse en términos generales al proceso que por entonces se daba en la narrativa universal y en las artes, sin contradecir el estado de los conocimientos científico-técnicos, entendiendo por tal estado el nivel de difusión y conciencia general acerca de los mismos. Su papel fue en muchos aspectos el de un adelantado.

Todo esto colabora a explicar por qué su prosa, su lenguaje, el estrato formal y léxico en su enunciado, la concepción manifiestamente original de sus historias, la estructura narrante y la implícita pretensión de narratario, permiten incluirlo entre los iniciadores de la renovación de la prosa narrativa de este siglo en nuestro Continente.

Cincuenta años después de NEL puede decirse que aquella renovación que compartió con otros grandes escritores -quizá sin que él lo supiera con certeza- condujo a la fundación en los dominios hispanoamericanos de una tradición literaria autónoma.

Así lo prueban conocidas declaraciones de García Márquez relativas a la presencia de alguno de sus libros en las lecturas del llamado "Grupo de Barranquilla", tanto como el estudio de su obra incorporado a la actividad académica de centros universitarios de importancia.

En el capítulo I ya habíamos anotado que FH no tuvo militancia en las vanguardias literarias locales aunque no las ignoraba ni desconocía sus filiaciones o postulados.

Ni siquiera frecuentó alguno de los círculos literarios que hicieron fama en el medio rioplatense como los que se nuclearon alrededor de una revista. Así por ejemplo los grupos bonaerenses de "Boedo", el de "Florida", el del "martinfierismo", el de las revistas Nosotros, Martín Fierro y Proa. O el caso de los grupos montevideanos que orbitaron alrededor de las revistas Teseo, La Cruz del Sur y Alfar.

Fue concertista de piano que gustaba de Stravinsky, itinerante por el litoral argentino y por un Uruguay que era inconsciente de su pertenencia latinoamericana, al estar todavía envuelto en un sopor de cultura europeísta y en una bonanza fuertemente instituyente.

Fue un concertista que -como se sabe- se hizo escritor y autor de unos pocos volúmenes de azarosa y dificultosa edición y peor distribución, sin haber dejado de ejercer en el medio privado como un narrador oral de sesgo humorístico.

El reconocimiento le fue esquivo como difícil conseguir un sustento holgado: no tenía el respaldo de descendencia patricia, el de la fortuna familiar o personal, el de los círculos de poder hegemónico, ni el que solían dar los ismos con el escándalo de impostación contestataria.

Por lo demás el público lector no era proclive a la exploración problematizadora de lo nacional, ya que seguía fundadamente atento a lo que tenía sello eurocéntrico.

La crisis mundial de 1929 se interiorizó en Uruguay hacia 1933, fecha de la quiebra del orden institucional protagonizada por el presidente Gabriel Terra y fecha estimativa del desplazamiento, al centro de poder norteamericano, de la dependencia que el país tenía de Inglaterra. Estos hechos no tienen correlato narrativo alguno.

Por entonces FH trataba de configurar su discurso: aún no había salido del período inicial de los libros "sin tapas". Recién en la década siguiente estará escriturado su porqué literario, cuando logra objetivar -en una textura narrativa apartada de la mimesis- la configuración de su mundo interior. (Se hace objetiva una zona de su subjetividad).

Es el momento en que la persona se acrece, se diversifica, se carga de adherencias, de construcciones, y da paso, por selección y combinación, al personaje ficcional. En este sentido es lo mismo que se trate del niño de CP o del escritor y pianista invitado a la tertulia narrada en el cuento que da nombre al libro NEL.

Es el momento en que un nuevo yo, que es más yo y es más complejo que el yo de antes, empieza a navegar por el espacio oceánico de la escritura valiéndose del código que, en lo específico, emerge a través de muy pocas convenciones. Como bien se vio después, no se trataba de un "entintado".

La configuración de cierto aislamiento que padeció o que vivió FH fue causa y consecuencia de una compleja interrelación de factores personales, estéticos y de época, en el marco de una ecuación nacional irrepetible. Quizá se deba a ese "aislamiento" la escasa conciencia histórico-política que se expresa en su vida, en su obra, (9) y aun la que se aprecia en la lectura de sus textos si se hace con especial atención a lo sintomático. También pudo deberse al rechazo por la situación general en la que se daban situaciones como la suya (especialmente en lo laboral y salarial).

Ahora bien, resulta interesante volver sobre el asunto de las influencias discernibles en lo que llamaríamos la concepción estética de FH En especial sobre la que provino del ya mencionado filósofo Carlos Vaz Ferreira (1872-1959), cuyas conferencias, tertulias privadas y obras, siguió con cierta regularidad. (10)

Es el porqué de la calificación "vazferreiriana" que recibió su literatura, calificación acerca de la que se han ocupado varios ensayos críticos. (11)

Hay coincidencias en las ideas estéticas de FH con algunos planteos fundamentales del pensador -de enorme predicamento a la sazón-, recogidos en libros suyos como Moral para intelectuales (de 1909), Lógica viva (de 1910) y Fermentario (de 1938).

Así, en lo relativo a su filosofía de la vida para la cual descarta los sistemas de pensamiento y las generalizaciones, y en lo relativo a su concepto de que el mundo no se rige por la razón.

En el pensamiento de Vaz Ferreira aparece además la idea de la necesidad de privilegiar la intuición y la experiencia como caminos válidos del conocimiento a los que habrá de sumarse un criticismo franco y abierto. El fundamento más poderoso de ese criticismo es, como ya se dijo, la evidencia de que lo real posee tal complejidad que su comprensión se sitúa más allá de las posibilidades del conocimiento al que conduce la discursividad racional.

Lo interesante de estas coincidencias está además en el hecho de la coartada y del atajo que le ofrecieron para la configuración de su literatura. En especial para poder configurar las estrategias que formalizan la enunciación. Ello parece ser así, además, por cuanto el suyo no es un caso de literatura que surja y se alimente del

campo de la literatura.

Sin lugar a mayores dudas FH desemboca en una particular enunciación narrativa y en una organización de la semántica del recuerdo, a través de la conversión al discurso narrativo de cierto ideario filosófico -suyo por adopción y apropiación cognitiva- y no a través de lo que pudo ser una larga travesía por el proceloso intertexto narrativo de la primera mitad del siglo.

Una de las fuentes de la recurrencia del tema del misterio puede estar en las coincidencias comentadas, ya que se da desde alguno de sus opúsculos iniciales hasta en su obra final e inconclusa. Por ejemplo, en un texto anterior a 1944 -Buenos días.(Viaje a Farmi)-, encontramos escrito:

"Me seduce cierto desorden que encuentro en la realidad y en los aspectos de su misterio. Y aquí se encuentran mi filosofía y mi arte." (t.I, pág.190)

Desorden en lo misterioso y en la realidad, como rasgos de su concepción, habrían necesariamente de extenderse a la realidad ficcional a la que dieron lugar.

Por ello es importante el vínculo o coincidencia con Vaz Ferreira cuando otorga valor al pensar por ideas a tener en cuenta y no al pensar por sistemas, ya que de ese modo surge un discurso fragmentario, que expone un filosofar vivo (12), en manifestación cuestionadora de las articulaciones sistémicas.

Por tanto un camino para la libertad del pensamiento lo conduce, en busca de la libertad en el arte, a la elaboración de estrategias singulares para la enunciación.

El concepto de verdad resultante de las ideas y coincidencias expuestas será el de una búsqueda partiendo de la metafísica, a la manera de un témpano flotante y metafórico -según dice el filósofo en conocida página- desde la que algunos hombres se arrojan a nado sabiendo que nunca alcanzarán la meta del conocimiento total o definitivo.

Es manifiesta la coincidencia o concordancia de las particularidades de la trama en el relato de FH y de las articulaciones de su enunciación, con estas ideas del autor a quien glosamos.

Uno de los significantes en los que él llama su filosofía y su arte es la propia forma, la relación entre los segmentos de la historia y su efecto de laxitud, tanto como la apertura onírica ya comentada.

La poca cohesión sintáctica del discurso, en varios textos, codetermina una semántica en la que parece haber una actitud justificante de la propia escritura, en tanto que reflejo del desorden del que habla. En el rumiante reflexionar y comentar las alternativas del pensamiento y del recuerdo podría percibirse un obsesionado propósito de justificar lo elaborado.

A veces el narrador parece un raro en razón del mundo de su tinta. Parece alguien que oculta su diferencia. Alguien que se defiende en lo profundo o, como si se tratara de un juego, que se esconde detrás del manchón de la escritura.

A veces parece un navegante en el océano de la escritura sin otra embarcación que la memoria y con un timón que no maneja sólo su mano. ¿Quién es el que también gobierna el lapicero cuando él escribe?

Su escritura parece un hilo de tinta, fino y largo, que cuando llega a alguna parte hace que el narrador y la persona ya no sean porque ahora otra vez no están escritos. La ficción termina provocando una fisión autosostenible en la prosa que la genera. La fisión de los núcleos narrativos, de las cohesiones sintácticas, de los aglutinantes de la identidad, dan como resultado una desmultiplicación literaria. En razón de esto el resultado-consecuencia aparecerá también en la materia narrada y en el sujeto.

Para él, recordar es pasta de papel que necesita la mediación del agua para poder ser textura, para poder ser folio. Papel obra que es obra sobre papeles (usó de todos los tipos y tamaños -a veces sobrantes de libretitas o cuadernos- incluso para que los surcara una misma historia en originales primeros).

Como es la escritura la que hace al papel se entiende que muchos de sus papeles con originales autógrafos fueran escenario de varias y caudalosas tintas.

A veces el apuro, las urgencias, se le habrán vuelto tolerables por el auxilio taquigráfico que era como cambiar de posición, no de viaje. A veces nos impresiona como un galeote del recuerdo que ve poco la inmensidad del océano, a fuerza de sentirla en el remo.

Por todo esto FH es ya un clásico de la literatura uruguaya y NEL es, más de cincuenta años después, en tanto que colección de cuentos, una denuncia privada de las oscuridades de la sociedad y la cultura uruguaya de entonces que no dejaron ver los pies de imprenta. Ni admitieron subtítulos en las portadillas. Se lee:

"Los invitados empezaron a irse. Y los que quedamos hablábamos en voz cada vez más baja a medida que la luz se iba. Nadie encendía las lámparas. Yo me iba entre los últimos, tropezando con los muebles, " ... (t.II,pág.45)

Quizá allí estuvo la razón o el porqué FH a menudo andaba con gruesos diccionarios en su portafolios. Le acompañaban en la calle, en la mesa de los bares, así como en su casa donde llegó a tener muchos centrados sobre una mesa redonda para mayor comodidad y mayor deleite durante la consulta . Eran océanos disecados que podían acudir en su auxilio en cualquier momento para absorber los embates de la angustia. Contenían pequeñas partículas de pre-texto. Tinta en polvo de definiciones y conceptos, arqueología de étimos.

Sus cuentos y sus relatos son las partes visibles de un témpano flotante en el océano de la escritura. Si bien se mira se ve que esos relatos témpano están hechos de la misma agua del recuerdo. Derivan azarosamente. A

veces su narrador parece no saber cuál es el rumbo ni cuál el grado de dependencia o de relación entre las partes sumergidas o no- texto, y las partes visibles o texturas.

Parecen ciertas dos cosas: una, que el origen de la materia narrativa está en ese mismo océano (la memoria y el sujeto son lenguaje); otra, que paradójicamente el narrador es hábil en el manejo de las desproporciones y de las dependencias.

Una vez más se nos aparece la idea de un juego con el que el autor desvía el centro de atención desde el ser de las cosas hacia su apariencia y viceversa. Quizá porque sienta que uno y otra son inaccesibles, tanto como el otro par correlativo: el misterio y lo trivial.

Así se explicaría la promoción subjetiva que instala la praxis textual de F.H., ya que a través de la prosa narrativa da concreción, texto, objetividad, a sus visiones y concepciones más arraigadas. Las formas de la enunciación y los propios enunciados -a la manera de historiografías del recuerdo- gestan un rasgo fenomenológico, relativo; dan paso a perspectivas matizadas y poéticas, de humorismo crítico.

No alcanza la razón ni sirve para surcar el océano porque hace agua por todos lados. Así como al modelo de estado liberal y benefactor le nació en el año de 1929 un sapo en la barriga, al modelo de relato naturalista le creció un extraño soñar que se desarrolló tanto, hasta que lo desalojó del seno de la ética y la estética del discurso.

FH resuelve los aspectos sustanciales del problema retórico y al mismo tiempo configura a un yo que observa con agudeza, que suele estar al acecho. Un yo que parte desde una mirada interior a la historia pero que también ve con los ojos adultos del tiempo maduro del presente.

A veces estamos frente a una suerte de hiper cronología: a una inundación. La memoria trae emergencia de abundante pormenor de tiempos y de cosas. Emergencia de momentos que tienen sus tiempos interiores, en cada uno de los que aparecen más ocurrencias puntuales. Un estudio detenido del tiempo en FH podría mostrar una abolición de categorías como resultado de su naturaleza intrapsíquica.

Entonces flota sobre la historia la sospecha de que cuando los hombres organizan al mundo según sus valores y representaciones, lo vuelven una inautenticidad. Queda privado del misterio y de la poesía, le fluye un agua de mares muertos.

Tal lo que se aprecia en el cuento que da título a NEL. ¿Será por eso entonces que el yo es también su otro yo, alterado porque los demás pretenden su alteridad y pretenden dialogar con lo otro que habla en él cuando lee un cuento? (13)

De pronto lo que ocurre es que el político - uno de los que asiste a la tertulia y quiere hacerle un cuento al narrador- no tiene tinta suficiente como para alojarse en su "escritura". Ni siquiera con pie de plomo podría lograr pie de imprenta porque su lugar, su deixis, ocupa tan poco como un pie de página.

El perspectivismo del que hablamos y la promoción de lo subjetivo, se valen de diferentes visiones del pasado y del hecho que él ya no es uno y el sujeto ya no es formalizable en la simple superficie pronominal. Resulta que su índole es algo así como transpronominal, con lo que su identidad se vuelve más evanescente.

Ese sujeto reflexiona acerca de los contenidos manifiestos de la memoria y de aquellos otros más profundos. Sabe que los contenidos profundos sustentan a los manifiestos desde el fondo de los tiempos personales.

Él mismo se vuelve un témpano visible/invisible. Relaciona, aparea, yuxtapone, acarrea lo imprevisible, gesta una atmósfera de medianías, de pesadez cotidiana, de extrañeza onírica, de gravitación de lo extraordinario y de rarezas.

El narrador hace ejercicio de su libertad que es como la del agua: prisionera del propio océano que configura. Paradojas de la coartada: ¿cómo dividir al témpano en dos si la demarcación de ambas partes es también de agua?

En la escritura océano, por lo tanto, ¿quién es quién?, ¿qué cosa sólida habrá -objetiva como un texto- que no sea agua?

La escritura literaria de FH hace viable la intuición emotiva e intelectual para apresar a lo desconocido en la textura. Dice Julio Cortázar hablando de su intuición y estética:

"Al igual que los eleatas, Lezama y Felisberto se conectan con las cosas (porque de alguna manera todo es cosa en ellos, palabras o muebles o pasiones o pensamientos son a la vez tangibles e inefables, sueño y vigilia) desde una intuición que sólo puede ser instalada en el lenguaje por obra de la imagen poética, del encuentro no fortuito de la máquina de coser y del paraguas sobre la mesa de disecciones." (14)

Formaliza prácticas que son réplica de lo inabarcable. Es una escritura "abierta" en el sentido de la afirmación tan conocida de Umberto Eco, que vale citar:

"La poética de la obra "abierta" tiende, como dice Pousseur, a promover en el intérprete "actos de libertad consciente", a colocarlo como centro activo de una red de relaciones inagotables, entre las cuales él instaura la propia forma, sin estar determinado por una necesidad que le prescribe los modos definitivos de la organización de la obra gozada."(15)

En nuestra opinión la apertura que se aprecia en la textura y en los lenguajes de FH es relativa o incipiente. Se la podría situar al comienzo de un proceso en la narrativa rioplatense cuya culminación estaría recién en las novelas El astillero (1961) de Juan Carlos Onetti y en Rayuela (1963) del citado Julio Cortázar.

En definitiva: más que el resultado de una lucidez activa en los dominios de la historia del arte, de la historia de las ideas o de la historia literaria, los textos del autor parecen provenir de una búsqueda metafísica, de una poderosa intuición y de un fino sentido para captar lo bello o "artístico" en la realidad, que desembocaron -por atajos ya caracterizados- en el oficio de narrador-poeta.

IV.- Otra vez el agua.

Hemos visto el posible origen y la configuración narrativa del interés de FH por el misterio de las cosas y de la realidad, así como por lo "otro", por lo que se sustancia detrás de lo aparente. Vinculada con ello comentamos la segura filiación filosófica del fragmentarismo, sin negar probables yuxtaposiciones con ideas y valores de movimientos renovadores de la literatura del siglo, incluido el cubismo.

Ahora puede ser oportuno encarar la característica de estar centrado en sí que tiene el yo narrador en casi todos los textos.

Hernández, apartado por definición de los cánones realistas, desembocó en un discurso introspectivo a través de la voz narradora que logró elaborar, deconstruyendo la representación del yo que estaba modelizada en el macrodiscurso del poder cultural de su tiempo.

Es lo que se aprecia en el tránsito desde el microcorpus de los cuatro primeros volúmenes (Fulano de tal, 1925; Libro sin tapas, 1929; La cara de Ana, 1930; y La envenenada, 1931) hasta la nouvelle Por los Tiempos de Clemente Colling, de 1942.

Diríamos que como resultado se aprecia que el individualismo idealista residual, que tiene por eje a la persona-uno, deja el lugar a una concepción problematizadora, histórica y existencial, que descentraliza al yo y lo vuelve manifestación del sujeto que es varios.

La particularidad mencionada se vincula con la ficción del recuerdo a través de la exploración o activación de sus deltas. Para ello puede observarse una apelación a otros estratos de memoria, a un retorno a la ficción de la historia primordial, al asociacionismo, a imágenes no convencionales, a una narrante ocultación de la estrategia recordadora.

No podemos olvidar que para el recordista algunos recuerdos parecen tener relevancia "profesional", pragmática, lúdica, dan textura o una impostación enunciativa. Se recuerda porque se escribe, se juega a escribir lo recordado, cómo fue que vino, cómo llegó hasta el texto.

En el cuento La mujer parecida a mí, leemos:

"Por caminos muy distintos he tenido siempre los mismos recuerdos. De día y de noche ellos corren por mi memoria como los ríos de un país." (t.II,pág. 93)

Puede creerse que si el fluir del agua no fuera continuo no habría escritura o la producción literaria hubiera sido mucho más menguada.

Los recuerdos tienen que correr desde que delante de ellos se va corriendo el tiempo, recordar hay que recordar porque sin memoria no hay escritura y sin escritura no hay narración y sin narrador no hay Yo.

El recuerdo enlaza con dos razones de ser: con la escritura (a la manera de agua fluyente, río, océano, etc.) y con la identidad conservada. Esto explicaría tantas reiteraciones, persistencias e isotopías del discurso.(16)

Las reiteraciones exceden en mucho al tópico personal del recuerdo. En el nivel de las superficies textuales se encuentra que la imagen del caballo que aparece en El caballo perdido, reaparecerá con el protagonista del cuento La mujer parecida a mí. La imagen del árbol del cuento El comedor oscuro reaparece luego en otro: en Mi primer concierto, etc.

En un nivel más profundo resulta claro que los temas, los motivos y los rasgos -de los que se ha venido hablando en general, reputándolos como característicos de esta obra-, son también una misma zona o lugar. Ese carácter también lo tiene el personaje " yo narrador " en tanto que unidad de relato de capital importancia para las historias.

A lo anterior se suma otra dominante: la temporalidad, cuya caracterización en tanto que pasado múltiple ya hicéramos. En consecuencia la mayoría de las historias tienen recurrencias en lo vivido, lo recordado, lo reflexionado, lo asociado, lo pensado en el tiempo de pertenencia y en el tiempo de la escritura, en lo callado o silenciado, en lo ocurrido, en quien las narra.

Es pues esa misma "agua" del recuerdo, con su bisemia simbólica y básica, la que permite comprender el fluir y refluir de asuntos de infancia y juventud, lugares, situaciones de comienzo, de umbral, de asomo a lo nuevo, peripecias de concierto, hechos extraordinarios, la cotidianidad cargada de maravilla, el trabajo como circunstancia en la que hace impacto lo insólito, la alienación vivida como alterización del yo y la presión modélica del entorno vivida como malestar.

No parece que una conceptualización clínica como sería ver en esa misma agua metafórica la

presencia de un impulso de regresión para volver a flotar en ella (17), pueda dar cuenta del tropismo del discurso y de los gestos figurados del narrador, gestos que se expanden al juego de transformaciones que pautan la enunciación.

En el relato de FH siempre hay una conciencia que se sitúa en la divergencia. Siempre hay un dominio, un lugar, que es delimitación de lo paradójico: lugar donde se juega el juego. Se juega a recordar y se juega el juego que contiene el recuerdo.

Casi siempre recordar es jugar, en razón de los desplazamientos en las cadenas significantes. Queda autorizado decir que hay que ver cómo juega el niño-adulto en CP y que hay que tomar nota de los juegos neuróticos de adultos, que aparecen en las historias de NEL.

Otro que juega es el narrador. El narrador de los diez cuentos también juega con la mirada y el ver, juega a tener un chorro de luz en los ojos, juega con el tacto en un túnel oscuro, juega a ser caballo, juega a la inyección fantástica para oír transmisiones dentro de su cabeza, y también lee o ejecuta al piano para que jueguen otros.

El agua del recuerdo más que imagen de posible índole o valor clínico es metáfora. Es oceánica -en el sentido que le hemos dado para esta ocasión- porque se sustancia en escritura, porque es apalabrada y apalabra. No sólo representa realidades sino que además re-presenta: dice para construir sentido, para hacer literatura, para lanzarse en procura de lo inalcanzable porque el sentido está en la extensión de aquello que es lo posible.

En relación a la naturaleza del agua del recuerdo, habría que señalar aspectos esenciales en cada caso, por cuanto ella es en razón de cómo es, cómo se comporta, dónde está, o en razón de qué brazo del delta recorre.

El agua es proteica por naturaleza y por necesidad debe ser especificada: es en sus rasgos, en su forma, color, contenidos.

La de FH fluye, es en movimiento. Generalmente va hacia un mismo espacio espiritual desde los más diversos lugares, no tiene otros atributos físicos de configuración estable más allá de elementos "fluviales".

No siempre está claro qué contiene, qué transporta. Por ello es necesario literaturizarla, constituir una red donde queden atrapados elementos que el narrador selecciona, combina, temporaliza y distribuye. Él da textura operando como un soñador. El recordar también sería un soñar.

"Hubiera sido mucho más fácil para Felisberto organizar esos pedazos de historia en un relato coherente. No es eso, evidentemente, lo que quería. Mucho más sensato es asumir que buscaba el fragmentarismo de los sueños. Casi todos sus cuentos dejan un sabor de retablos oníricos: por su resistencia a la causalidad y a la coherencia; por su manifiesta tendencia a superponer historias inconclusas; por su negativa a explicar o interpretar nada; por los cortes o rupturas a la secuencia del relato; por el empleo de detalles inconexos y de una precisión obsesiva; por el uso de una imaginería de textura francamente onírica;"... (18)

De alguna manera este onirismo narrativo recuerda la estética surrealista, así como el tipo de metáfora y de humor recuerdan al ultraísmo. Sin duda se trata de tangencias o coincidencias de un mismo tiempo literario, tal como se lo dijo en un capítulo anterior. Simultaneidades de conexión no formalizada. Al respecto, tampoco hubo en el autor una reflexión que se trasladara a testimonios.

En resumen: lo afirmado en este capítulo puede ser dicho con la eficacia de las fórmulas que nacen acuñadas. Todo se explica por las características del narrador que, según Italo Calvino, "no se parece a nadie". (19)

Del mismo modo Julio Cortázar con sensibilidad de narrador consumado, deslindó estas cuestiones en el Prólogo de la traducción francesa de Las Hortensias. (20)

V.- Explicar, pero explicar falsamente.

En NEL hay una emergencia fugaz e incidental de consideraciones relativas a la escritura y al acto de la escrituración, que son vinculables con la inquietud que ganó a la literatura contemporánea respecto de sí misma.

Como es sabido se trata de una reflexión ardua, compleja, que remite al concepto de metalengua literaria y que acompañó a las rupturas epistemológicas que se operaron durante la instalación y avance del siglo.

En el caso de la obra del autor que nos ocupa las mencionadas consideraciones se caracterizan por la fugacidad y por un movimiento alusivo-elusivo. Ellas manifiestan su interés y su preocupación por el instrumento expresivo, por su relación con el pensamiento y con la realidad.

Si leemos atentamente los textos se comprende que esas consideraciones, reflexiones o acotaciones, suelen aparecer cuando hay referencia al inconsciente y a su funcionamiento en el acto de la escritura, en el acto del recordar o en el acto del asociar y que, en general, son eufemismos de desarrollo metafórico.

Ese procedimiento puede considerarse como una expresión más de la opción formal que hay en la literatura de F.H., no obstante las apariencias de desaliño reforzadas por el nivel léxico que corresponde, por lo común, a los patrones orales estándar de las clases medias rioplatenses de entonces.

Si el libre fluir del agua del recuerdo conduce al asociacionismo memorioso, onírico, bastante

inconsciente, ese asociacionismo se vuelve casi inexpresable. Entonces, ¿cómo hacerlo, cómo testimoniarlo?

La opción supone inscribir al procedimiento en el sistema secundario de la creación simbólica. Darle acceso a la literatura, protocolo para que "parezca".

Como consecuencia aparecen marcas procedimentales muy frecuentadas por otros narradores, como ser un escamoteo de las explicaciones, por ejemplo por vía de la acotación, o de enunciados interpretativos de los aspectos oscuros de la historia o de las carencias en la trama.

Es evidente que estamos en presencia de un discurso narrativo del tipo de los "nuevos", definitivamente apartado de las modalidades del largo ciclo del criollismo literario latinoamericano y sus variantes.

Por lo tanto las texturas que estamos comentando profundizan la diégesis porque elaboran situaciones formalmente análogas a los contenidos. Con todo, ya sabemos que el mayor coeficiente de creatividad está en la forma de la narración y no únicamente en los contenidos de las historias.

En el cuento epónimo de NEL hay un pasaje ilustrativo. Cuando la sobrina de las viudas longevas, dueñas de casa, le plantea al protagonista narrador (que momentos antes fue lector para los contertulios), si no podría preguntarle a la mujer del cuento que acababa de leer por qué se suicidó, aparece esta respuesta:

"Sería tan imposible como preguntarle algo a la imagen de un sueño". (t.II,pág.44)

La respuesta precedente que da el protagonista, quien connota al autor, es una definición estética explícita del cuento aunque de tipo eufemístico. Es memorable por la oportuna ocurrencia, por su valor y por lo que hay en su semántica.

A través de la lectura del cuento se ve que la plenitud del sentido de esa respuesta surge de las imágenes, de la red de símbolos, de la atmósfera dubitativa, de sueño, y del clima de progresiva erotización en la situación virtual de pareja que empieza a desarrollarse entre la sobrina y el narrador-pianista visitante.

Recordemos que la pregunta de la mujer recae sobre el contenido potencial de una ficción de segundo grado que es el "cuento" que el narrador leyó durante la tertulia a la que asistía como invitado. Asimismo que la inauténtica derivación que tuvo la tertulia literaria y musical, ocupa el núcleo o cuerpo del cuento, y se dinamiza a través de núcleos narrativos que provocan claro avance o desarrollo.

Lo que el relato cuenta es una situación narrativa y no el contenido que estaba en lo leído. Pero es obvio que ese contenido ha motivado o desencadenado la arremetida de la sobrina que "era fornida y violenta".

Sin duda que la respuesta -rápida y brillante según el contexto- está vinculada al final abierto e inconcluso y al propio tema del cuento que, en otro lugar, definimos como la ficción, sus mecanismos y funciones compensadoras.(21)

Lo que la respuesta bloquea -por ser oportuna- es que prospere el criterio de la sobrina de las viudas quien, movida por una pulsión erótica vehemente, atropella contra los principios configuran la ficción literaria. Es como si a ella la hubiera alcanzado la fisión narrante llevándola a la dimensión ficcional.

Con su respuesta el narrador protagonista afirma que la literatura no es interrogable conforme a los parámetros de lo real. Implicaría sostener que si bien tiene, en tanto que juego, una zona o dimensión "real", dentro de lo maravilloso o meramente artístico, desde afuera sólo se ingresa con la mediación del código.

A esta altura es posible señalar que FH se ajusta a los valores de metalengua literaria en curso por aquellos años, en razón de los rasgos y valores de la constitución estructurada de signos literarios que sustancian sus relatos.

En relación a este asunto encontramos que en 1955 produjo una página de carácter excepcional. Se trata de "Explicación falsa de mis cuentos". De ese mismo año datan otras páginas relativamente similares por cuanto plasman temas e ideas que fueron preocupación del autor y objeto de recurrentes referencias a sus amigos. (22) Pero ninguna de ellas tiene la excepcionalidad de la mencionada "explicación".

Lo especial de dicha página ya se aprecia en aspectos conocidos de la génesis del texto. Fue escrito a pedido del crítico francés Roger Caillois y por insistente mediación de la que era a la sazón su cuarta esposa, a quien se la dictó. (23)

En el título y en el texto se habla de la falsedad de lo explicado no por el propósito o voluntad de faltar a la verdad sino más bien porque la verdad es inaccesible.

De cualquier manera, a través de un enfoque oblicuo y ambiguo, hay intención cierta de ocultar el conocimiento más íntimo de su propia producción. El gesto de sinceramiento se vuelve un ademán porque no se abandona el propósito de seguir produciendo apariencia. Escribe:

"Obligado o traicionado por mí mismo a decir cómo hago mis cuentos, recurriré a explicaciones exteriores a ellos". (t.III, pág.67)

La dicotomía que se consagra implícitamente en el planteo de arranque entre interior/exterior, inexplicable/explicable, sitúa las posibilidades en los segundos términos que son por los que opta.

De manera pues que, desde esta perspectiva, el planteo formal asegura un relativo ocultamiento del yo profundo en su relación axial con el mundo-escritura, y subordina los desplazamientos y desarrollos metafóricos y metonímicos que seguirán, al encuadre que los configura como pertinentes. Agrega luego:

"No son completamente naturales, en el sentido de no intervenir la conciencia. Eso me sería antipático. No son dominados por una teoría de la conciencia. Esto me sería extremadamente antipático. Preferiría decir

que esa intervención es misteriosa. Mis cuentos no tienen estructuras lógicas. A pesar de la vigilancia constante y rigurosa de la conciencia, esta también me es desconocida." (id.)

Con las negaciones de lo contrario de lo que se quiere decir es evidente que el autor formula deslindes respecto del automatismo surrealista y respecto de las teorías del racionalismo.

No obstante, queda reconocida la intervención de una conciencia rectora cuya clave es misteriosa y por lo tanto desconocida. Quiere decir que hasta en un planteo "teórico" y testimonial como este, se consagra la ambigüedad y se confirman las consideraciones que hasta ahora hicimos respecto de su literatura. No teoriza con una conceptualización técnica pero logra explicitarla, casi a regañadientes. Se vale de una prosa fuertemente marcada desde el "estilo". Afirma negando, avanza en alusión-elusión, explica valiéndose de un dibujo complejo de las ideas que simultáneamente codifica.

Sus cuentos no tienen estructuras lógicas pero están estructurados con otras pautas. Quizá se trate de aquellas pautas relativas a los sueños, al recordar, al tiempo psicológico, al tipo innovador de producción textual, a la producción lectora, a la relación incondicional (sin restricción lógica) que se establece en las historias entre las cosas y los seres, entre los elementos de lo real referido y lo imaginario, entre lo aparente y lo esencial.

Por momentos parece que se formula una petición del principio teórico ya que sería un decir equivalente a un: "no son lo que me resulta antipático, no son lo que me resulta muy antipático, preferiría hacer una digresión, no tienen tales cosas; no obstante mi designio desconozco qué es la conciencia".

Puede concluirse que la reflexión se instala en la falta justificadora, esa sería la falsedad de la Explicación falsa de mis cuentos. Una pretensión ética.

Agrega seguidamente:

"En un momento dado pienso que en un rincón de mí nacerá una planta. La empiezo a acechar creyendo que en ese rincón se ha producido algo raro, pero que podría tener porvenir artístico. Sería feliz si esta idea no fracasara del todo. Sin embargo, debo esperar un tiempo ignorado: no sé cómo hacer germinar la planta, ni cómo favorecer, ni cuidar su crecimiento; sólo presiento o deseo que tenga hojas de poesía; o algo que se transforme en poesía si la miran ciertos ojos." (id.)

Se trata del cuento-planta, una imagen que será objeto de extensión poética con propósito de cobertura especulativa.

Lo que aparece ahora es el desarrollo de intensidad figural y de adelgazamiento de los significantes ya que la esperada movilización de ideas se sustituye por la diferenciación.

Ella sería apropiada para la voz de los relatos, no para una página donde la distancia entre autor y emisor se reduce a la más mínima expresión. Sin embargo lo hace. Habla literariamente. Expone re-codificando en medio de un simulacro de decodificación. Es un decir defensivo de la literatura y de sí mismo. Pero es literatura desde que se sostiene a sí misma y se autorrefiere.

Si observamos el estrato sintáctico (fraseo breve, polisíndeton, multiplicación de la adversativa, heterogeneidad aspectual de los verbos), se confirma lo señalado respecto del estrato semántico. Aquí también la forma sustituye a una situación de equivalencia que es la del autor ante su escritura. En efecto, el desarrollo de la metáfora del cuento-planta expresa algo que FH piensa de sí mismo pero que no es verdadera y necesariamente lo que ocurre. No todos los relatos tienen por qué haber surgido así, ni todos son cuentos neófitos.

El acecho del que se habla es el mismo que hace el yo-narrador respecto de su pragmática. Es probable que la prosa narrativa suya aceche a la realidad representada con el objeto de establecer las mismas relaciones poéticas entre sus elementos y entre estos y su "misteriosa" conciencia de creador ("sólo presiento y deseo que tenga hojas de poesía").

Sigue "explicándose" en estos términos:

"Debo cuidar que no ocupe mucho espacio, que no pretenda ser bella o intensa, sino que sea la planta que ella misma esté destinada a ser, y ayudarla a que lo sea. Al mismo tiempo ella crecerá de acuerdo a un contemplador al que no hará mucho caso si él quiere sugerirle demasiadas intenciones o grandezas. Si es una planta dueña de sí misma tendrá una poesía natural, desconocida por ella misma." (id.)

El desarrollo se acentúa, ahora el texto alude a la brevedad del cuento y a las diferencias de valor estético con la poesía propiamente dicha. Sin embargo es evidente que estos "preceptos" no aparecen como normas para una imposición externa al fenómeno creador. Habrán de ser el resultado de una congruencia de la historia con su estructura: rasgos consustanciales a la creación, generadores de originalidad, belleza, autonomía con relación a supuestos referentes ("que sea la planta que ella misma esté destinada a ser").

Después se encara el asunto de la presencia del lector-destinatario en el acto de la composición y en el de la lectura, integrado a la retórica de la comunicación, limitado por el código puesto en circulación. Por tal razón habrá impertinencia lectora si la interpretación sugiere "demasiadas intenciones o grandezas".

No deja de llamar la atención el grado de lucidez "falseada" que tiene el autor en cuanto a su poética y a la teoría acarreada en relación a ella.

Si el texto es dueño de sí mismo, mediante una buena resolución de la fidelidad a esa poética y a las

motivaciones del autor, desconocerá su propia poesía.

En este momento hacemos contacto con la línea misma que define y señala al espacio del juego literario. Hacia adentro está el mundo mágico o maravilloso, hacia afuera el otro, el real. En el adentro está el "yo" y quienes juegan, afuera los otros.

La "explicación" logra cerrarse sobre sí dejando la sensación de un claro explicar ocultando. (¿Para qué va a explicar verdaderamente lo que no le leen o lo que no le aceptan? Al juego se lo explica "falsamente" porque cuando empieza sólo se puede jugar.)

Respecto del cuento-planta dice más adelante que debe ser de manera "que parezca improvisado", es decir que los relatos están intencionalmente integrados en la opción formal de la que hablamos en otro lugar. El creador no es arrastrado por su estro porque su hacer es una lidia en la que participa la conciencia (misteriosa).

Hay una correspondencia entre las formulaciones de metalengua literaria de esta página y la realización textual de la obra de FH Dicho de otra manera: la página comentada es una elucidación de las condiciones de existencia de sus relatos.(24) En muchos momentos recuerda lo gestual del discurso que pronunció en la Sorbona cuando fue presentado por el escritor Jules Supervielle.

Tal como afirma Walter D. Mignolo, "las estructuras verbales como las plásticas, no se producen al azar, por dictado de la musa o por inspiración sobrehumana del artista, sino que van indisociablemente ligadas a un "principio o método de interpretación": en otras palabras, a la invención de la metalengua. Cuáles son las relaciones cronológicas entre el texto y la metalengua (si la metalengua es "sentida" pero no formulada y, de igual manera, surge el texto; si el texto surge "antes" que la metalengua, etc.) es un hecho empírico que debe ser investigado para cada caso, pero que en nada cambia la hipótesis sobre la relación entre el texto y la metalengua". (25)

Es probable que en FH haya sido posterior a los configuradores textuales. Por lo menos posterior al ciclo de los cuatro libros "sin tapas".

En FH la metalengua es algo del dominio lúcido pero difusa y con opacidades. Está infiltrada por la reflexión filosófica y las inflexiones de la existencia desde las cuales hay angustias que impactan en la superficie textual y en el nivel del lenguaje.

VI.- Algo más acerca de la apariencia.

En una de las anotaciones de trabajo sobre Diario del sinvergüenza (1974), se lee:

"Tengo que buscar hechos que den lugar a la poesía, al misterio y que sobrepasen y confundan la explicación.

Antes de eso tengo que tener pensamientos firmes para que los hechos de poesía no los contradigan; aunque se vea que el hecho de poesía está confundido, no importa, debo hacer poesía de esa confusión. Pero tengo que tener el previo pensamiento firme." (t.III,pág.196)

En el pasaje citado se revela el propósito de instalar una falta en la escritura narrativa. Tal como ya se ha dicho en este trabajo, se trata -en principio- de la falta del yo profundo y de la verdad interior al texto. Es decir, de las claves de los contenidos (el narrador es uno de ellos), y de los procedimientos de su organización.

La que hemos llamado escritura-océano lo es no sólo en las dimensiones de las superficies textuales sino también en la ratificación de oscuridad, de hondura, de probable abismo bisémico.

En la anotación queda dicho que los hechos y las acciones deben sobrepasar a las explicaciones y deben confundirlas. (¿Habría miedo de que si los lectores lo comprenden, puedan "disciplinar" al sentido?).

Quiere decir que además de lo que logra o asegura la "metafísica de lo real", habrá rasgos -generalmente extraordinarios o insólitos- agregados por la misteriosa conciencia rectora, capaces de asegurar un centro de significación oculto y protegido.

En tal sentido parece frecuente que se generan predicados narrativos metafóricos que participan de la categoría del oxímoron. Pensemos si no en la relación entre el par "poesía/misterio" y "pensamientos firmes", entre lo subjetivo y los racionales .

Si la historia ha nacido natural, los procedimientos asegurarán que se reinscriba en los dominios de lo raro o de lo extraño (aunque siempre lejos de lo "maldito").

Este aspecto volitivo, casi programático, de la instalación de la falta y/o de su inscripción en el sistema simbólico, expresa el conflicto básico en la "persona" del narrador que tiene los alcances que ya se han señalado.

Mediante una reificación lúdica y evasiva de ciertas zonas de lo personal y del entorno, se instala poéticamente en esa fisura que incluye disociación. Desde allí, donde perdura oculto el yo más profundo, pretende el control de las mareas del recuerdo en el océano de la escritura. "La poiesis es una función lúdica. Acaece en un espacio donde juega el espíritu, en un mundo propio que aquel se crea. Allí, las cosas tienen otro aspecto que en

la vida habitual, y las entrelazan vínculos que no son lógicos." (26) De esta manera también se juega con el pronombre personal que es jugar con la representación del sujeto.

Estas consideraciones acrecen los alcances del concepto de ruptura, no obstante lo irremediable con lo que aparecen arropadas muchas estrategias .

No olvidemos que hacia la cuarta década del siglo, sólo los grandes de la literatura y de las demás artes, pudieron haber escrito un pasaje como el que encontramos en la parte o párrafo veintisiete de CP en el que, además, sopla cierto aire kafkiano:

"Me he detenido de nuevo. Estoy muy cansado. He tenido que hacer la guardia alrededor de mí mismo para que él, mi socio, no entre en el instante de los recuerdos. Ya he dicho que quiero ser yo solo. Sin embargo, para evitar que él venga tengo que pensar siempre en él; con un pedazo de mí mismo he formado el centinela que hace la guardia a mis recuerdos y a mis pensamientos; pero al mismo tiempo yo debo vigilar al centinela para que no se entretenga con el relato de los recuerdos y se duerma. Y todavía tengo que prestarle mis propios ojos, mis ojos de ahora." (t.II, pág.27)

En el centro de la mirada está el sujeto que mira y lo que ve es el resultado de una fuerte "refracción subjetiva" (27). De ese modo de mirar y atisbar en el léxico del recuerdo surge un modo de proyectar lo visto que estatuye porque dispone de cauce textual.

En este aspecto de la obra felisbertiana se aprecia el gran aporte personal que hizo a la construcción literaria de un nuevo concepto acerca del sujeto.

Ahora consideraremos lo aparente en otro plano teniendo en cuenta las expresiones de Hernández con relación a las "fealdades" de su escritura, en el sentido que tienen que ver con lo más suyo.

Ellas serían el resultado de la puesta en correlación textual de algo personal que califica como parte de lo más suyo. Serían huella en un espacio axial: el que comunica lo personal con lo transpersonal, al actualizarse en los lectores. Pero entraña una convicción: la eficacia de su competencia pragmática, lo irrelevante del purismo esteticista.

La concreción de la voluntad del escritor en su escritura es sin duda uno de los elementos definidores de la evolución de la narrativa contemporánea en América Latina: se trata del predominio de la creación verbal sobre el estilo retórico.(28) FH parece asegurarlo cómodamente.

Es probable que tanto en la expresión como en la aprehensión del mundo individual, subjetivo e intransferible, que instala el discurso narrativo hernandiano, se dé la objetivación textual de varios tipos o niveles de limitación del lenguaje, captados especialmente por vía de la reflexión filosófica del autor.

Un relevamiento básico de los textos capitales registra ligeras carencias en la concordancia, en algunas oraciones subordinadas, en la puntuación, en la coordinación oracional, registra algunos anacolutos, barbarismos, perifrasis verbales impropias, etc. El conjunto dista del fenómeno del coloquialismo y del vulgarismo de alguna literatura del Continente. En especial del ciclo indigenista y de los que se practicaron alrededor de la segunda década del siglo, en el marco de las vanguardias.

Tampoco es fidelidad a un regionalismo idiomático, que no se propuso, ni es experimentación. Se trataría de una peculiaridad en las formas del lenguaje cuya promoción participa del efecto de apariencia de improvisación por un lado, y de la desacralización de lo literario, por otro.

Mario Vargas Llosa precisó que uno de los rasgos que señalan la evolución de la narrativa latinoamericana desde una etapa "primitiva" a otra etapa de "creación", es ir de la lengua escrita a la lengua hablada. (op.cit.) Y bien, cuando Felisberto narra, "habla".

Por otra parte la corrección formal suele aparecer tras la operativa de los correctores profesionales o después de la recorrida de los originales entre los amigos, etc., y suele ser adaptativa a un pensamiento hegemónico fuertemente enmascarado en la presión normativa sobre el uso de la lengua.

Cuando nos separan más de cincuenta años de NEL y más de treinta y tres de la muerte del autor podemos celebrar lo que aparentó torpeza, porque tiene el valor de una realización artística en los dominios de la lengua en ajuste con un modo de estar instalado en la existencia. En el fondo del agua metafórica llevó adelante una aventura con la tinta, de la que quedan hilos indelebles como los del dolor y los de la angustia contenida.

La competencia comunicativa de la obra adquirió ribetes destacados y se hace necesario considerar a su competencia pragmática con suficiente flexibilidad, como para hacer -si cabe- una lectura sintomática de los "errores" sin privarse del disfrute. No debiéramos olvidar que Felisberto jugó con los modelos.

Este asunto de la calidad de las texturas fue felizmente superado aunque en algún momento tuvo su importancia como prolongación desvalorizadora, porque pareció incluir en diferido un juicio "disciplinador".

A veces encontramos que para los dominios de la literatura y de las artes suelen emplearse categorías conceptuales que no dan cuenta de los hechos de los que se habla. Así por ejemplo como en el caso de las relaciones de enseñanza-aprendizaje, en las que se cree que se aprende lo que se enseña y aún se pretende medirlo con objetividad: como si creyéramos que los lectores interpretan como el autor, o que disciernen con apego a valores de normativa formal.

Felisberto asomó a un rito que sin siquiera haberlo pasado íntegramente, de algún modo le dio asomo a las condiciones de ciertos hombres y del poder. En efecto, cuando fue a dar el examen de ingreso a la Secundaria -que entonces pertenecía a la Universidad- su maestra creyó conveniente un simulacro del oral. Preguntó cuántos gramos

tiene un quilo. La respuesta de Felisberto niño fue "seis". Por lo tanto nunca hizo el liceo. En Tierras de la memoria, recrea el hecho:

"No tuve necesidad de dar el examen oral. Casualmente fui el primero cuando nombraron los eliminados del escrito. Mi padre me había comprado unas cuantas corbatas para regalármelas si salvaba; pero tuvo que dárme las para consolarme de la vergüenza. Recuerdo el momento en que me las entregó: yo lloraba montado en un baúl que estaba detrás de una cortina." (t.III, pág.20)

A través del rito iniciático frustrado tuvo temprano acceso al aprendizaje de una dimensión hiper real, sin que los oficiantes tuvieran ni remota sospecha. La entrega de las corbatas simbólicas, que estaban destinadas a confirmar y mostrar o exhibir la aptitud del iniciado, se vuelve una restauración paterna para consolar el fracaso. Del proyecto, de quien iba a ser un iniciado quedó un mero consolado.

En la fisura -con apariencia de cicatriz en el consuelo- nacerá una religión poética del agua del recuerdo (29), en la que también caben las inmensidades de los océanos, de las escrituras y de los silencios. De la aventura con la tinta pasó a la fundamentación heideggeriana del ser, sin saberlo, pero seguramente sufriendo mucho por ser, sin tener posesión material, en una sociedad pacata. La sociedad de los capitales, la que conocía los océanos para cruzarlos mercantilmente.

Pero desde entonces y desde siempre hubo otros mares: los de la escritura. Aquellos para los navegantes en la imaginación, sin interés en los puertos seguros de llegada para los portentosos transatlánticos.

Para concluir este breve capítulo optamos por regresar la mirada sobre su obra en general.

Ahora nos resulta mejor iluminado el hecho que el discurso narrativo de FH sea el de un raro. Que siempre revele un sesgo, perfil o elemento oculto en la cotidianidad.

Es que, en definitiva -vale repetirlo- es un transgresor (30) porque no se adecua a la representación convencional de la realidad estatuida por lo modelizador del poder y de la cultura de su tiempo. Tampoco a los modelos del discurso de la narrativa uruguaya de aquel tiempo desde que fue uno de los iniciadores de "la tendencia de ruptura" (31)

Para contrastar este concepto-afirmación de lo transgresor, podemos reparar en la obra de otros narradores uruguayos coetáneos suyos. Por ejemplo, Enrique Amorim, Justino Zabala Muniz y Alfredo Gravina. Entonces sí se aprecia mejor el grado de desviación de la literatura hernandiana, la resistencia que opuso al sistema literario en boga. Porque los tres se mueven en general dentro de un marco realista; con énfasis regional los dos primeros y con énfasis en la movilización ideológica, el tercero.

En la obra de los tres elegidos aparecen el paisaje, los tipos humanos, las costumbres, los valores de tradición o de recibo, o alguna de las situaciones humanas degradadas en las que se apoyan los núcleos narrantes propios de los textos de denuncia social.

En verdad, el rasgo transgresor es adjetivo. Importa fundamentalmente dejar bien sentado lo sustantivo en la literatura hernandiana: su carácter renovador, re-fundador, "moderno", abierto. No fue ni sirvió para dejar escuela. No cabe pensar en escribir como él sino en hacer como él hizo.

En las tierras de la memoria también se instala y se construye la patria de la imaginación creadora, en la que hay fueros de libertad como en ninguna.

NOTAS.

(1): Perera San Martín, Nicasio. "Sobre algunos rasgos estilísticos de la narrativa de Felisberto Hernández". En: Sicard, Alain. "Felisberto Hernández ante la crítica actual". Monte Avila Editores. Caracas. 1977. p.235 y ss.

(2): En lo sucesivo CP y NEL. Las citas se harán sólo indicando el tomo y el número de página en: Hernández, Felisberto. Obras Completas. 3tomos. Ed. Arca/Calicanto Montevideo,1981-82-83.

(3): Barthes, Roland (y otros). "Análisis estructural del relato". Ed. Tiempo Contemporáneo. Buenos Aires,1970. p.20

(4): Díaz, José Pedro. "Felisberto Hernández. El espectáculo imaginario", t.I. Ed. Arca. Montevideo,1991. p.77 y ss.; p.145 y ss.

(5): Cosse, Rómulo. "Fisión literaria. Narrativa y proceso social." Ed. Monte Sexto. Montevideo, 1989. (Utilizamos la expresión y el concepto en el sentido que tomamos del autor.)

(6): Prieto, Luis. "Messages et signaux". P.U.F. Paris,1966.

(7): Barrán, José Pedro. "Historia de la sensibilidad en el Uruguay", t.II. "El disciplinamiento. 1860-1920".Ed. Banda Oriental. Montevideo,1991. p.118 y ss.

En el apartado 3 el autor analiza el disciplinamiento de los niños en el marco general de una nueva sensibilidad, que se expande con el modelo económico burgués desde las últimas décadas del siglo XIX. "Esa sensibilidad del Novecientos que hemos llamado "civilizada", disciplinó a la sociedad: impuso la gravedad y el "empaque" al cuerpo, el puritanismo a la sexualidad, el trabajo al "excesivo" ocio antiguo, ocultó la muerte alejándola y embelleciéndola, se horrorizó ante el castigo de niños, delincuentes y clases trabajadoras y prefirió reprimir sus almas," ... (t.II, p.11).

Lo que se quiere poner en evidencia es que el niño que se evoca en CP tiene conductas, pensamientos e intenciones que parecen la ejecución de un programa de la sensibilidad "bárbara" que por entonces estaba en franco retroceso. En efecto, con la intención escapa cuanto puede a la vigilancia, desobedece porque con el pensamiento se va a otros lugares, experimenta una sexualidad temprana y "viciosa" por cuanto es transgresora y aparece dentro de su estado de "pureza", se refugia en la imaginación en lugar de aplicarse al aprendizaje del piano, etc. Dice el autor: "Dos métodos admitió y defendió la sensibilidad "civilizada" a fin de convertir al niño "bárbaro" en niño dócil, aplicado al estudio y pudoroso: la vigilancia externa y la culpabilización interna, el mirar de la autoridad y el mirarse como transgresor." (p.121)

En CP la vigilancia de los adultos sobre el niño es ostensible, especialmente la de Celina (la Celina Moulié de la vida real que fue su maestra de piano desde 1911) y la de la abuela. La culpabilización interna del protagonista es manifiesta, sólo parece apartarse de sus "hilos" con la ironía y el humor de la perspectiva adulta, aunque no lograría superar los sueños de angustia.

(8): Giraldi de Dei Cas, Norah. "Felisberto Hernández: del creador al hombre". Ed. Banda Oriental. Montevideo,1975. p.28 y ss.

(9): Díaz, José Pedro. "F.H.: una conciencia que se rehúsa a la existencia". En: Hernández, Felisberto. "Obras Completas". E. Arca. Montevideo,1967.t. IV.-

Allí se dice: "Hernández no alude en parte alguna de su obra a cuestiones sociales ni políticas; no se entera uno, al leerlo, de nada que tenga que ver con la crítica historia contemporánea; no se sabe siquiera si existió la segunda guerra mundial ni si hay conflictos o tensiones que caractericen la vida de nuestra América Latina. Y aún al contrario: lo que evoca son estampas de la vida casi aldeana del Montevideo de las primeras décadas del siglo, lentos pueblos del interior, pequeños teatros con pianos destartados, interiores mohosos, caserones de otro tiempo." p.78

(10): Giraldi de Dei Cas, Norah. op. cit. p.42 y ss.

(11): Echavarrén, Roberto."El espacio de la verdad". Ed. Sudamericana. Buenos Aires, 1981. p.9 y ss.

12): Larre Borges, Ana Inés. "Felisberto Hernández: una conciencia filosófica". En: Revista de la Biblioteca Nacional. No.22. Montevideo, 1983. p.5-40.

(13): Pallares, Ricardo. "Felisberto Hernández y las lámparas que nadie encendió". Ed. del Instituto de Filosofía, Ciencias y Letras. Cuaderno No.9. Montevideo,1980. p.10 y ss.

(14): Cortázar, Julio. "Préface". En: Hernández, Felisberto. "Les Hortenses". Editions Denöel. Paris,1975.

(15): Eco, Umberto. "Obra abierta". Ed. Seix Barral. Barcelona,1965.p.30.

(16): Greimas, Algirdas Julien. "Semántica estructural". Ed. Gredos. Madrid, 1976. p.105 y ss.

(17): Díaz, José Pedro. Op. cit.-

A propósito de "La casa inundada" escribe: "El conjunto de imágenes que dominan ese relato vienen así a confirmar, desde otro punto de vista, un movimiento de inadecuación al mundo, de vida que se realiza retrogradando y que aspira en definitiva a volver a flotar en el agua originaria que se le impone desde más allá de la memoria." p.15

(18): Alazraqui, Jaime. "Contar como se sueña: para una poética de Felisberto Hernández". En: Revista Río de la Plata. No.1.- I.H.E.A.L. Paris,1985. p. 45-58

(19): Calvino, Italo. "Felisberto Hernández no se parece a ninguno". Revista Crisis. No.18. Buenos Aires,1974. p.12

(20): Cortázar, Julio. Op. cit.

(21): Pallares, Ricardo. Op. cit.

(22): Giraldi de Dei Cas, Norah. Op. cit. p.76

(23): Pallares, Ricardo. Reyes, Reina. "¿Otro Felisberto?". Ed. Imago. Montevideo,1983. p.24

(24): Echavarren,Roberto. Op. cit.

Dedica el cap.II al estudio de esta página. Hace una clara distinción entre un metalenguaje y la "Explicación falsa"...Dice: "Es justamente evitando el carácter definitivo, sustancial, de un metalenguaje, que puede salir adelante con su explicación." No obstante, según nuestra opinión, lo definitivo es la historicidad. Además es evidente que el propósito es más reflexivo que literario. La instalación de la "falta" teórica prueba la remisión a un modelo que es el que de alguna manera se acarrea. Si no está formulado técnicamente con un discurso que asuma a la ficción como objeto específico, no significa que no esté sentido ni que la expresión metafórica no se haga cargo de la ficción narrativa. Otra cosa es el explicar falseando, que ya se comentó.

(25): Mignolo, Walter. "Elementos para una teoría del texto literario". Ed.Crítica. Barcelona, 1978. p.247 y ss.

(26): Huizinga, J. "Homo ludens". Ed. Azar. Lisboa,1943.

(27): Zum Felde, Alberto. "Índice crítico de la narrativa hispanoamericana". Ed. Guaranía. México, 1959.

(28): Vargas Llosa, Mario. "Novela primitiva y novela de creación en América Latina". En: Revista de la Universidad de México. No.10. México,1969.

(29): Paternain, Alejandro. "La religión del agua". En: Cuadernos Hispanoamericanos. No.256.1971.

(30): Porzecanski, Teresa. "Represión, exilio y democracia: la cultura uruguaya." Ed. Banda Oriental. Montevideo, 1987.

El concepto "transgresor" que hemos manejado en este trabajo desde su comienzo, corresponde con el que tuvo feliz y oportuna formulación en el estudio citado. Se lo sigue en todo lo sustantivo. Para ilustrar coincidencia y seguimiento, basta apreciar las siguientes afirmaciones suyas sobre la nueva narrativa: "pone atención primordial al proceso de fabulación", "es la ficción como destructora de las categorías tradicionalmente aceptadas para entender la realidad uruguaya "...no sólo cuestionó un régimen de autoritarismo sino específicamente sus órdenes de pensamiento y de interpretación"...

(31): Cosse, Rómulo. Op. cit. p.7-23, p.135-141.

Su concepto de ruptura con los factores modelizadores, como una tendencia que se configura -según dice el autor- alrededor de los años '40, es el que se sigue en el presente trabajo. Los matices que adquiere a lo largo de la exposición seguramente surgieron por los aportes de este libro que no se puede obviar.

Washington Benavides: Eros 98

El amor del que se habla en este libro de Washington Benavides (1) es consumación y es plenitud. No es simplemente recreación a través de la palabra sino un amor que crea vida y otorga poesía. El penúltimo texto concluye: "Has vuelto a mí y yo contigo/ vuelvo a poseerme (al menos/ a habitarme) por esta primavera".

En este libro el amor alienta en un verso de autenticidad sostenida. Su poesía es grata, es franca, pero no es cosa fácil desde que es el alma la que da aliento -palabra lírica- a la boca.

Con todo, brinda posibilidades de diferentes niveles o profundidades de lectura según cada quien. Tiene un rasgo muy particular, además de la obvia cuestión de las recreaciones que hace toda poesía, además de los espacios lectores que crea y sus variables.

En efecto, ofrece oportunidad de contacto con una zona de la creación que sigue quedando-estando en sí misma e intacta, luego de la contemplación, lectura o goce.

Ese rasgo, ¿podría tratarse de lo que para algunos sigue siendo configuración artística de lo inefable? Por de pronto es transferible, muy hermoso, humanizador, revinculante, parecido a lo que llamamos clásico.

La voz lírica que se expresa es fiel a sí misma, a su canto anterior, aunque está realizándose en una nueva y precisa modulación. Lejos de repetirse obedece a su índole para seguir manifestándose. A veces hemos pensado que la posible génesis del libro puede estar en "Hokusai", de 1975, especialmente en la zona lírica relativa al amor humano y de pareja.

En este libro el discurso lírico está fuertemente estructurado según principios binarios que alcanzan al ritmo y a las formas y organizan la materia semántica con dualismos. Ese discurso poético resulta de un decurso que viene de la infancia-adolescencia y llega al presente.

No se trata entonces de amor ya vivido sino de amor vivido y que se vive, porque el decurso o discurrir del sentimiento-tiempo, cierta linealidad, sería una máscara del discurso: una veladura.

Tendremos en cuenta que debajo del título se anotan entre paréntesis las fechas declaradas como las del acontecer escritural: (1964-1972), y que en la "Breve noticia" paratextual, que el autor firma y antepone a los textos, se dice que las "canciones" ... "intentan recrear un expediente personal del amor. Una facetada imagen que pretende abarcar infancia y adolescencia; descubrimiento y primeras experiencias, exaltación y júbilo, decadencia y olvido."

No obstante, la contratapa tiene un texto (¿escrito por el editor?) en el que se da la noticia de que las poesías fueron compuestas entre los mencionados años. Allí se dice: "recién en 1998, tantos años después, el autor decide -o permite- que aparezcan en volumen, aunque algunos de estos textos ya eran conocidos".

Según nuestra opinión también son textos que implican la actualidad porque "decidir o permitir" su publicación equivale a un acto de reescritura total -desde el presente- dada la responsabilidad que asume el creador desde el "hoy" de la decisión o del consentimiento.

En verdad ese "tantos años después" no deja de ser parte de las convenciones del código poético, ya que en este "ahora" de 1998 -que resultó ser un después- están todas las capas del pasado personal y poético. Por ello es que el procedimiento con su pragmática paratextual provoca opacidad y ambigüedades.

El libro suma una excelente edición, un formato más adecuado que el estándar y una finísima carátula de I. Villa cuyo centro es la imagen de Venus adolescente y bella, tomada de "El nacimiento de Venus", cuadro de Botticelli.

La selección de la imagen connota el nacimiento al amor erótico. Es Venus adolescente, melancólica y tierna, con sus largos cabellos rubios algo recogidos sobre la espalda y el hombro derecho, y en parte ondulados al viento sobre su costado izquierdo, serenísima y bella, con reflejos dorados. Brinda la evidencia alquímica de una imagen de la composición "Aviso quinto": "mientras esparzo el oro/ de tu cuerpo con la paciencia y el deseo/ en un mundo de plomo".

De algún modo la mujer-Venus y la Venus-mujer vuelven a nacer en el libro por la fuerza y la magia transfiguradora de la poesía y del propio amor de pareja apalabrado: reinventado bajo palabra.

En el yo hay una suerte de Jano -dios que mira al pasado y con su otra cara también mira al futuro- una bifrontalidad que se suma a las dos llaves (en manos del itálico), para las puertas de lo humano y de lo divino. Como dice el autor en la ya citada "Breve noticia": las "canciones" y los "avisos", la celebración y la reflexión, la "exaltación y júbilo, [la] decadencia y olvido",

En "Canción de tu cuerpo" leemos estos versos-llave: "Tu cuerpo no es refugio/ del miedo es una puerta/ para salirle al mundo// no es el desván de acecho/ y pesadilla/ de réprobo de una/ generación perdida// tu cuerpo es una

puerta/ ciego reconociera/ sus amadas maderas//no es una escapatoria/ se sale allí o se entra/ a la luz o a la fosa."

A través de la escritura se simboliza el amor, accede a la dimensión poética, y allí es donde en función de ataduras individuales -imposibles de evitar, felizmente- se universaliza y se crea expandiéndose para beneficio de la inteligibilidad.

Por lo dicho aparecen, a manera de motivos, el asomo o vislumbre, la intuición, la dualidad y la agonía. Así el amor crea poesía y ella da paso a una creación de vida esencial por la configuración singular e historizada que tiene, porque resignifica la vida y funda la existencia.

No es extraño entonces que textos como "Canción del refrán" canten verdades y celebren ocurrencias peculiares, culminando con finales de hermosa intensificación: "parecerse a la muerte/ la fundación del hombre." Tampoco extraña que se diga, "Si tú y yo nos unimos/ el mundo existe," ("Canción dialéctica").

Aclaremos que aquello que el libro habla, es lo que canta. Porque además no cuenta sino mediante desplazamientos y asociaciones, fulguraciones de idioma trascendido y matizaciones reveladoras, analogías y contigüidades.

El canto entreteje los tiempos de Don Poeta y Doña Venus: el uno personal, el otro mítico. En esos tiempos se amalgaman la madurez, lo vivido y la juventud de otrora. (Otrora, ¿es otro ahora?)

También se aglutinan claves, cifras de la poesía clásica y circunstancias como las de por acá. Según se dice en la contratapa "Canciones de Doña Venus" trata del amor y el erotismo en un tono de cercanía; cercanía que se establece además con el lector". Esta cercanía acarrea indicios e indicadores de lugar y época que generalmente se configuran por el expediente de la imagen literaria.

Las texturas resultantes tienen cohesión y autorreferencia, no presentan fenómenos disociativos o de transgresión ni de transmigración de la letra, y su semántica da cabida a lo humano y a lo personal, sin establecer fronteras con lo convencional.

No obstante y por ello mismo se convoca y canta a la ternura, a la fuerza avasalladora que desata el eros culminante, el dramatismo de sus consecuencias y de sus abismos.

A fuerza de vivir y sentir intensamente la figura de Venus abandona o pierde los perfiles míticos -sin exclusión total de lo arquetípico- y se vuelve una Doña. Doña Venus. Tan superlativa como lírica y cotidiana.

Se vuelve o ya es una Venus que aprendió a ser mujer y que sabe qué es serlo. Es así por razones de contexto y connotación aunque la sustancia lírica no permita más que lo que corresponde y está escrito.

Del mismo modo el hablante y poeta, entre canciones y avisos, entre consumaciones y alertas, recrea y canta el centro espiritual de su persona. Dice un cancionero de alto erotismo y protocoliza avisos de caídas no medibles. Él es un Don. Don Poeta, no por viejo sino por amor, dolor y verso acumulados.

En "aviso sexto" el amor es nombrado como una fuerza que hace "la comunión perfecta/ de tu carne y mi sueño en la agonía del goce". En el "aviso último" la pareja es portadora de esa fuerza hasta en la sola imagen evocada, porque "De pronto tu recuerdo me recobra". El yo encuentra su quicio en el amor.

Si bien se lo lee no hay duda que al Don lo asisten sus dones. Casi hasta el límite de sobreabundar en recursos del oficio o de transparentarlos. Tampoco hay dudas de que sabe aventurarse a través de hondones metafísicos y hacer del libro, al mismo tiempo, un finísimo homenaje a la esposa-compañera.

La obra resultante confirma a lo humano en la historicidad de su condición y a su propia voz en la voz de la poesía. Hace pensar en una línea hispanohablante que iría desde "El libro de buen amor" de Gonzalo de Berceo hasta el que hoy elogiamos bajo el título "Eros 98".

Es un nuevo espacio con mucho del espacio de otros libros anteriores. Reinstala las vibraciones de una voz definitivamente singular en nuestra literatura.

Allí el don se cumple, allí también hay esplendor, el de haber aprendido a ser hombre, serlo, vivir como tal, y saber decirlo.

Este Don que tiene el don del verso y de la imagen creadora, sabe los dones de Venus y canta sus amores. Pero además transparece en la escritura donde se deshace y renace, donde carga gustoso con la historia de la poesía, donde "facetadas imágenes" elaboran y reconvierten percepciones imbricadas en el orden personal, donde amar es también afonía, palabra sin apalabrar, desconsuelo, nostalgia, pérdida, recuperación de sí.

WB es de los que más saben de poesía entre nosotros, por lo que no es extraño que el suyo sea un libro en el que hay trazos relativos a la poesía de amor y sus tópicos, a modo de ejemplo, del Arcipreste, del nombrado Berceo, de Fernando de Rojas, Ezra Pound convocado por una cita desde un acápito-. (Del mismo modo en el horizonte cultural más de fondo se encontrará a Dafne, Leda, el Bosco, Mefisto, Melibea, Tartufo, Turgueniev, Rimbaud, Maldoror, el aduanero Rousseau).

Según los rasgos descritos, ocurre como en muchos libros contemporáneos, se vuelve al poema de amor de todos los tiempos. A un poema de fuerte unidad en el que hilos conocidos -en realidad unos pocos hilos- dan lugar a nuevas texturas.

Tal el caso, otra vez a modo de ejemplo, de "El amor, las mujeres y la vida", la autoantología de Mario Benedetti publicada por Seix Barral en 1996, no obstante la preeminencia de tonos medios y una locución imantada de cotidianidad. O el caso de la poesía de amor de Saúl Ibagoyen donde el expediente es más intertextual y de motivos más puntuales en la iniciativa lírica.

Si detenemos la mirada en este lugar de la horizontal, también vale recordar que en la poesía de Ibagoyen el

equivalente a Venus es diferente aunque haya coincidencias significativas con WB. Así por ejemplo, la sensualidad, el quiebre, la amargura y -en el plano más formal- los connotadores del ritmo. En "Poemas con amor" (1979) y en "Erótica mía" (1982) Saúl Ibagoyen elabora una poesía de elocución enfática, dialogante, de fervor verbal, en la que la amada es parte de un lapso, de un encuentro, del fulgor de un momento o período y es algo así como una musa ligeramente desesperada y enteramente carnal.

En la poesía de S.I. el co-protagonismo de la amada parece estar sujeto a la renovación propia de las etapas de la vida, y todo tiene parecido a "un sueño en colores que la sábana oscurece" sin que falte el contragolpe de los motivos fisiológicos.

En el caso de W.B. la simbolización lírica, pues, está sembrada de claves y da lugar a otros planos de significación sin que ello sea obstáculo para fuertes cohesiones intertextuales.

En el libro que comentamos no hay borriones y cuentas nuevas, ni textos como tinta para ocultar al yo en las aguas oscuras del verso, ni imágenes como los colores para el camaleón. En todo caso hay -además de las opacidades propias del código- cuentas claras, transparencias, porque Venus es y permite ser.

Del mismo modo el poeta sigue siendo en el otro, en los que fue, en las huellas de su propia escritura, en razón de la que vuelve a ser él mismo y a aventurarse en la alteridad.

Don Poeta y Doña Venus son uno y otros uno, cada quien, renacen, dan vida aunque maten. También se parecen por lo que tienen: algunos rasgos o perfiles líricos hispanoamericanos que salen de, y están en su obra inconfundible, señalada por la identidad benavideana.

Ya que no es momento ni lugar para discutir el todo vale, la abolición de los géneros, el absoluto inmanente del (los) ahora, ni cuáles cánones son obsoletos, dejamos anotado que esta poesía también hace futuro porque es creación y porque va por el camino de la originalidad renovada y cultivada.

Que es poesía como fue la ya confirmada en la obra editada del autor y va más allá de sí misma acrecentando su identidad. Ya fue, efectivamente, pues anduvo y anda por el mar de las letras dejando a la línea del verso por huella duradera. Necesitará más tinta para seguir configurándose pues el camino por el que va es el de la escritura y las formas, no el del borrón o máscara-manchón como escudo. No va "de cara", no tiene careta, es oficio y conmixión ardiente de palabra y pasión.

Si el cielo y el infierno caben en cosas posmodernas, tantas -como dicen- que no sería posible nombrarlas, es legítimo que también quepan en versos como los de este libro que invitamos a leer y celebrar porque es un hito más de amor y de erotismo en la poesía uruguaya del fin de siglo.

(1) Canciones de Doña Venus. Ediciones de la Banda Oriental. Montevideo, 1998. 49 pgs.

V

Jorge Arbeleche: el repetido escándalo del gallo.(*)

El libro "Alfa y omega" de Jorge Arbeleche (E.B.O., 1996) remite desde su título a la conjunción del principio y del fin de toda cosa. La penúltima poesía que es homónima, lleva un paratexto a la manera de epígrafe en el que se cita al poeta T.S. Eliot: "En mi fin está mi principio", y su primer verso dice: "Si en todo final está el comienzo" ...

Pero como el título también refiere el inicio y el final de un alfabeto, tiene relación con los códigos de la poesía y de la cultura de pertenencia occidental: el universo de la palabra y del discurso correspondientes.

Asimismo este último libro u omega -final transitorio del quehacer del poeta- remite al primero de los libros -al ya definitivo "Sombra de la luz"-, a su alfa.

Del mismo modo las dos composiciones finales, que repiten el mismo título, con un cambio en la última, mediante la inversión del orden de los dos sustantivos que figuran en el título del volumen, confirman una plenitud pues donde todo finaliza simbólicamente está el comienzo mismo, otra vez.

Importa destacar que este libro de Arbeleche canta al oído y para el corazón. Lo hace hablando del mundo, de sus cosas y de la vida toda cuando asume un todo. lo hace valiéndose por lo común de recursos ya conocidos en su obra, como los símbolos de la luz, del aire y el cielo, los metros endecasílabo, hepta y pentasílabo, y la temática intimista.

Más importante aún es que canta desde un centro espiritual vigoroso, propio y compartible, probablemente de raíz cristiana. Como ejemplo puede citarse el poema "Ruido" -un nocturno centrado en el tópico de los ruidos en la noche- donde se dice cómo terminarán "desvaneciéndose/ cuando el día exhala su vagido/ y empieza el sol a derramar/

el repetido escándalo del gallo."

El día acaba con la noche como la poesía acaba con el lado de atrás de las palabras ("el envés de las palabras"). A esa fuerza o revelación la dice asociándola, casi, a lo campesino. Lo hace mediante la animación del día y la metaforización del derrame sonoro de la luz solar. Sólo que el sonido es el escándalo del gallo, emblema y alerta del triunfo renovado de la luz sobre la sombra y de la vida sobre el abismo de la nada.

Desde el "Poema del Mío Cid" y el "Romancero" hasta el presente, en un itinerario que reúne a lo mejor de Hispanoamérica, el gallo y sus variantes -por sinécdoque: el canto, el pico, la cresta- son símbolos de lo solar.

Durante la Edad Media, en tanto que símbolo cristiano, el gallo señaló la tendencia a lo espiritual y lo eterno, atento a la luz - o a lo divino- a la que espera y anuncia desde antes de su asomo por el oriente.

La de su canto poético es la fuerza heráldica que comentamos: un "escándalo" de anuncios y celebración de la vida.

¿Cuál es "el escondido corazón de la alegría" del que surge tal alboroto? Es el hecho de que la vida surja incesantemente, casi como algo feérico, de entre los ciclos de lo oscuro.

Es por ello que en este libro la vida suele aparecer vinculada con la raíz, el árbol y la rama, con el bosque y su escenario de espesura donde lo genésico niega la disolución.

La vida también aparece vinculada con la sombra, el rumor de la piedra, el invierno, el ya citado "envés de las palabras" y con ciertos rituales. En la poesía "Memoria", tras la imagen simbólica del árbol de la vida en plenitud, en su segundo momento, dice:

"allá abajo/ -no olvides-/ la raíz tiembla en lo oscuro/ porque también es triste y tiembla/ se curva/ y se endereza/ el escondido corazón de la alegría."

Las claves del asunto son la voluntad del hombre, en relación a sí mismo, y su comunión con el universo, por lo cual no parece que estemos en presencia de un panteísmo poético propiamente dicho. Más bien se trata de esa comunión expansiva y abarcadora de la que ya se habló. La que le lleva a decir en "Fiesta", "el mundo es fiesta/ cuando la montaña se ama con la nube/ bajo la blanca sonrisa de los dioses".

La referida vivencia integradora se expresa desde un centro proyectivo que está en sí mismo más que en la naturaleza pues no es más que otra manifestación de lo divino.

Es probable que un conjunto de imágenes locales ("Coronilla, un ombú, un tala trepador/ que los abraza", p.ej., o "Es un arroyo campesino/ sin cascadas ni rápidos ni deltas") responda a una intertextualidad al interior de la "Promoción de los '60". Es otra expresión de consolidación y madurez porque es ampliación del código y de la radicación lírica del destino.

El centro espiritual proyectivo del que se habló más arriba es el amor mismo. Un amor intemporal que es una energía que emana y tiene un potencial de unión, que disuelve la negatividad y justifica la vida, que le permite al hablante llegar al centro de sí mismo y participar de lo divino.

Al final del poema "Con Martha en Florencia", se lee: "Le cuento que pienso a veces/ en las nubes como pastores blancos/ que preparan la mesa roja de la resurrección/ y allí estaremos todos sentados y serenos/ mirándonos mirar la cabecera/ donde nos estará mirando Dios."

El amor que se canta en este libro es dulce y suave, conjura los sobresaltos y los riesgos y, si bien se lee, también es solidario.

Es un amor al que el gallo anuncia y proclama cinco veces. Un amor que ha logrado la plenitud que no tenía cuando en 1992 analizamos la que por entonces era su obra.

Ahora en "Auto de fe" es posible leer: "Has desatado/ el nudo sin fin de la batalla/ y nadas en la otra orilla del combate.// Ya conoces la tercera ribera de las islas./ Ya comprendes el sentido de las rayas del tigre.// Estás en posesión/ de toda la música y de todo el silencio.// Y los demás, nos temen."

Por ello es un libro cuya poesía es vibración y plenitudes, un verdadero "mester de crestería".

(*) En: Semanario Brecha del 12/ 7/1996.

Joseph Vechtas: amor y dolor en la encerrona del presente. (*)

Si tomamos como indicador arbitrario al año del nacimiento del autor (1934) pertenecería al complejo conjunto de los poetas uruguayos de los '60. En el conjunto tiene una presencia muy débil, menor en los circuitos literarios, y está casi ausente en la crítica. (Apenas unos "Prólogos" y alguna reseña en efímera revista literaria.)

El hecho en sí no es nada llamativo. Menos cuando su comienzo fue "tardío" pues el primer libro, "Hombre libre y la ciudad del exilio", es de 1985, "Cosmoagónicas" es de 1992 y "El presente incesante" de 1998.

Sólo tres libros y algunos ensayos no tendrían por qué haber generado otros ecos en un medio que somete a la poesía a una especie de aislamiento, que no le ofrece mercado ni espacio DE retroalimentación en los medios de comunicación social.

En este sentido viene a cuenta lo afirmado por Mario Benedetti en noviembre de 1999 durante su discurso con motivo de la recepción del Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana, en su VIII convocatoria: "La marginalidad a que se la somete le otorga una libertad incanjeable. La poesía no acepta esa exclusión y se introduce, con permiso o sin él, en la trama social. Quizá no sepa pormenorizar los odios descomunales, como hace inmejorablemente la novela, pero en cambio construye con pericia los arabescos y las filigranas del amor." (En: "Poesía, alma del mundo". Ed. Visor, Madrid, 1999)

Justamente, Vechtas compone un libro en el que hay ejemplo de ese tipo de introducción y de filigrana.

Cuáles son los lazos de su "pertenencia" es asunto que nos llevaría lejos. Al menos vale anotar que las disimilitudes propias de lo artístico impactan fuertemente en Hebert Benítez al tiempo de reflexionar sobre el marco general del tema. "Creo necesario insistir en la siguiente observación. Buena parte de los poetas uruguayos de los '60, no sólo aquellos de los que este trabajo se ocupa sino el conjunto que se deja nombrar así, carece de un denominador común. La palabra crisis, significante fuerte de la coyuntura histórica, ha sido utilizada por Ángel Rama para crear cohesión cultural entre los actores de la escena literaria. La misma puede resultar peligrosa a la hora de conferir identificaciones puntuales." (En la compilación: "Poetas uruguayos de los '60" Vol.1. Ed. Rosgal, Montevideo, 1997)

Es seguro que A. Rama usó la palabra con otro propósito y que en el pasaje transcrito se nombra "conjunto" a lo que se caracteriza -y luego se describe- como disjunto.

Es que incluso las expresiones promoción o generación, en sentido amplio, tratan de categorías instrumentales (construcciones de metalengua literaria o simples facilitadores de abstracciones) a los solos efectos de poder nombrar comprensivamente algunos elementos de procesos que tienen muchos centros y muchas dimensiones. Como tales son temporalizados y perimidos o estallados o -algunas veces- confirmados por las "lecturas" pero siempre son resignificados por la historia de las propias literaturas.

Hechas estas apreciaciones, nos acercamos al último libro de JV con el propósito de algunas consideraciones y comentarios.

"El presente incesante" se inicia con dos poesías que, a manera de portada, plantean el dolor por la suerte del poeta en el mundo.

No por reiterada es cuestión menos conmovedora. Suele aportar rasgos de autobiografía espiritual que en este caso, además, se desarrolla en líneas esenciales a través de todo el volumen.

Se trata de un libro extenso (122 págs.), organizado en seis partes o secciones que aportan contenidos con un horizonte complejo y matizado.

El presente "incesante" del título es justamente uno de los temas esenciales que recorre las primeras secciones y que registra numerosas recurrencias a través de modulaciones y variantes, al punto que algunas composiciones parecen sucedáneos de otras anteriores más logradas.

El presente como incesante manifestación -sí no como concreción de lo eterno que puede percibir el hombre- está acarreado por los títulos de las cuatro primeras partes y, aunque los correspondientes a las otras dos carezcan de esa función, comparece en la semántica de apreciable cantidad de sus textos.

Desde el punto de vista de la organización de los contenidos, de las frecuencias rítmicas de sus afloramientos y sus imágenes más reiteradas, puede decirse que es el tema que, conjuntamente con la alternancia de textos breves y otros de mayor aliento, estructura al libro a manera de un adagio.

Una descripción inicial de las seis partes o secciones podría registrar -a modo de ejemplo y de presentación- las siguientes consideraciones:

1.- La primera de ellas, "Palabra y poesía", plantea la lectura como observación de la palabra y a ella como mediadora en la relación y diálogo del ser con el mundo y viceversa. En el texto "Oído en tierra" -especie de arte poética- se moviliza la idea de la intuición y la experiencia como fuentes de conocimiento, de poesía y de percepción de la vida. Se dice que el poeta aprende (debe aprender) a:

sentir la corriente de la vida
anunciando las palabras.

Para Joseph Vechtas la poesía es una categoría de la existencia cuando aprehende al mundo y al tiempo.

La aprehensión no tiene porqué dar cumplida cuenta de ellos, alcanza con alguno de los modos de sentir y testimoniar.

Es así que a través de sus significados la poesía en tanto pragmática significativa resulta ser integradora, abarcadora, unitiva, través de la simbolización del verso, conforme a la ética del bien y la verdad. Dice: "Las palabras son las cosas en el alma" y más adelante "Las cosas no han nacido/ de la palabra humana". Significa que la poesía, según la ética de la palabra, articula con lo desconocido y con la plenitud:

El mundo es un árbol de palabras,
un río de imágenes en fuga
atrapado en el espejo del poema.

De alguna manera la poesía es también una fuente de conocimiento porque actúa como la conciencia respecto del mundo, como reveladora, a la manera de un espejo o de una superficie que hace patentes los objetos de que se ocupa.

2.- "La memoria, espacio del tiempo", es la segunda sección donde habla del recuerdo y del espacio por abarcar que es todo aquello que no cabe en el yo, la recuperación de los sueños, y el tiempo transpersonal.

Es en esta sección donde aparece claramente la percepción de la eternidad como un instante-absoluto con mucho de presente, de momento erguido.

Es en esta sección donde también aparece la lírica de la conciencia del tiempo y de la movilidad excéntrica del yo que, conjuntamente con los aspectos relativos al bien y la verdad, recuerdan a la poesía de Liber Falco. De ella y de cierta zona de la de Ernesto Cardenal, tendría ese impulso de ternura y de bondad que alienta en su enunciación.

El sujeto está asaltado por la diversidad del sueño, por la impenetrabilidad de lo real y de lo trascendente captado apenas como vislumbre, está estremecido por indicios y sobresaltos metafísicos.

Según lo dicho es comprensible entonces que el poeta cante sus vicisitudes en la vida y en el mundo de las ideas. Pero además ¿en qué se sostiene el mundo "real", en qué, si lo siente como "la carne de la luz"?

El correlato parece ser un hombre "que busca sus rostros sin hallarlos" por lo cual su escritura nace de las inflexiones aludidas.

De algún modo, pues, estamos señalando las fuentes personales de la poesía de JV ya que en libros anteriores se presenta con clara determinación aunque los intereses líricos de los respectivos momentos puedan ser objetivamente otros.

Las nacientes estarían en ese lugar espiritual donde, además, la pausa del instante -el presente incesante- revela lo eterno grandioso, y la humana precariedad.

De allí también nacerían la sensualidad de esta poesía, la suavidad irónica de ciertas nostalgias, la derivación filosófica, el ropaje para los recuerdos, la multiplicación de imágenes relativas al orden de la naturaleza primordial, la manifestación intensa del deseo, la celebración de la vida que se posee, la recurrente confesión de cosas que se sufren.

Un haz de asuntos, rasgos y atributos tan rico como el enumerado precedentemente, organizado alrededor de un mismo centro espiritual, alcanzaría para mostrar el porqué de la individualidad de una voz. (En relación a estos aspectos cabe recordar que JV es autor, además, de ensayos filosóficos vinculados a su pensamiento y a sus intereses como profesor de Filosofía, lo que induce a pensar en una peculiaridad del intertexto. También importa saber que es pintor con fuerte vocación).

3.- La tercera sección o "Los sentidos son goces en el alma" contiene un desarrollo lírico de lo que llamaríamos la sed y el goce de los sentidos en relación a lo circundante, según el orden de la luz y de lo real-corporal de los seres.

Podemos encontrar en esta tercera sección casi el pormenor de un carpe diem personal, consumado-consumido. Infiltrado, por tanto, de nostalgia y ausencias. Aquí los textos y sus movimientos confesionales nos sitúan entre la oda y la elegía.

El canto del goce sensual acarrea el asalto del tiempo, la temporalización de lo que se goza. Porque es notorio que también la conciencia y el recuerdo aportan tiempo. Siendo así, de su proceso no se sustrae ni siquiera la colorida vida cotidiana.

En este tramo las imágenes relativas a lo "natural" son la tropía fundamental del discurso y el sostén de la enunciación. Asimismo son connotadores del deseo ya que el poeta está instalado en el devenir, con lucidez, con dolor sereno, aunque no puede escribir una poesía "sin texto de la sombra". No hay pulpa frutal que no concluya en la semilla ni acto de conciencia sobre el ser o el tiempo que no concluya en una miseria.

Otro tanto decimos del erotismo y de su intensa irrupción, ya que se da en el devenir, se temporaliza e es infiltrado por el desconocimiento y la incertidumbre.

Estamos, pues, en presencia de una materia tópica que se sustancia con rasgos ya presentes en la obra anterior de JV: un lenguaje claro, a veces en tono menor, con una metáfora de claros engarces discursivos, con un fraseo de sintaxis sosegada, con escasas configuraciones intertextuales explícitas y ligeras paráfrasis.

El verso, que no trabaja significantes gráficos del tipo del calígrama y que comúnmente es libre o blanco, propende en algunos casos a los metros más consolidados en la poesía de la lengua y apela a sonoridades de una rima variada, sin plan fijo.

Jorge Albistur en su "Prólogo" a "Cosmoagónicas" anotó: "Hombre libre y la ciudad del exilio" [el primer

opus, de 1985] fue una de las más conmovedoras versiones de la angustia colectiva padecida en los años de la dictadura. El nuevo libro de Vechtas, en cambio, es más resueltamente personal e íntimo, como corresponde a un maduro enfrentamiento del hombre consigo mismo".

El lector de este libro seguramente corroborará que aquel enfrentamiento es ahora una asunción -incluidos los fantasmas y el imaginario personal- que se acompaña de la identidad hallada.

"Cosmoagónicas" -de 1992- posee más ataduras a las formas recibidas en cuanto al verso y a la estrofa, pero es estimable antecedente de este libro que comentamos. Veamos, por ejemplo, la imagen final de la composición 13: "Y aunque fuese locura,/ sólo quien amó tiene memoria."

Si el quicio de la memoria renovadoramente fundante del ser tiene su sentido en la alteridad, en el conocimiento de otro y en el querer a otro, es porque el yo trascendió sus fronteras. Entonces el yo puede pensarse y sentirse tanto como al mundo en el que está y al tiempo en el que se percibe.

4.- En la sección "Espejos", los nombrados y la mirada como variante temática, introducen claves metafísicas y calidoscópicas vinculadas a la simbología de los primeros.

El espejo se vincula con la conciencia ya que en ella se refleja el universo tal como puede apreciarse claramente en esta poesía:

Mis ojos son espejos de la noche.
Como un secreto,
la luna asoma
-inmensa y clara-,
por la ventana abierta
al corazón oscuro.
El silencio está echado sobre el mundo
y eternamente, espera.
Miro hacia la noche que llega
y pienso:
las estrellas son opacas sin mis ojos
y el espacio infinito
no es el cielo.

El espejo como imagen y en razón de su naturaleza simbólica, dará lugar en esta sección a ambivalencias, a desarrollos y aspectos borgeanos, narcisistas y especulativos.

Por de pronto aquí la correlación noche-ceguera asoma identificada con lo absoluto. Es lo que nombra, por ejemplo en el primer texto de esta sección, como "La ceguedad de lo absoluto", o lo que en la citada poesía 9 es la imagen "Mis ojos son espejos de la noche".

Cabe anotar que en estas imágenes la noche no es constelada sino opaca o, al menos, necesita ser revelada dando lugar a una producción subjetiva con elementos expresionistas.

La mirada también aparece como puente en tanto que metáfora de la angustia:

¿quién se mirará en mis ojos
para entregarle la mirada en la partida?

La mirada supone igualmente, un mirarse reflexivo que conduce a la auto apreciación, a la espera, al silencio, a la evidencia-inminencia de la muerte. Ello genera la necesidad de

Agarrarse a las vallas del tiempo
como la mariposa al vuelo.

El tratamiento lírico de este asunto y el tipo de imágenes empleadas se vinculan al relativismo como rasgo del arte contemporáneo, reforzado por las perspectivas y sus juegos de imbricación, alternancia y sucesión. Con todo, no dejaría de ser rasgo de manierismo, según detección de Graciela Mántaras quien, en su estudio sobre la poesía uruguaya contemporánea, no incluye a JV en sus listados. ("Contra el silencio".Tae. Montevideo,1989)

Dice la autora en la "Introducción" que el "elemento -temático y formal- que aparece las más de las veces en textos manieristas, pero no únicamente en ellos, es la ceguera o el ciego como metáfora de la condición humana. Eclosiona en la poesía de los años '70; se relaciona (y el modo como lo hace queda por investigar), con los temas de la mirada, el mirar, el ver, el no ver, que son anteriores". (Corresponde anotar que JV pertenece a la generación del '60 por cronología vital aunque por las fechas de sus publicaciones es un "reservista" que empieza a publicar en los '80.)

La función introspectiva de la mirada dará lugar, por otra parte, al canto de lo entrañable. Del mismo modo que el espejo -desde su parentesco con el agua quieta- da lugar a hondas confesiones. Tal el deseo de alcanzar con la mano, en la ventana de su luna, al amor "y aquel joven que fui/ que nunca dio conmigo".

Esta especie de falta de diálogo fundador o de formato preliminar de la identidad, no tendrá pocas consecuencias a nivel de las configuraciones semánticas porque si bien la soledad no sobreabunda como objeto preciso del canto, ella trasciende de imágenes, de giros, versos, analogías, de composiciones enteras, de la elocución misma -en fin- que pocas veces estatuye a un tú con la fuerza incuestionable de una presencia capaz de marcar los significantes.

Como es sabido, el modo que tiene de configurarse quien enuncia y la competencia lírica en las formas y contenidos de sus enunciados, gestan un concepto de sujeto que es el que básicamente se propone a toda lectura. Pues bien, en el caso de este libro nos parece que se trata de alguien solo o dejado solo, de alguien que en su sombra derivante por la escritura advierte una falta o -lo que es peor- que él mismo no está. Al menos de la manera deseada. "Amor, no me dejó elegir, amor es ciego", dice en "Escrito en el espejo", la última composición del libro.

Casi como una consecuencia tampoco podía faltar en esta sección el tema del doble que se configura con imágenes explícitas. Por ejemplo: "Hay otros en nosotros/ que aún no han nacido" (En: "Hay seres en nosotros"), "A veces me descubro/ pasar por los espejos" (En: "El libro mayor"), "...textos terribles que no escribo/ y alguien dice por mí/ con un lenguaje roto./ Pero no son míos, / son de ese otro/ que me da la espalda/ y a veces se vuelve/ y soy yo sin rostro." (En: "Sueño, viejo poeta, dime") y "Yo me recuerdo el mismo y otro," (En: "El ojo y el espejo").

5.- "Disco mi corazón y te llamo" -la quinta de las secciones- aporta una clave o cifra: la del diálogo y el amor. Las poesías que inauguran esta sección alcanzan intenso erotismo no obstante el asunto de las ausencias.

El amor aparece como una intensificación del instante, como un "presente" superlativo, ya que es (generalmente fue) verdadera realización, consumación. Fue como un hacer del fuego. El eros, en tanto que realización pasional, libra a los amantes a la inmanencia plena, autorreferida.

El erotismo en esta poesía de JV, se expande a todo el cuerpo y al orden natural hasta que desemboca en lo ardido. Para entonces será casi sustancia de la elegía, sin que a veces falte la confesión del fracaso o la expresión del reproche.

Por ejemplo, leemos: "Amiga/ conservo tu grito de placer/ en mi cuerpo, / tu voz abriendo sus alas a la noche, / la deliciosa tibieza de tus labios/ en los míos, / en la transparencia misteriosa del cuarto." (En: "Éxtasis"), "Tu lengua se llueve de plata, / son un collar en mi cuello tus palabras," (En: "Hay una rosa II").

6.- "Varia", la sexta sección, es un complemento y desarrollo de algunos motivos ya comentados. No falta el giro original, la recurrencia algo obsesiva, tampoco la matización ni el hallazgo.

Así, la reflexión conduce a la interrogación sobre Dios; el deseo, a la expansión de su objeto; el tiempo, a la porfía de la percepción de eternidad; la memoria, a los recuerdos arcaicos y de infancia; el amor-desamor, a la nostalgia de lo materno.

Es probable que la frecuentación de algunas imágenes genere un inevitable compromiso del nivel y tensión poética. El hecho que registramos como fenómeno en la escritura, que también se apreciaría en el volumen en su conjunto, aunque más vinculado a asuntos y temas, impresiona como consecuencia de un control que se debilita. Lo extensivo parece afectar a lo intenso.

No porque sí, pues, esta sección muestra cómo el libro extiende el discurso lírico hasta el asomo expositivo, en aparente o probable contradicción con el subtítulo "Antojología 2" que lleva el volumen.

Por momentos la sección se carga de manifestación de ideas y podrían señalarse en el lenguaje algunas infiltraciones del registro filosófico. A veces recuerdan algunas marcas en la poesía de Circe Maia aunque en ella están resueltas desde y con una emotividad y estética diferentes.

En esta sección también se completa el trazado de una silueta espiritual del yo, de singular configuración, dotada de momentos con intensa belleza y algún texto memorable como el titulado "Todo retornará al silencio" -el tercero de ellos, con ecos bíblicos- donde leemos:

Cuando sople el viento del desierto
y devuelva al polvo la palabra,
el silencio soplará la Tierra
y el sueño de Dios
despertará soñado.

Importa, pues, recorrer el itinerario de escritura de alguien que finalmente dice montar sobre un humano sueño "armado de palabras", cuyo registro tiene -al menos- un lugar peculiar en el corpus de la promoción de los '60.

(*) El núcleo del presente texto apareció como Prólogo a "El presente incesante" de Joseph Vechtas, Tradinco. Montevideo, 1998.

VII

1) Las hojas y puertas de par en par en la poesía de Leonardo Garet.

En la trayectoria de l autor se pueden discernir, hasta el momento, algo así como tres zonas con una tendencia a la sucesividad.

A la manera de un proceso que permite pensar en posibles etapas, su evolución -de poco más de quince años- estaría pautada por un tránsito desde el ensayo a la poesía y luego desde ella a la narrativa.

Es en la última especie donde los logros son más consumados y probablemente duraderos.

El libro "Las hojas de par en par", de Leonardo Garet (1), es una escritura extraordinaria que da cuenta de un mundo sobrenatural o -según la reificación de su poesía- de la dimensión absoluta de un mundo sutil, también verdadero.

En razón del código que instala, ese mundo es un reino que se manifiesta o anida -por decir así- en lo espeso del monte. Su revelación se produce en la otredad porque en muchos sentidos es reino en donde viven las almas.

Precisamente el penúltimo texto -de las cuarenta y una prosas que componen el volumen- se titula "Almas". En él se lee:

"Acá, en el monte, de verdad se nos ofrece un mundo nuevo, de plantas y animales, que cuando estábamos en nuestros cuerpos de hombres y de mujeres, ni siquiera sospechábamos. Libre de paredes de cráneo, apenas con hojas como neuronas conectadas por el aire, vive un cerebro como una música de planetas."

Este mundo es, pues, una inteligencia superior y armónica cuyas funciones y organicidad son foliares y divinas.

Hojas de plantas y hojas de papel de la escritura se consubstancian de una manera sutil, entramadas por el oficio de la lectura.

Ambos tipos de hojas son, a su vez, los que dan procedencia lírica a la confesional y simbólica apertura "de par en par" de las hojas del título y luego al surgimiento de lo connotado como una fuerza -verdadera energía- que rige en el ámbito ficcional.

Quien enuncia en el texto citado más arriba, se vale de la primera persona del plural -corresponde a las almas reunidas por el título-. Se dirige a los lectores, implícitamente reunidos por el "ustedes" de la destinación, para hacerles saber que "después de lo que llaman muerte, se ingresa a un espacio donde se reconocen figuras nuevas por afuera del tiempo."

Se trata del espacio del renuevo inacabable. Algo así como otra dimensión, un lugar de fundaciones propio de la poesía, de lo iniciático, de lo esotérico, de lo maravilloso.

A ese espacio lo fundan la mirada interior de todos los que tienen voz en el libro -quienes están federados en el "yo"- y lo funda la vocación terrena de los árboles y de las plantas, que es como decir la territorialidad de las esencias simbólicas de lo verde, de las que se ocupa esta obra.

Por afuera del tiempo cultural vuelto convención hay otro, un tiempo en el que los transcursoes esenciales se dan en un devenir verde.

El transcurrir de la temporalidad poética es una sustancia en la dimensión ficticia de lo vegetal. Es un abandono de la cronología convencional. También -en nuestro modo de ver- es una abreviación de lo trascendente.

En efecto, allí "Los dioses vuelan, sin requerimientos, sin profetas ni escribas, por las galerías húmedas del monte" pero más allá de lo real-verdadero.

Es por esta razón que en el último de los textos José de Santillana y Mármol -personaje grotesco, un maniaco con nombre emblemático y significativo- cae vencido por una incipiente metamorfosis vegetal luego de una lucha infructuosa, obsesiva, contra los seres verdes y "la peste de las plantas".

El narrador nada dice respecto del íntimo porqué del hombre para quien "Las mujeres, por otra parte, le habían resultado incapaces de otro sentimiento que el de conmoverse ante las flores".

Pero en este relato final es claro que José no ha descubierto que lo verde-vegetal participa de lo divino y por tanto radica esencialmente en lo humano. Es de comprender que no sólo no puede extinguir al orden vegetal, tal como se lo propuso, sino que acaba absorbido por él de un modo reminiscente (pues Dios y lo verde todo lo pueden).

Por tanto su proceso metamórfico será de carácter unitivo y reintegrador ya que lo vuelve uno con el todo. Su metamorfosis en una planta -con espinas- necesariamente ocurrirá fuera de la historia y del libro pues exige la complicidad del lector y el fin de la lectura.

Asimismo el libro "Las hojas de par en par" sería una extensa metáfora en capítulos cuyos contenidos y sucesión reproducen los procesos y los ciclos de la individualidad y de la vida.

Así, por ejemplo, hay tres textos significativos que pautan tres tiempos capitales como son la iniciación o emergencia de la entidad del yo, la madurez o plenitud de las consubstanciaciones luego del crecimiento personal, y la muerte o disolución de las formas aparentes.

Esos tres textos a los que nos referimos más adelante son "Iniciación", "La formación de los cuerpos" y el ya citado "Almas". A la manera de ejes o centros de significación, podrían tomarse como apoyos de la configuración del

volumen. Son hitos de su escritura.

"Las hojas de par en par" es un título que anuncia en clave lírica una confesión o un modo de mostrar la casa o templo de la vida interior. Entonces este libro sería el desarrollo más o menos historiado de una revelación poética con enclaves autobiográficos o -al menos- testimoniales.

En este sentido es oportuno tener presente el paratexto que figura en la contratapa, relativo al título del libro: "es una meditación y un alegato a viva voz; una interpolación y un cuadro naturalista; intuición cósmica y profetismo exasperado."

Se trata de un paratexto de naturaleza interpretativa, dicho desde afuera de la deixis, que hace aportes aunque se involucre en la valoración.

Por de pronto respecto a su prospección de lo real ("una meditación"), respecto de su valedera poeticidad ("un alegato"), respecto de su intertextualidad laxa o *sui generis* pues acarrea texturas herbarias ("una interpolación") y respecto de lo trascendente ("intuición cósmica").

En el libro confluyen lírica y narrativa, mito y vivencia, sueño y objetivación, imaginarios de variados contextos e imágenes vanguardistas. Confluyen con singularidad por lo cual hacen estallar las fronteras categoriales de género y de tipo, de tiempo y de espacio.

La confluencia-conmixtión de tales rasgos alcanza al nivel sintáctico y le hace ingresar en peculiar figuración, afecta los continuos lógicos, enraíza en algunas secuencias narrativas, amplía el espacio de la figuración textual de base, roza el nivel léxico y lo perfila, genera trasmutaciones simbólicas y semánticas exponenciales, es génesis de lo ubicuo.

Lo planteado anteriormente ya ocurre en el segundo de los textos en el que las hojas del título se vuelven pétalos:

"Te invito a conocer rosas toda la tarde, mientras los picaflores se deshacen en el aire atravesados por sus picos. Estaremos en la parte de atrás de tu casa, adonde nunca entra nadie. Tocarán el timbre, derribarán la puerta y pensarán que hemos muerto.

Las rosas organizarán sus pétalos adentro de tu pecho y de mis brazos.

Una espiral de luz brillará en tu cabeza y tendrán nuestras sonrisas recuerdos del jardín."

La invitación-propuesta adquiere progresivo erotismo según el que "conocer rosas" es organización de pétalos-deseos, sensualidad del abrazo amante, vencimiento que es asomarse a Thánatos (porque "pensarán que hemos muerto"), anuncio de la plenitud luminosa que promete Eros ("Una espiral de luz brillará en tu cabeza"), recuperación memoriosa del edén primigenio ("y tendrán nuestras sonrisas recuerdos del jardín").

Sin perjuicio de reminiscencias becquerianas que trae el ritmo de versos discernibles en ciertos sintagmas de la prosa, es evidente una procedencia o una pertenencia.

En este libro de LG hay elementos que a veces nos impresionan por el "aire" a, o más propiamente como yuxtaposiciones, pues tienen la índole de las filiaciones que obligan a pensar, a modo de ejemplo, en H. Quiroga, V. Huidobro, en las vanguardias incluido A. Rimbaud, R. Arlt, Felisberto Hernández, Julio Cortázar, en una zona muy precisa de E. Amorim, en el "realismo mágico", en Bioy Casares, en Marosa Di Giorgio, en algún contacto con M. Delgado Aparain.

Se trata de un libro para disfrutar, con mucho de narrativo y de originalidad poética, que ofrece la posibilidad de renovar el placer de lo feérico y de las manifestaciones de lo extraordinario a través de los misterios y de las promociones de la ficción literaria.

LG recurre a motivos frecuentados por la imaginería que son casi tópicos. Es el caso de las artes y secretos de la plantación ("Maleficio"). El de las hormigas como concreción de la plaga amenazante ("El enemigo"). El de la vida sobrenatural de las plantas a través de atribuciones prosopopéyicas -voz o pensamiento discursivo- (en "La noche oscura"). El de animalizaciones peculiares (en "Retrato", donde las plantas son gallos de riña).

La domesticación de las plantas – la fuerza de las macetas- también dará interesantes desarrollos narrativos. Las macetas son las institucionalizaciones, los convencionalismos formalizados, el disciplinamiento.

A la "luz" de un hermoso paratexto que es pósito-epígrafe del libro, se agrega el color luminoso de hermosas imágenes de un herbario del s. XIII en tapa y contratapa y el de otras cuatro imágenes de hojas y plantas que ocupan sendas páginas interiores. En razón de estas peculiaridades de un contexto al que se incorporan significantes plásticos podemos decir que el sentido se acrece y se "poliniza" mediante interdependencias en red.

El núcleo "arbóreo" del sentido sería la raíz de las cosas. La radical esencia de todo aquello que pertenece al orden natural, lo primigenio de plantas, de flores y de sujetos. Lo primigenio de las cosas del amor de veras, la unidad perdida y los rituales olvidados.

En el texto titulado "Límite" se dice: "Lo nuestro, en estos meses finales del milenio, es balbuceo, maldición seguida de profesión de fe y retorno sobre los pasos para encontrar cuál era el sustento de la fe".

Como no habrá lugar al exterminio según otro texto -el homónimo, que sigue al anteriormente transcrito-, el hablante se dirige al exterminador virtual, a "il drago" con ropaje tecnológico-mecanizado:

"Ibas con aquella aplanadora hacia adelante; hacia atrás prendías una linterna buscando un brote sobreviviente.

El verde se fue de las esmeraldas, se fue de los ojos de los gatos y de los ojos de las mujeres. Ahora tu linterna ilumina el centro de mi pecho".

¿Quién que verdaderamente quiera ser no se sentirá apuntado por la luz?

¿Quién que verdaderamente es, no opondrá a esa linterna otra luz, la luz verdadera, la sabiduría interior de reconciliarse con el mundo en tanto que orden natural y espacio para servir a los demás?

(1): Las hojas de par en par. Ediciones de La Plaza. Montevideo, 1998.

2) Anabákoros por aquí, anabákoros por allá...

Anabákoros, el último libro de este autor salteño apareció con el sello Editorial Fin de Siglo, esmeradamente impreso y armado, con muy buena tapa, muy buen papel y mejor tipo de letra. Además tiene letras capitulares grandes, de propósitos decorativos, que refuerzan la numeración arábiga progresiva de sus ciento y una partes.

Desde su materialidad se ofrece gratamente para el placer del manejo tanto como para el de la lectura.

Leyendo *Anabákoros* de Leonardo Garet (1) aparece una necesidad de saber qué significa el título y cuál es el tema. Aparece la necesidad de saber qué es una "literatura de anabákoros" y cuál su función.

Los textos que componen el volumen aparecen como manifestaciones del azar, ante todo porque se hacen cargo de renovados viajes en ómnibus de mediano y largo alcance. Por tanto los asuntos tienen una imprevisibilidad segura y atrayente.

Asimismo son manifestaciones de la imaginación creadora que aquí da lugar a una forma singular de diario de viaje.

Por uno y otro lado aparece, además, lo extraordinario y lo maravilloso como propuesta de comunicación y de juego.

Como todo juego jugado en serio (vaya uno a saber cómo empezó) es probable que conduzca a insospechadas derivaciones.

En primer lugar las reglas no están explicitadas especialmente. En segundo término la experiencia lectora conduce a capturas de sentido que probablemente no se propusieron los jugadores.

Así, por lo pronto, el libro conduce a una especie de celebración a través de la recomposición de la realidad, a una afirmación de la vida a través de fidelidades sustantivas, a una búsqueda de la trascendencia -no de lo trascendente- a través de lo extraordinario, de lo original, del momento lúdico.

Jugando con reglas de juego que son permutación de las de la escritura, se recompone la realidad, se asoma un mundo, resulta una afirmación de vida y aparece el hecho literario como resultado y mandato.

El juego -aunque no se vea presión normativa- aporta la sucesividad o sus variantes y aporta las reglas que al interior del acontecer dan sentido, si no razón, a todas las cosas.

Es así que aparece un sentido no "disciplinado", como una producción libre del significante en las condiciones de su pragmática textual.

Ahora bien, la creación que se despliega en un anabákoros es -como se verá- de tipo poético. Por ello, este es un caso de "posvanguardia" -en relación a las del último siglo del milenio que abandonaremos-.

La que captura un "tiempo nuevo" es la fuerza de la poesía y de sus signos errantes por nuevos territorios de viaje, de testimonio, de recuerdo y de simbolización..

Se trata del tiempo de la analogía -como decía Octavio Paz en "La nueva analogía"- en el que se conjugan la antigüedad y sus pasados, el presente y todos sus ahora, el futuro y su renuevo permanente. Por ello el juego creado se imanta con la misma imaginación que lo creó, se resignifica como mito, y en él "el cambio no es menos ilusorio que la eternidad".

Los viajes en ómnibus que se cuentan, evocan y entresueñan en este libro, a fuerza de circularidades y ocurrencias de reiteración, y terminan por llegar siempre al mismo lugar de la salida. Si no en el plano de la anécdota, sí al menos en un plano simbólico.

Ahora bien, como en el plano de la anécdota siempre hay una terminal o equivalente, el viaje adquiere parentesco con el viaje y con las estaciones alquímicas. Habrían procesos y etapas de trasmutación de las sustancias que se dan emboscados en trasmutaciones del ánimo mediante operaciones con las letras.

El juego, del que ya hablamos, es una operación capaz de radicales trasmutaciones. No hay juego que no tenga alguna axialidad centrada en el lenguaje, que no sea -en el fondo- pura letra y que no sea vivir algo nuevo y distinto.

En efecto, es llamativo que uno de los paratextos que figura en la contratapa diga: "Vertiginoso como una epopeya, íntimo como un poema y complejo como una novela del siglo XX, es este mundo que da la sensación de ser

inventado desde sus letras."

La realidad se carga de ribetes ficcionales cuando sus imágenes son analizadas conjuntamente con los signos que la construyen. La realidad en desfase continuo con las representaciones que impone la cultura, termina pareciendo de "ficción", lo que ya es una manera de serlo.

Al tópico del viaje y del viajar se le vincula un estado, una autopercepción que el hablante tiene de sí como si se tratara de un "estoy viajando". Por momentos se nos aparece a la manera de un estado de la conciencia. Como una metacognición que de algún modo remite al hipertexto.

Viene a cuenta de lo anterior lo que se dice en el texto 38, "el único suceso real es el viaje". Todo lo demás está contenido en una textura o atrapado en ella.

Este anabágoro 38, titulado "Elogio del viaje", agrega: "Pero los viajes no pueden ser contados, por más que el otro lea el garabato del camino. A lo sumo se puede atraparlo en un símbolo. La ambición mayor es que pueda atraparse el sentido de un viaje en un anabágoro."

El viaje pues, es inefable porque sólo se puede vivir. Se lo puede simbolizar pero lo simbolizado quedará en otra dimensión que es la del viaje interior. Por este motivo se dice al final: "Creo en el viaje todopoderoso, creador del hombre y de la razón. En ése, inscrito en el cerebro, como los años en los troncos de las palmeras. En ése, quizás ya imposible de realizar, que nos alejaba de un punto cuando nos acercaba a otro."

El viajar como el vivir todopoderosos crean la razón en el hombre, que es la meta del viaje. La razón es la luz interior, la sabiduría.

Vinculado con estas posibles claves del sentido está el hecho de la existencia de elementos de numeración simbólico-cabalística en varios textos. Basta registrar -al paso- que el libro está compuesto por cien textos y una *addenda*.

Pensamos que, en definitiva, el viaje transcurre por un "lugar" interior porque hay enclaves subjetivos que le aportan a la mirada del narrador, otro paisaje. Otro paisaje que se sobregrega al que ofrece la ventanilla del ómnibus.

Porque hay, valga tenerlo presente, ventanas interiores que se abren cuando la ventanilla del vehículo empieza a "pasar" imágenes para quienes van adentro. También hay -dicho sea de paso- dos dimensiones interiores: el interior del vehículo y la interioridad del viajero que enuncia.

Si el viajar en ómnibus revela un topos que es algo así como una tierra baldía, casi liberada de historia y de la acumulación literaria, el cumplimiento narrativo de cada texto -en los que siempre hay un acontecer- instala un tiempo nuevo, primigenio, sin categorías aunque siempre con sutiles hilvanos.

En nuestra opinión es una temporalidad propia de todo juego, incluso de un "juguemos a la literatura en serio" como impulso del cual habría nacido este libro.

El juego en sí y en cada una de sus partidas, si las tiene, procede a la instalación de un tiempo "destemporalizado" en razón de lo cual siempre es valedero y en razón de lo cual su ilusión se adscribe a la duración. Cada vez que se lo juega tiene "duración", pues reifica su acontecer, sus propuestas y sus simulaciones.

A modo de ejemplo podemos tomar el texto 16. En él inicialmente se habla de la zoología de los animales-letras pero en su segunda parte leemos:

"Lo que ocurre en el reino de los animales-letras no es muy lejano de lo que pasa con el tiempo. Este fragmento puede estarse comiendo al que correspondía estar a su lado. Sólo así se sienten aceleraciones y enlentecimientos, según se marche en el tiempo devorador o en el devorado.

El ómnibus está detenido en su velocidad constante; el campo del norte uruguayo no tiene algo para que los ojos se sientan útiles.

De rincones que ocupan todo el escenario de la mente salen los animales-letras. Se puebla este paisaje y el de ayer. Los ojos asisten a la lucha: en el aire se producen complicadas operaciones cabalísticas. Un animal muerde a otro. Por una cuestión de letra más o menos, cambia el sentido y el resultado de este viaje".

Nos parece que esta cita es muy ilustrativa de las afirmaciones anteriores, en especial a partir de la idea de la quietud a través de la imagen motora "El ómnibus está detenido en su velocidad constante".

Asimismo, las percepciones de tiempo y de espacio quedan estrechamente vinculadas al proceso de la escritura ya que ella también es una forma del viaje paradigmático. Tiene punto de partida, itinerario, llegada.

El título que lleva este texto que comentamos es "Canibalismo", con el que se alude al caprichoso proceso de formación-deformación de palabras, a las continuas sustituciones, agregados, derivaciones, apariciones, que provoca la gesta léxica y morfosintáctica de un texto, en tanto que protocolización y en tanto que entramado de significados en construcción.

No sería nada extraño que el título del libro -sustantivo que causa fuerte impresión- fuera un casi anagrama del nombre de un café montevideano, uno de los últimos reductos de algunas peñas de escritores y círculos de intelectuales y artistas, que no hace muchos años perdió su local en la Av. 18 de Julio y Plaza de Cagancha, y luego se "refugió" en otro muy pequeño que da sobre la acera oeste de la peatonal Yi.

Anabágoros/Sorocabana encerraría una clave a la manera de asunto "cifrado" o casi palíndromo.

En el texto 36, titulado "Sobre la fugacidad", leemos: "Se puede decir que el anabágoro es un fuego artificial que deslumbra en una fiesta y se vuelve recuerdo".

La fugacidad referida en el título sería no la de la escritura sino más bien el momento irrepetible que supone toda producción de sentido durante la fiesta del encuentro del lector con la obra.

Se podría pensar que el texto es el fuego potencial, no el dibujo que adquiere o desarrolla el artificio.

Luego dice que "los animales-letras prevalecerán" aludiendo a los diversos tipos de texto y a la duración de la obra escrita. En el último párrafo agrega: "Atrás del nombre divulgado, como creyeron los egipcios y los babilonios, se encuentra protegido el nombre verdadero. Por eso no importa que el tiempo borre el anabágoro que se hace visible".

La cita precedente es muy ilustrativa de este planteo. Si el tiempo conduce al no texto, hay otro verdadero que sostiene la especie. Otro que hasta puede ser "oral" como los cuentos en la rueda de café: compuestos repentinamente o leídos para los contentulios.

Estos textos como las conversaciones de café tienen mucho de viaje de ciento y una etapas, a manera de asuntos que podrían no acabar nunca. (En más de una ocasión está citada o aludida "Las mil y una noches".)

En este caso también podemos hablar de un casi anagrama por la sustitución de la consonante ce por la ka y la colocación de un tilde de efecto sonoro con resonancia griega.

Pero en el texto 35, titulado "Mascaradas", el anagrama completo de la palabra que resulta ser "Sadaracsam" por la trasposición de las letras, hace evidente el procedimiento lúdico y una probable intención irónica.

Los sadaracsam son los autores inauténticos, la comparsa de los falsos creadores de animales-letras que se niegan a la circularidad, a los retornos míticos, porque "ya tienen decretado que su pueblo es el ombligo del mundo" y entonces no viajan.

La ausencia del viaje sustancial, que es el viaje interior y mítico, hace que los sadaracsam sean los mediocres, los individualistas en quienes la hipertrofia del yo impide ver otros horizontes.

En realidad son los anti-creadores porque los animales-letras mencionados son metáfora de lo proteiforme de la escritura y de la reescritura, de lo inacabado e inacabable de toda obra escrita, en razón de las pluridimensiones de la creación literaria.

A esta altura vale preguntarse ¿qué es un anabágoro?

El propio libro da cinco "definiciones" o aproximaciones conceptuales, que se sitúan en los textos Nos 5, 30, 36, 67 y 69. Cada definición toma en cuenta preponderantemente algún aspecto, implicancia, incidentalidad, o derivación, sin que falte la entonación metafísica, reflexiva, onírica, poética, memoriosa o esotérica.

Un anabágoro es un texto en prosa de una página o poco más, cuya naturaleza es ambigua y siempre fronteriza. Puede ser casi un poema en prosa, un apólogo, un relato, un cuento, una visión, un sueño, una fantasía, una casi parábola, una escena, una narración simbólica o alegórica, una prosa de intensa refracción subjetiva pero de escaso lirismo.

O puede ser una página capitulada en la que se enuncia a cuenta del tema de la escritura o de las vicisitudes de la escrituración en tanto viaje pormenorizado, "real" o simbólico, pero capaz de juntar tiempo y espacio en la fundación de una nueva realidad.

Finalmente un anabágoro es un juego con cuentos o mitos o autoengaños, un juego con trampa, travieso, la mosqueta de quienes o para quienes buscan la verdad o solución definitiva. (En el texto 100, justamente, se habla de un juego de mosqueta en la esquina de las calles Andes y San José, en el centro montevideano.)

Un anabágoro también es un cuento para la rueda de café, un cuento para el viaje. Es una movilización narrativa de grandes cosas o temas sin desafectar a lo literario de su componente lúdico esencial.

El anabágoro es un juego con la nada de las letras antes de ser escritura, un juego con todo lo que es el propio jugador. Es el accionar de un malabarista virtualizador.

Los anabágoros tienen por motivos, en forma claramente predominante, asuntos atinentes a un viaje interdepartamental diurno o nocturno, o a una etapa de viaje cotidiano de larga distancia, comúnmente entre dos ciudades, por el interior del País.

A veces confluyen varios de estos rasgos o "especies" en un mismo texto. La intensidad poética que pueda alcanzar uno de ellos en particular, no oculta la ausencia de formalizaciones líricas ni la pertenencia al universo de la prosa narrativa de ficción.

VIII

Octavio Paz: Poesía y pensamiento en la construcción del futuro.(*)

Una recorrida por la obra del poeta y ensayista mexicano muestra, desde el comienzo y con nitidez, la presencia de ideas centrales. Entre ellas seleccionamos dos: la del tiempo como unidad, en el que ya no se distingue la linealidad convencional, y la libertad del hombre como principio y rasgo connatural que no admite restricción de ningún tipo.

La presente comunicación no pretende más que algunos acercamientos capaces de dar cuenta de esas ideas o ejes y de justificar ciertas consideraciones.

La afirmación inicial supone reconocer que en el tránsito poético e intelectual del autor que nos ocupa hubo un proceso -nada sencillo- en el que se dieron momentos u obras o discursos singulares, que fueron contradictores de matiz o de etapa respecto de otros anteriores, sin que la substancia cambiara enteramente.

Así por ejemplo, la idea del necesario retorno o reingreso a un tiempo vertical que nos instale en el absoluto del origen y lo indiviso -que participa de la categoría del mito- también puede encontrarse en obras más tardías, sin que desaparezca una especie de afán por una trascendencia metafísica. (Sería necesario explorar e investigar sus posibles fuentes en las culturas mesoamericanas precolombinas).

En el libro "Asueto", de 1944, nos encontramos con este último verso del soneto endecasílabo "Junio": "hoy es ayer y es siempre y es deshora". Quiere decir que las emergencias del tema son tempranas y concretas. Pero exactamente veinte años después, en "La nueva analogía" se pudo leer: "Desde esta perspectiva, la crítica de la técnica, su destrucción de la imagen del mundo cobra su verdadera significación. Por sí misma, la técnica no la tiene: se le otorga el signo errante de la poesía que señala la aparición de otro tiempo. Ese tiempo es el mismo de la antigüedad, el tiempo de la analogía; y no obstante, es un tiempo distinto a todos los otros: el tiempo de la ciencia de la información. Vivimos el mismo tiempo del azteca y vivimos un tiempo que ningún hombre antes de nosotros vivió. Hemos dado una vuelta en esa espiral en la que subir y bajar son sinónimos: el cambio no es menos ilusorio que la eternidad".

También participan de este tema, por expansión del campo metafórico, las imágenes del agua que fluye, de la noche, del cielo, del esplendor de los objetos y del cuerpo.

En este sentido creemos que las imágenes de los pájaros y aves, o de sus vuelos, serían, en la reconstrucción del mundo, una especie de réplica signica de las palabras en la navegación de la escritura.

Parafraseando al propio poeta diríamos que es una rotación en la signatura. Un resultado de la conciencia en su propia tinta que busca la alteridad y busca desuncir al yo, en la interacción con otros yo, de aquellos componentes de conciencia que son limitantes de las representaciones.

El folio y luego el espacio topoético (en el alrededor de "Topoemas", 1968) serán territorio libre a la manera de lugar para la imaginación creadora y la edificación en el baldío del silencio.

Si aceptamos que el yo de la enunciación literaria denota o trasunta de alguna manera una concepción particular de sujeto, advertiremos que el hablante en la poesía de Octavio Paz necesita decir al otro para decirse plenamente, y necesita ser dicho por otro.

En una especie de deconstrucción de las estructuraciones individualistas de la modernidad, Paz había dicho: "¿A quién escribe el que escribe por mí?" ("Escritura", de: "Calamidades y milagros", 1948)

Es probable que este aspecto se relacione con la percepción de la existencia que trasmite gran parte de la literatura contemporánea, a manera de "un ciego paraíso, una agonía".

Es una percepción dolorosa y de crisis que, como ocurre desde el barroco y

especialmente desde el romanticismo, reúne dualidades, contradicciones, contrastes, oposiciones, equivalencias, dicotomías, analogías, e implica algún grado o forma de desunión.

Paralelamente el lenguaje poético se enaltece porque se consagra a la reificación de la belleza, al ser del hombre y del mundo y a ser él un todo con el mismo mundo.

Uno y otra -el ser y la poesía- parecen estar cohesionados por una misma energía lírica e intelectual. En OP el pensamiento poético y el racional o especulativo, indagan, exploran, conjeturan, cantan, con fervor, con ahínco, incluso durante el período de la segunda posguerra y las aproximaciones al existencialismo. Como es sabido, durante ese período hubo en la cultura un fuerte empuje de relativismo crítico y reafloreció la pérdida de sentido. Hoy diría que en las obras de OP de por esas fechas se reconoce al hombre y su condición, evocada como referente ausente.

Si en tal coyuntura domina nuevamente el concepto de la principalía de la arbitrariedad del lenguaje, leyendo al poeta se advierte que al menos da cuenta de las condiciones de cumplimiento de la existencia y de las configuraciones del universo de la escritura.

Por entonces la temporalidad recobra su fiereza y su filo como categoría. Entonces el tiempo es el "que en vivientes fragmentos divide// al que fui/ del que seré, // como el machete a la culebra."

El afán que religa con el mundo -propio de todas las vanguardias- reinstala a las palabras y a las cosas en ellas. Por tanto el diálogo será instrumento de fusión y construcción del colectivo.

El diálogo que integra a dos o más tiene su correlato en la lectura que relaciona y también integra por lo menos a dos -que son mucho más que dos- que llamamos escritor y lector, emisor y receptor, como verdaderos constructores de intersubjetividad.

El diálogo, ese yo hablo (en el griego "légo") a través de algo ("diá") es un "dialégoimai", un yo discurro, un me dejo ver y soy en lo que digo. Es una transparencia, una diafanidad, un "diapháino" o un dejar ver a través de mí.

El yo, pues, también se sustancia en lo diverso, en lo otro. Su índole es relacional y solidaria y su configuración es aglomerado, mutación, permutación, lugar de los encuentros, festival de espejos, clonación de absoluto, centro vivo de amor abierto.

En razón de las actuales realidades del mundo cabe decir "hoy como ayer..." Pero este sujeto del que venimos hablando en la poesía del autor es lo que cumpliéndose nos permitiría acuñar un "ahora como mañana..."

En la última composición del libro "¿Águila o sol?", 1950, se lee: "Un día comienza en mis palabras"; (como si el poeta recuperara sus potencias genésicas).

Traemos a cuenta este verso por la suscitación que ejemplifica y porque es claro cómo para el autor la palabra poética tiene una función libertadora de la imaginación y supone una ética. La del compromiso con la libertad en el más amplio sentido.

A veces en alguna de las obras el motivo y el tema es el valor o papel de la palabra poética y de la propia poesía entendiendo por tal, de manera abarcadora, a todo el arte literario. (Tal el caso -a modo de ejemplo- de "¿Águila o sol?", 1950, o de "Cuadrivio", 1965, o "Corriente alterna", 1967, el memorable libro de ensayos literarios, o "Los hijos del limo", 1974.)

Sin embargo allí aparece una infiltración del tiempo, del devenir, que coadyuva a desembocar reflexivamente en el concepto de la poesía como oficio de recuperación, de participación integradora y fundente de los hombres y de los amantes, del mismo modo que es fundante de la relación del hombre con el mundo a través de la precariedad y dolorosa maravilla del lenguaje.

Podríamos hablar de un tiempo apalabrado para contrastar la idea con la de "palabra en el tiempo" o palabra temporalizada. Porque hay una búsqueda de superación de las limitantes de la representación en el lenguaje. Se busca una anulación de la distancia entre significado y cosa significada, como si hubiera convocatoria de potencias mágicas capaces de religar al mundo y al ser, a las cosas y a todos los elementos sgnicos del universo.

No cabe duda acerca del parentesco surrealista que tiene este rasgo, como tampoco de una actitud en OP que es propia del pensamiento reflexivo. Nos referimos en

segundo término al hecho de la problematización de los asuntos y la continua contrastación del impulso y los resultados, de la obra singular y el horizonte cultural de referencia o de diferencia.

Toda palabra, verso, poema, frase, prosa, página o folio, cita e instala la divergencia: a su divergente. Del mismo modo que el sonido termina configurando al silencio, cada obra interactúa con lo que pudo ser, con todo lo hecho y con la nada.

Lo cierto es que, para nosotros, en el conjunto de la obra del mexicano puede encontrarse una de las más completas, complejas, sostenidas y profundas reflexiones contemporáneas acerca del lenguaje en su especificidad literaria. Se trata de un esfuerzo constructivo en el seno de la cultura, capaz de acrecentar la humanización de las letras y las culturas: una verdadera construcción de futuro, una enseñanza de espiritualidad.

Tomar a la poesía y sus virtualidades, al lenguaje en suma, como objeto del poema o como dimensiones que el poema indaga, provoca una intensificación de la reflexión de la literatura sobre sí misma, tal como se da desde Baudelaire, Apollinaire, Eliot y Pound hasta nuestros días.

Esta vertiente reflexiva constituye un esfuerzo moderno y contemporáneo tendiente a que la crítica y la propia literatura lleguen a la entera libertad de y para pensar en sí mismas y por sí mismas. Es un acercamiento al futuro nacido del presente de cada obra en el que se cumple todo el pasado. Es a la manera de una transmisión sin polea ya que, al no haber imposición de los valores hegemónicos de la cultura letrada -que sigue perteneciendo a las minorías del mundo-, no hay reproducción sino siembra, sembrado.

Este esfuerzo metapoético bien vale como una especie de metáfora epistemológica que construye alteridades y alternativas. En suma, como ya se dijo, es constructor de futuro.

En ocasión de recibir el Premio Cervantes, en 1982, al hablar de la tradición liberal opuesta a todas las formas de despotismo, resistiendo todo dogma de la libertad, OP señaló: "No hay ni puede haber una teoría de la libertad porque es la afirmación de aquello que en cada uno de nosotros es singular y particularmente irreductible a toda generalización".

Un texto de los comienzos, muy significativo para lo dicho hasta aquí es "La vida sencilla" del ya citado libro de 1948. En él el endecasílabo blanco fluye armoniosa y sosegadamente diciendo y callando a un tiempo:

Llamar , al pan el pan y que aparezca
sobre el mantel el pan de cada día;
darle al sudor lo suyo y darle al sueño
y al breve paraíso y al infierno
y al cuerpo y al minuto lo que piden;
reír como el mar ríe, el viento ríe,
sin que la risa suene a vidrios rotos;

beber y en la embriaguez asir la vida,
bailar el baile sin perder el paso,
tocar la mano de un desconocido
en un día de piedra y agonía
y que esa mano tenga la firmeza
que no tuvo la mano del amigo;
probar la soledad sin que el vinagre
haga torcer mi boca, ni repita
mis muecas el espejo, ni el silencio
se erice con los dientes que rechinan:
estas cuatro paredes -papel, yeso,
alfombra rala y foco amarillento-
no son aún el prometido infierno;
que no me duela más aquel deseo,
helado por el miedo, llaga fría,
quemadura de labios no besados:
el agua clara nunca se detiene
y hay frutas que se caen de maduras;
saber partir el pan y repartirlo,
el pan de una verdad común a todos,
verdad de pan que a todos nos sustenta,

por cuya levadura soy un hombre,
 un semejante entre mis semejantes;
 pelear por la vida de los vivos,
 dar la vida a los vivos, a la vida,
 y enterrar a los muertos y olvidarlos
 como la tierra los olvida: en frutos...
 Y que a la hora de mi muerte logre
 morir como los hombres y me alcance
 el perdón y la vida perdurable
 del polvo, de los frutos, y del polvo.

Tanta maravilla y ajuste, que impresiona como un cristal natural centrado en su propia inmanencia, deja ver en su interior que el yo se cumple íntegramente sólo en el nosotros y que ambos son instancia de una socioconstrucción sin acabamiento.

En "Trabajos del poeta", 1949, había dicho "Todo poema se cumple a expensas del poeta". Es cierto, pero la belleza se queda en el concierto colectivo y siembra futuro.

Si la palabra es centro, realidad y sueño, hallazgo y virtualidad, herramienta y obra, pensamiento y sonido, verdad y apariencia, sustancia y escamoteo, revés y envés, al menos hace patente una huella. Donde ella queda, un hombre ha ardido.

(*) Comunicación a la Mesa de Homenaje "Tránsito poético, intelectual e ideológico en Octavio Paz" organizada por la Presidencia de la República, el Ministerio de Relaciones Exteriores y la Embajada de México en Uruguay, en Montevideo el 22/04/1999.

INDICE

Prólogo.....	pág.	2
I. "Rodríguez": la más alta expresión de la maestría de Espínola.....		2
Francisco Espínola o de las sombras que al compartir el dolor lo dividen.....		6
II. La autenticidad en la narrativa de de Juan José Morosoli.....		12
III. La escritura océano de Felisberto Hernández. Texturas, formas y lenguajes.....		15
IV. Washington Benavides: Eros '98.....		35
V. Jorge Arbeleche: El repetido escándalo del gallo.....		37
VI. Joseph Vechtas: amor y dolor en la encerrona del presente.....		39
VII. Las hojas y las puertas de par en par en la poesía de Leonardo Garet.....		43
Anabákoros por aquí, Anabákoros por allá.....		45
VIII. Octavio Paz: Poesía y pensamiento en la construcción del futuro.....		48