

# mace donio

Literatura · Teatro · Cine · Artes

DIRECTORES: J. C. MARTINI - A. VANASCO

Año 1 - Número 3 - Buenos Aires - \$ 300

MAN IN THE MOON: editorial - Nueva novela latinoamericana, por LUIS GREGORICH - Poemas de LEOPOLDO MARECHAL y FRANCISCO SQUEO ACUÑA - Teatro de JULIO ARDILES GRAY - Notas de RAUL GUSTAVO AGUIRRE y LEOPOLDO MARECHAL - Cuento de MARCO DENEVI - Homenaje a Oliverio Girondo, por OLGA OROZCO, EMILIO ZOLEZZI, FRANCISCO MADARIAGA, ANDRE GOYNE y EDGAR BAYLEY

3 - invierno 1969



CALATAYUD - DEEA - EDITORES

# macedonio

Literatura · Teatro · Cine · Artes

DIRECTORES: J. C. MARTINI - A. VANASCO

Año 1 - Número 3 - Buenos Aires - \$ 300

**Publicación Trimestral**  
**Editores Calatayud - D.E.A.**  
**Rivadavia 1711 - Bs. Aires**

**Contratapa: Leopoldo Marechal**  
**Dibujo de Jorge de la Canal**  
**Diagramación de tapa: Armando Paiva**

## Sumario

### Editorial

3 Man in the moon

### Luis Gregorich

7 Apuntes para una nueva novela latinoamericana

### Francisco Squeo Acuña

13 Poemas

### Marco Denevi

16 Cuento

### Leopoldo Marechal

31 Joyce y su gran aventura novelística

### Leopoldo Marechal

38 Poema

### Julio Ardiles Gray

43 Teatro

### Raúl Gustavo Aguirre

56 Visión de la Poesía en un poema de Dylan Thomas

### Oliverio Gironde

### Edgar Bayley

64 Poema

### Francisco Madariaga

66 Viaje al Paraguay con Oliverio

### Olga Orozco

69 En la Masmédula

### Emilio Zolezzi

74 Oliverio Gironde

### André Goyné

79 Poema

© Copyright: Calatayud - D.E.A.

Registro de la Propiedad Intelectual en trámite.

Se terminó de imprimir en los Talleres

Gráficos GARAMOND S.C.A., Cabrera 3856,

Bs. Aires, en el mes de agosto de 1969.

## MAN IN THE MOON

*"Dejando de lado las especulaciones terrestres, me volví a las del cielo y vi primeramente la Luna tan cercana..."*

Galileo Galilei (1609)

Amén de que uno de nosotros dos es autor de ciencia ficción —además de master o amauta de ciencias exactas—, nos creemos obligados a dedicar estas líneas introductorias a la llegada del hombre a la Luna. Ya se ha comentado suficientemente el hecho en todos los medios periódicos por lo cual solo queremos referirnos a algunos aspectos que no han sido bastante señalados y algunos ni siquiera mencionados. Nosotros también nos preguntamos si valía la pena realizar un gasto tan considerable para llevar a cabo algo cuyas ventajas económicas, científicas o de cualquier otro tipo no se veían muy claramente. En un mundo en donde los mayores problemas, cruciales desde cualquier punto de vista, aún se hallan sin resolver, la conquista de la Luna parecía una empresa caprichosa y escapista, aunque no es usual que el pobre se escandalice por las demasías o extravagancias que cometen los ricos. Pero esta aparente arbitrariedad, acatada como un hecho consumado, no resulta en

última instancia algo ajeno o contrario a todos los demás pueblos del planeta que no han tenido, en apariencia, una ingerencia directa en la proeza. "Man in the moon" no es un mero título extemporáneo, sino un hecho histórico, una situación real, que, como habitantes de la América Latina subdesarrollada, debemos recordar en el brindis, tal vez para no olvidarnos (aunque es muy difícil olvidarse) de otras situaciones tan concretas y más cercanas; sin embargo, a la Luna han llegado tres hombres estadounidenses y, por encima (o por ende) de los desequilibrios y las divisiones en que vivimos, la humanidad toda ha puesto su pie sobre el satélite.

Una de las cosas más significativas en la concepción popular de los seres extraterrestres es la conciencia de especie o planetaria que siempre se les atribuye sea ya en las creaciones de los autores de ciencia ficción como en la fabulación de los casos tan comunes de mitología espacial. Estos humanoides no responden nunca a motivos individuales o clasistas como la mayoría de los más conocidos y cercanos humanos, sino que obran siempre en nombre de su raza, de su civilización y de sus objetivos específicos, asumiendo una ética, un conocimiento y una filosofía que les es propia y pertenece a todos ellos. En esto radica una de las consecuencias trascendentales que el hecho de haber llegado a otro cuerpo celeste pue-

de significarle para el hombre. Tal concepción de los seres extraterrestres era sin duda (y lo es, aunque esto no invalida la existencia de tales seres) nada más que una posibilidad o una necesidad que el hombre proyectaba fuera de sí y que ahora ha comenzado a realizarse en el hombre mismo. Todos, de alguna manera, nos sentimos representados, hasta identificados y jugados en la epopeya. Todos salieron por un momento del reducto de su individualidad, de sus intereses de clan y de clase, y se sintieron por unas horas integrantes de un mundo que era totalizador y absoluto, en la medida en que resultaba humano. Esas experiencias siempre se arraigan, fructifican y crecen a lo largo de la historia, y es casi seguro que ésta también seguirá su curso hasta cambiarnos un poco más. Porque "el hombre es el destino del hombre" (Brecht), y una conciencia planetaria es otro aporte al intento por salir de la encerrona que el hambre, los peligros de una guerra atómica y las atrocidades sociales han venido creando a su alrededor hasta asfixiarlo.

Pero hay algo más, tal vez mucho más importante: al poner su pie en nuestro satélite y regresar sano y salvo el hombre ha demostrado que le es posible salir al espacio, dominar sus leyes y sus condiciones. Hasta ese momento podía pensarse que el destino humano estaba condenado a confundirse con el del planeta y la

especie no parecía ser más que una contingencia en un corpúsculo efímero y casual. Ahora sabemos que puede trascender ese horizonte y confundir su historia con la del sistema solar, tal vez con el cosmos, un porvenir más digno para tanta pasión y tanto misterio. Sabemos que el hombre podrá ir siempre más allá, escapando de la disolución que lo perseguía, hasta abarcarlo todo. Pero, quizá, lo único que queríamos decir al principio es que este acontecimiento convierte en obsoletas cantidad de cosas. Han hecho que nos resulten obsoletas la arbitrariedad, la insolencia, la prepotencia, la jactancia, el despotismo y, sobre todo, la injusticia. Se trata ahora solo de suprimir definitiva y radicalmente, de una vez por todas, la iniquidad entre los hombres.

### Los Directores

## APUNTES PARA UNA NUEVA NOVELA LATINOAMERICANA, por Luis Gregorich.

¿Qué relaciones estructurales guarda la nueva narrativa de América Latina, en todos sus niveles formales y significativos, con las transformaciones revolucionarias ocurridas o en vías de ocurrir dentro de las sociedades que la originan? ¿Cómo conectar la verdad artística de esta nueva narrativa con los programas de liberación del hombre que contienen los proyectos de una sociedad socialista?

Para los que no creemos que el arte —y menos, el literario— sea una isla privilegiada y atemporal y más bien lo concebimos como una actividad creadora con sus propias leyes y tensiones pero que menta e ilumina los mismos fenómenos sociales e individuales que otras disciplinas de acceso a la realidad, para los que creemos que el socialismo resulta todavía uno de los mitos fecundos capaces de operar en la historia y la conciencia humanas, nada más lícito que hacerse estas preguntas. No implica ello que podamos contestarlas completamente: pero si las planteamos en sus aspectos más característicos, tal vez comencemos a hacerlas innecesarias.

Uno de los rasgos de la nueva narrativa —no solo de la latinoamericana— es la presencia en el lenguaje y la estructura de sus obras de la disgregación de las pautas de todo orden que cimentaron el auge de la sociedad capitalista burguesa. De ninguna manera esta disgregación ha podido alcanzar grandeza artística a través de formas discursivas o utilizando estructuras realistas tradicionales por eso debe rebatirse el historicismo de corto alcance de Lukács, que prefiere las novelas de Thomas Mann a las de Kafka y Joyce, solo para dar coherencia a una teoría

del realismo narrativo sin cortes ni discontinuidades. En rigor, las obras que están más cerca de la revolución y del socialismo son las de Kafka y Joyce, que asumen sin concesiones, en la interioridad de su actividad específica, la crisis del mundo en que viven, y no las de Mann, que recogen formas y lenguajes dados para "opinar", con postura olímpica y goetheana, sobre la sociedad contemporánea. Poco importa, para el caso, que momentáneas razones de política cultural o miopía administrativa impidan o hayan impedido la circulación de los libros de Kafka y Joyce en los países socialistas; lo relevante es que, mientras el realismo de Mann, que oscila entre un cuestionamiento puramente discursivo y seudometafísico de su contorno y una más profunda adhesión a los rituales sociales y las convenciones estéticas del mundo burgués del que el escritor proviene, queda como incrustado en la sociedad capitalista burguesa, los intentos de Kafka y Joyce, a pesar de configurarse en esa misma sociedad (lo mismo sucede, por otra parte, con el marxismo), le erigen una crítica devastadora en todos los niveles, expresada en una suerte de incompatibilidad entre las estructuras de sus obras y las estructuras sociales que quieren sobrevivir. **Con lo cual llegamos a la primera relación básica para nuestra pregunta del comienzo: la nueva narrativa, respecto a las anacrónicas estructuras sociales en que se mueve, es incompatible, es decir, imposible, inconcebible para cualquiera de las propuestas de la vieja sociedad.**

8 Esto significa que las preocupaciones de los nuevos narradores latinoamericanos por renovar sus herramientas expresivas, por deshacer la ligazón con el costumbrismo realista o el psicologismo de filiación europea, constituyen su mejor carta de presentación para la empresa revolucionaria que los compromete con el futuro. **La vigencia y el alcance artísticos de sus novelas no se agotan aquí; tampoco está todo dicho respecto a sus deberes de ciudadanos y de militantes, si es que admiten estos roles; pero la vinculación queda**

establecida, y no podrá quebrarse, salvo una regresión que será a la vez artística y política. (El caso más flagrante, dentro de América Latina, es el del cubano Guillermo Cabrera Infante; su novela **Tres tristes tigres** es una de las más auténtica y minuciosamente revolucionarias de las nuevas promociones; después de escrita la obra, el autor se separó de la Revolución Cubana, se radicó en Londres y se dedicó a criticar al régimen de su país desde una perspectiva de delirio anticomunista. Puede pronosticarse —en vista de la publicación de algunos fragmentos y nuevos relatos de Cabrera Infante— la recaída en una literatura exclusivamente lúdica, la sumisión a modelos prestigiosos, el esquivar de los riesgos que suponía la apertura de **Tres tristes tigres** y que obligaba al autor a una sutileza y a una profundidad semejantes en todos sus otros planos de acción).

**No quiere decir esto que los nuevos narradores asuman las modificaciones de su realidad a un nivel meramente técnico y artesanal. El injerto de técnicas expresivas avanzadas en un contexto mental e ideológico tradicional origina esas obras ambiguas que simultáneamente se ven tironeadas por el formalismo y el conformismo y cuyos estratos aparecen desarticulados y sin soldarse jamás en una unidad superior.** Las obras verdaderamente significativas se presentan, desde un comienzo, con sus estructuras expresivas "impregnadas" de la nueva situación social, ética y psicológica; así, la ironía trágica y el uso de monólogos interiores e inversiones en la cronología resultan, en la obra de Rulfo, las más seguras vías de acceso a las normas en disolución de un mundo campesino acorralado por el progreso; en **Cien años de soledad**, de Gabriel García Márquez, el realismo mágico y la apelación a procedimientos de crónica que constantemente se ven asediados por una dimensión poética que otorga al cuadro una rara plasticidad, ejemplifican una nueva concepción de la historia y de la vida en América, cuya propuesta principal es la existencia de

formas de vida y de muerte genuinas y vírgenes, en los que los modelos europeos apenas han actuado a manera de capas superpuestas y nunca insertándose en profundidad; en **Este domingo**, de José Donoso, el análisis de hechos de conciencia y la utilización del lenguaje cotidiano tiende a presentar, en adecuadas estructuras narrativas, algunos de los mecanismos psicológicos principales que brotan de la vida social burguesa: recaídas edípicas, proyecciones de la infelicidad personal, disgregación de la personalidad; en la ya citada **Tres tristes tigres**, de Cabrera Infante, el uso de las más variadas técnicas de la "obra abierta" ilumina, en una especie de negativo, las violentas contradicciones sociales de la Cuba batistiana.

10 **La nueva narrativa y el proyecto revolucionario tienen, pues, objetivos en común y negaciones compartidas que los acercan estructuralmente, pero que, desde luego, no son suficientes para igualarlos y confundir sus campos de actividad.** Un arte "posible" frente a la imposibilidad vetusta de los jirones del arte tradicional del mundo burgués, una sociedad "posible" frente a las deformadas supervivencias de la sociedad capitalista, son dos términos complementarios cuya fusión concreta solo podrá tener lugar —si es que ello ocurre alguna vez— en una nueva situación humana total, en la que el arte no aparezca despegado de la vida social y donde ésta no obligue al arte a refugiarse en lamentables torres de marfil. Mientras tanto, la tensión hacia el futuro —en la que tanto el proyecto revolucionario como el nuevo arte conservarán sus formas operativas específicas, sus lenguajes peculiares— continuará uniendo a quienes quieren transformar a la sociedad y al hombre y a quienes pretenden expresarlos, con mucha más fidelidad que la dada por consignas dogmáticas o realismos socialistas. **En una concepción semejante, no caben las escatologías: ni el arte se ha acabado, y debe necesariamente transformarse en otra cosa, ni la sociedad humana marcha al aniquilamiento; a lo sumo, este senti-**

**miento apocalíptico marca el final histórico de cierto arte y de cierta sociedad. Por ello también la nueva narrativa de América constituye la mejor respuesta artística —y seguirá siendo así mientras no se deslumbré ni con el puro formalismo ni con los compromisos sociales exclusivos— a la imposibilidad de un mundo de miseria y atraso económico, de regímenes militares, de opresión de millones de seres, y el código en que puede descifrarse un mundo posible y justo. ♦**

Unesco

**HISTORIA DE LA HUMANIDAD II**

1228 págs., mapas y lám. en color. \$ 6.000.

Severo Sarduy

**ESCRITO SOBRE UN CUERPO**

112 págs. \$ 280.

Adolf Carnap

**FUNDAMENTACION LOGICA DE LA FISICA**

392 págs. Col. Biblioteca de Filosofía. \$ 1.220

Carlos Gorostiza

**¿A QUE JUGAMOS?**

120 pgs. Col. Teatro. \$ 720.

Mario Cajina Vega

**FAMILIA DE CUENTOS**

160 págs. Col. El Espejo. \$ 680.

John Addington Symonds

**LA VIDA DE MIGUEL ANGEL**

Volumen gigante Col. Piragua. \$ 580.

Federico F. Ortiz y ortos

**LA ARQUITECTURA DEL LIBERALISMO EN LA ARGENTINA**

252 págs. Ilustrado. \$ 2.100.

Raúl F. Guerrero

**HISTORIA GENERAL DEL ARTE MEXICANO**

Epoca Prehispánica

2 tomos Edit. Hermes. \$ 1.600.

**EDITORIAL SUDAMERICANA**

Humberto 1º 545

Buenos Aires

# Francisco

## Squeo Acuña

### POR SER JUGADOR DE VERANO

Por ser jugador del verano  
Me quieren podar los gajos  
De ternura en primavera.

Mas de tanto aporcarme  
La lluvia me besa el ansia  
Con su húmedo canto.

Voy creciendo en la noche  
Dibujando anhelos en el rocío,  
Y al gorjeo llamo como a tierna posada  
Pero el sol se me entrega de pleno  
Como un brindis de amigo  
Y tras de él un grito de mañanas  
Nace en la mano del árbol de mi pueblo,  
No vayan a podarlo en primavera  
Ese día no tendré más el cuerpo  
Poblado de esperanzas.



## MI MADRE Y MIGUEL HERNANDEZ

Mi madre y Miguel Hernández  
Están durmiendo en mis bolsillos de tierra  
Cuando hablo en fuerte ternura  
Ellos suben por mi áspero cuerpo  
Y rematan floreciendo albahaca,  
Tomo su canto de aromas  
Y me voy a la huerta con maíces y escardillos  
Allí los entierro,  
Porque seguramente saldrán en primavera  
Creciendo en chacritas  
Y apuntando en fusiles.

## TEMA DE SIMIL ARAÑA

Hermano,  
No la ames simplemente en serio,  
No la crezcas tanto con el sol de tus manos.  
Llegando la primavera, te come o  
Te abandona en el verano.

## LA PAZ

La vi llena de viento,  
Debí hacerme barrilete.  
Y cuando estuve en el borde del aire  
Estaban desnudándose las palomas.  
Cuando las toqué con mi ruido azul  
Fue el pudor inevitable:  
El suicidio de esa esperanza.

## LOS PAJAROS DEL SACRONTE

He aquí cuando el tierno caer del otoño  
Viene anunciando la brea ante sus ojos  
Y el samuú se olvida de florecer  
Porque viene corriendo el color de los amores  
Y los lapachos juegan con los tarcos  
Porque es lo valioso de los días,  
Que lo nuevo supere a lo siempre fofo.

Y mis pájaros se cambian de amantes  
Porque alguien hizo los nidos con frescura  
Para que el silbido sea intérprete de la alegría  
Quiero decir de la libertad inestablemente  
ciega  
De los que han forzado las hondas  
Para romper el silencio de la emoción o  
Favorecer el pullman que no nos vuela  
Ante el aire del cóndor por Olta.  
O estafar el vino viviente en una pasa Fiam-  
balá.

Por eso el loro Arturo no habla  
Se burla de los seres protestones  
Y de los que usan abanico de la Dow Chemical  
Para dar un viento usurpante a nuestra tierra.  
Y cuando la tucumania dispara aves flacas  
A un continente de sol y esperanza  
Un silbido se hace gordo en el alba de mis  
ojos  
Y el júbilo de la bulla valiente estalla,  
Sólo estalla en la montaña  
En canto de anuncio inevitable.

(Del libro inédito "Cantos cisandinos")

## MICHEL, cuento de Marco Denevi

Qué voy a llamarme Michel, che, avisá. Me llamo Gonzalo Maritti. Yo nunca había sabido por qué mi vieja, que se llamaba Rosina Maritti y era tana, me había puesto ese nombre gallego. Pero en *Le matelot* todos los mozos teníamos que tener nombres franceses. Una chifladura de Gastón, que en realidad se llamaba Héctor. Lo de Michel me lo eligió Freddy, porque yo, la verdad, de francés no manyo ni medio. Hacía una semana que trabaja en *Le matelot*. Era mi primer laburo, sabés, porque mientras vivió la vieja me mantenía para que yo estudiase. No, no estudiaba, pero a la vieja la engrupía que sí para que se quedara tranquila. Bueno, cuando la vieja sonó me encontré en la más porca miseria. Freddy, que conoce el país, me consiguió ese rebusque en la whisquería. Era amigo de Gastón, y Gastón, apenas me vio, lo miró a Freddy y le dijo que sí, que yo le servía.

No iba a servirle, yo. Diez y ocho años y una pinta que rajaba los cielos. Ahora me ves muy chanfleado, pero imaginate entonces. A los dos días ya era el mozo más popular. El gordo primero me mandó a las mesas, pero después manyó el juego de miradas y me puso a atender el bar. Tendrías que haber visto a la mariconería de la barra. Me daban la mano, me buscaban conversación, me tuteaban, a cada rato me pedían fuego. Pero yo me quedaba en la cochera. Porque, ¿quiénes eran, todos esos? Pendejos como yo. Eso es lo que tenía de malo *Le matelot*. Que estaba lleno de pibes, y yo para qué quería pibes, ¿querés decirme? Yo esperaba otra cosa, me comprendés. Una cosa como Freddy, cuando Freddy era un bacán y tenía tres años menos. Pero Freddy se había secado y de golpe se había vuelto un jovato que era más de Dios que de nosotros, te juro, por la enfermedad.

16 Cuando el punto apareció, aquella noche, toda la mariconería de la barra hizo silencio, calibrá cómo sería, y le clavó los carozos. Después meta codearse y mover las plumas. O como decía Gastón: sacaron las polveras. Pero él no miraba a nadie. Me miraba a mí, sabés, a mí desde el primer momento.

Un tipo como de cuarenta años, con cuerpo de pato vica, rubio, la piel tostada. Parecido, a ver si me en-

tendés, a Buster Crabbe. No sabes quién es. No importa. Un tipo que hacía de Tarzán cuando vos no habías nacido. Yo tenía la foto de Buster Crabbe en mi pieza (me la había regalado Freddy), vestido con un taparrabos de piel de tigre, acariciando a un león y sonriéndose cancheramente. Un punto así, sí, pensé. Hasta era capaz de hacérselo gratarola. Bueno, gratarola del todo, no. Pero me conformaba con que me invitase a morfar, o me regalase una corbata. Claro que, para qué macanear, lo lindo hubiera sido que me nombrara guardaespaldas o secretario privado. De día, todo normal. Y a la noche, me entendés. O que me adoptase como hijo. ¿Te imaginás? ¿Quién iba a avivarse? Y de paso tenía el vento asegurado. Le caí como un águila. Juná mi técnica. Apoyo las dos manos en el borde del mostrador, me inclino delante del cliente y, en voz baja, bien serio, sabés, pero amable, le pregunto:

—¿Qué le sirvo, señor?

Porque hay bonchas que dicen:

—¿Qué se sirve?

¿Pero dónde creen que están? ¿En una lechería? En cambio yo siempre les decía:

—¿Qué le sirvo, señor?

¿Te das cuenta dónde está la diferencia? Qué le sirvo yo. Yo a usted. Porque yo estoy aquí para eso, para servirlo a usted, y usted está aquí para pedirme. Usted pide y yo obedezco. Un cliente con categoría sabe apreciar esas cosas. Las pescan en el aire y te las agradecen.

Me contestó:

—Un Vat.

Fenómeno, pensé. Este no es de los amarras que piden jugo de frutas o querosén nacional.

Tenía voz de macho y una cara que, vista de cerca, era impresionante, te juro. ¡Y las pilchas del loco! Corbata italiana, camisa de poplín, una tragedia gris clarito que era un sueño.

Yo seguía inclinado delante de él:

—¿Hielo? ¿Agua? ¿Soda?

—Hielo.

—Sí, señor.

Y mientras tanto yo lo miraba en los ojos, un cacho de ojos verdes, viejo, que te daban escalofríos, y él también me miraba en los ojos. Los dos serios, bien serios, me entendés. Nada de sonrisitas. Pero la seriedad era puro camelo. Como Freddy, cuando me había levantado tres años antes. Para que vos no pensés que son unos tipos baratos que andan por ahí revoleando la pandereta.

Yo me iba a buscar el whisky cuando vi que se ponía un faso en la boca. Como una luz me acerqué y le di fuego con mi Dupont de oro. El Dupont me lo había regalado Freddy. No fallaba nunca y en la oscuridad del bar brillaba como una alhaja. Me lo agradeció con un movimiento de zabeca, sin dejar de campanearme.

Ahora venía un rato de mozo puro. Me fui hasta la

coctelería, busqué la botella de Vat, el vaso, el baldecito con hielo, la medida, le pedí a Gastón el tiquet, todo eso sin mirarlo, dándole casi siempre el contrafrente, pero todo muy rápido, me entendés, para que viera, si por ahí me vigilaba, que yo sabía que a un cliente distinguido no hay que hacerlo esperar. Volví y le serví el Vat en su presencia, una atención que no le hacía a cualquier tipo, por más importado que pidiese, y le pregunté:

—¿Uno? ¿Dos?

—Dos, por favor.

Le eché los dos cubitos, pinché el tiquet, y ahora la tercera parte de mi técnica. Vos te quedás bien cerca del cliente, te quedás derecho, sin mirarlo, te ponés a mirar el salón o la gente que pasa por la calle. Pero si el cliente saca otro faso corrés a encendérselo. Así el punto carbura que aunque vos mirabas lejos en realidad estabas pendiente de él, y si no lo mirabas era para no cargosearlo y dejar que tomara su trago tranquilo, pero vos seguías allí, bien cerquita, listo para satisfacerle cualquier deseo. Mirá, un cliente con clase aprecia esas cosas.

Lástima que la mariconería de la barra, alborotados como estaban, quisieron arruinarme la estrategia. Querían llamar la atención del candidato y no encontraban mejor forma que pedirme a los gritos:

—Michel, un vaso de agua.

—Michel, me das fuego.

Y Michel de aquí y Michel de allá. Bueno, de todos modos así él se enteraba de mi nombre. Podía ver que los clientes me tuteaban y que si me daban un poco de confianza yo sabía responder sin abusar, me entendés. Que si yo no era un levante fácil, bueno, tampoco era un intocable.

El, cada tanto, junaba los alrededores. Los pibes, creyendo que buscaba conexiones, se ponían frenéticos. Pero él enseguida volvía a mirarme a mí, o miraba el vaso, y fumaba. Yo me daba cuenta de todo sin necesidad de clavarle el telescopio, y me hacía el plato. Los pibes también se avivaron, porque tienen una cancha para eso. Pero nadie me dijo nada. Es la ley del ambiente, sabés. Si yo hubiera estado del otro lado del mostrador, entonces sí, entonces más de uno hubiera venido a decirme:

—Te felicito, che. Parece que te levantaste a aquella divinura.

Pero yo era un mozo, y no podían dar el brazo a torcer. Y a lo mejor de bronca, para joderme, nada más, me tenían loco a pedidos. ¿Joderme a mí? Pobres de ellos.

Justo cuando uno de la barra, ya no me acuerdo quién, me obligaba a cambiarle el vaso, vi que Jorge, alias Jorgelina, un maricón que se drogaba y daba en su casa unas festicholas que madre querida, según me contaron, porque yo nunca fui, con tal de entrar en conversación con Buster Crabbe le había volcado medio vaso de cuba libre en la manga.

Al tipo que quería que le cambiase el vaso lo dejé

plantado y corrí a la otra punta de la barra, donde estaba Buster Crabbe. Así le demostraba que él era, para mí, más importante que todos aquellos mariconcitos juntos.

Jorge, con esa voz de gallina clueca, decía:

—Oh, perdone, perdone.

Y sacaba un pañuelo y se lo pasaba por la manga. Buster Crabbe, sin siquiera mirar lo que hacía el otro, le contestó:

—No es nada.

Y siguió tomando el whisky.

Cuando yo llegué, me pareció que me sonreía con los ojos, como diciéndome: ¿Te das cuenta, pibe, a lo que llega este marica? Yo me mantuve serio, sabés, porque a ver si lo hacía cabrear a Jorge, que al fin y al cabo dejaba sus tres lucas todas las noches, y dije:

—Permítame, señor.

Y saqué yo también mi pañuelo, el único que me quedaba de los que me había regalado Freddy.

El me atajó:

—No se moleste. Está bien.

Pero entendeme, sin agresividad. Era la palabra preferida de Freddy. Para Freddy estabas o no estabas agresivo, un tipo se reía con agresividad, o te cargaba sin agresividad. Yo comprendo lo que quería decir. Por ejemplo, Buster Crabbe, me contestó:

—No se moleste. Está bien.

Y estaba serio. Pero sin agresividad. Al contrario. Mirá, como si estuviera serio nada más que para demostrarme que allí, entre todos aquellos pibes, el único que estaba a su altura era yo, pero que no podía o no quería deschavarse delante de todos, se deschavaba de a poquito, en una forma para que nadie se avivara, para que únicamente yo, si era canchero, me diese cuenta. Tenía su técnica, él también. Qué querés, eso me gustó. Y decidí seguirle el juego.

Así que cuando a continuación del "No se moleste, está bien", me pidió otro trago, le contesté, lo más serio y sin mirarlo:

—Sí, señor.

Y me largué derecho a buscar el Vat. Oí la voz de gallina clueca de Jorge:

—¿Estoy perdonado?

Y la voz machaza de Buster Crabbe:

—Siempre que me deje solo, sí.

¡Bárbaro! ¡Era bárbaro, aquel tipo! Tuve ganas de reírme, te juro. Ganas de darme vuelta y ver la jeta que había puesto la otra loca. Pero cuando llegué al bar y pude mirar ya Jorge se había hecho humo y Buster Crabbe fumaba otro faso, y yo me había perdido la oportunidad de encendérselo y por ahí, quién sabe, de empezar a conversar.

Se quedó toda la noche. Cada tanto campaneaba a los pibes de la barra o a las parejas del salón, pero con una mirada sobrada, me entendés, de tipo caminado que sabe lo que es el escalope. No como esos grasas que algunas veces caían de casualidad en *Le matelot* y que cuando se avivaban ponían una cara que vos te

dabas cuenta de que tenían ganas de repartir castañazos. No, mirá. El los relojeaba como balconeando una cosa divertida. Pero a eso de las dos ya empezó a poner cara de aburrido. Lógico. Quería que toda esa manga de maricones se fuera y lo dejara solo conmigo, y así podríamos hablar tranquilamente. Porque un caballero inglés como era él no iba a deschavarse delante de todos esos. Eso sí, me miraba cada vez más seguido. Fijate un poco lo que hacía: me miraba fijo, enseguida desviaba la vista, otra vez me miraba fijo, de vuelta desviaba la vista, y así, che, horas enteras. Igualito que Freddy, cuando Freddy me conoció en *El farolito*. Seguro que estaba preparando el levante en serio.

Yo también quería que se fueran todos. Pero no se iban. Y cuando se iban dos, entraban tres y la barra seguía repleta de pibes. Pensé que ya era hora de darle a entender que yo me había avivado y que estaba con él. Así que empecé a sonreírle. Pero entendeme. Tengo mi técnica. Freddy siempre decía que yo era el único que sabía sonreírse sin estirar los labios. Decía que yo era como un ventrílocuo de la sonrisa. Y él me pescó al vuelo, che, y meta mirarme. El tercer trago se lo ofrecí yo, sin pedirle permiso a Gastón.

—Una atención de la casa, señor.

Se lo serví, y le serví los dos cubitos, y me pareció que saber que le gustaba solo con hielo, con dos cubitos, y servirselo sin preguntarle nada era como conocerle todos sus gustos, como empezar a ser su secretario privado, su hombre de confianza. Era lindo. Y cuando iba a dejarlo otra vez solo para colocarme, como te dije, a pocos pasos de él, me mandó en voz baja un:

—Muchas gracias, Michel.

Que me hizo cosquillas. ¿Te das cuenta? Me había llamado Michel. Un tipo que era la primera vez que venía a *Le matelot*. Un tipo bacán, un señorito inglés, y con esa pinta. No, si Buster Crabbe ya era mío. Pero para que nadie se avivara empecé a poner jeta de velorio. Bueno, te diré. Un poco para que nadie se avivara y otro poco porque cuando un punto de esos me levantaba, no sé por qué, me venía la neura. Con Freddy me pasó lo mismo. Cuando Freddy, vos tendrías que haber visto lo que era Freddy cuando lo conocí, y yo era un pibe de quince años, bueno, quién se acuerda de Freddy, ahora. La cuestión es que si vos en ese momento entrabas en *Le matelot* y me veías, creías que yo andaba con la mufa. Por fin, a las cuatro y media, en la barra no quedó nadie más que él, y una pareja en el salón, meta franelear.

Entonces vi, aunque me mandaba la parte de mirar para otro lado, que me llamaba con la mano. Corrí a atenderlo. Otra vez puse las dos manos en el borde del mostrador, me incliné, como la primera vez, delante de él, pero ahora lo miré bien en los ojos y le sonreí con toda la cara. A la madrugada yo estaba

más pintón que nunca. Me ponía pálido y se me marcaban unas ojeras que todo el mundo me decía que parecía James Dean. A esa horas, más de una noche algún cliente en curda me preguntaba con la lengua hecha un trapo:

—Michel, Michel, ¿cuánto cobrás?

Pero lo que él me dijo fue:

—El último.

Y señaló el vaso.

Le serví el cuarto Vat. La cuenta acusaba mil doscientos mangos. Y me quedé junto a él, delante de él, sin ningún disimulo, como esperando algo, como para darle calce. El también me miraba y se sonreía, un poco en curda, pensé. En curda hasta el más estrecho tira la chancleta. Entonces, bajito, no sé por qué, porque Gastón en la otra punta del mostrador hacía cuentas, y la parejita franeleaba a treinta metros de distancia, a lo mejor para darle intimidad a la conversación o para que todo el fato fuera una cosa, así, misteriosa, me preguntó:

—¿De veras te llamás Michel?

Me tuteaba, el guacho. Y de golpe se me cruzó que era un tira. Otra vez me mandé la parte de tristón, pero lo que tenía era un julepe de la gran puta.

—No, señor. Aquí me obligaron a cambiarme el nombre.

—¿Y cómo te llamás?

—Gonzalo.

Le brillaron los ojos. Vos no sabés cómo le brillaron. Hasta me pareció que se le habían humedecido. Está en pedo, pensé. O a lo mejor Gonzalo le gusta más que Michel, pensé. Le sonará más a macho. Sí, porque Michel suena un poco amariconado. Michel está bien para un peluquero de mujeres o para un modisto, pero no para mí.

Se mandó el whisky sin dejar de mirarme. Yo miraba la calle y hacía rostro, pero por las dudas ponía cara de cabrero.

—¿Hace mucho que trabajás aquí?

—Una semana.

—¿Y te gusta este trabajo?

Me iba a agarrar.

—No, señor. Qué va a gustarme.

—¿Y entonces por qué lo hacés?

—A la fuerza ahorcan. No conseguí nada mejor.

—¿Qué edad tenés?

—Diez y ocho años, casi diez y nueve.

—¿Y tus padres están conformes?

El seguía mirándome y yo miraba la calle. Hablábamos como en un confesionario. Sin querer parecía que andábamos en algún balurdo raro. Gastón, desde la otra punta, se avivó, como me di cuenta después. Pero si vos nos oías, te hubieras creído que yo tocaba el piano en la cana. Lo digo por mí, porque contestaba agresivamente. Te das cuenta, la palabrita de Freddy. Pero no por él, que me preguntaba lo más amable.

Primero hablamos de pavadas. Que el coche andaba mal de frenos, que mantenerlo le costaba un ojo de la cara, que quería cambiarlo por uno de fabricación nacional. Me acuerdo que con Freddy pasó lo mismo. ¿Sabés por qué? Porque en un primer momento se sienten un poco emocionados, un poco cortados. El clima, qué querés, es algo violento, y así, hablando de cualquier cosa, como dos amigos, como dos tipos normales, la situación se hace más fácil. O a lo mejor, quién te dice, la alegría es tan grande que no pueden creerlo, y tratan de ir entrando poco a poco para acostumbrarse, para no dejarse dominar por los nervios, o para darse cuenta de que no estaban soñando, como habrán soñado tantas otras veces con algún pibe que al final se les iba del brazo de una mina, y en cambio a mí me tenían ahí en el coche, al lado de ellos, dispuesto para la joda. ¿Vos te imaginás la alegría que deben sentir estos cosos?

Pero a los tres minutos, sin mirarme, mirando por el parabrisas, me preguntó:

—Y antes de trabajar en la whisquería, ¿qué hacías?

—Estudiaba.

—¿Y de qué vivías?

No tenía que macanearle.

—Mi madre ganaba un buen sueldo y nos alcanzaba para los dos.

—¿Qué estudiabas?

Ahora no tenía más remedio que venderle un boleto.

—Industrial.

—Estarías en el último año, me imagino.

—En el último. Y justo ahora tuve que abandonar.

—¿Qué te hubiera gustado ser?

—Ingeniero.

—Linda carrera.

Mirá, hay que aguantarles que te pregunten por tu familia, por tus estudios. Porque un amigo ya lo sabe y no necesita preguntarte nada. Pero ellos, pensá, no te conocen. Así que tienen que dar un curso acelerado porque si no, qué querés, van a estar enseguida en la cama con vos y desconfían, o les parece que se encaman con un marinero del puerto, y si son señoritos ingleses, como Freddy o como Buster Crabbe, eso no les gusta.

—¿No pudiste encontrar otro trabajo? Porque disculpame, pero *Le matelot* es un lugar siniestro.

Me dio un poco de bronca. Así que le dije:

—¿Y usted?

Se lo dije tan agresivamente que cambié el disco:

—¿Usted es la primera vez que va?

—La primera y la última.

—¿Y cómo fue a parar ahí?

—Por casualidad. Ya no vivo en Buenos Aires. Vivo casi todo el año afuera.

—¿En Europa?

—No, en Córdoba.

Me reí bajito, pero para que me oyese.

—¿De qué te reís?

—De nada. ¿Sabe lo que creí que era usted? Policía. El también se rió, pero fuerte.

—¿Qué te hizo pensar que yo era policía?

—No sé. Las cosas que me preguntó.

—¿Te molestaron?

—No.

—¿Tenés algún problema con la policía?

—Ninguno.

—Pero le tenés miedo.

—Tampoco. ¿Por qué voy a tenerle miedo? Pero como *Le matelot* goza de mala fama, por ahí, sin comerla ni beberla, la liga uno.

Se sonrió y no dijo nada.

Habíamos llegado a la placita que hay donde termina la Avenida Alvear. Detuvo el coche, se dio vuelta con todo el cuerpo y me miró de frente. Yo me senté de costado, contra la carrocería, y también lo miré de frente. Llegó el momento de deschavarnos, pensé.

—¿Acostumbrás a aceptar invitaciones de tipos que van a ese bar?

La salida, imagínate, no me gustó. Pero me di cuenta de que Buster Crabbe era como Freddy. Freddy iba a los mismos lugares, le gustaban las mismas cosas, hacía las mismas porquerías que los otros. Pero no quería que lo confundieran con los otros. Hay que saber distinguir, decía siempre. ¿Distinguir qué? Que una loca como Jorge te lo diga en la cara apenas te ve, y éstos, en cambio, primero te hablen de que el coche anda mal de frenos. Pero está bien, seguiles la corriente. De todos modos me gustaba que fueran así.

No eran escandalosos.

Le contesté, sin ofenderme por la pregunta:

—Esta es la primera vez.

—¿Y esta vez por qué aceptaste?

—Porque sé distinguir.

A Freddy le hubiera caído bien. Pero me pareció que a él no. Resultaba más complicado que Freddy.

—Pero creías que yo era policía.

—Mayor valor de que haya aceptado.

Atajate esa pelota, pensé. No tuvo más remedio que sonreírse.

—¿Ese ambiente no te corrompió?

Yo lo iba junando. Le gustaban los estrenos. Pero me hice el gil:

—¿Corromperme en qué sentido?

—No sé. Pienso que en *Le matelot* debe haber drogadictos, ladrones de automóviles, plays boys...

Esperaba la palabrita. Y la dijo:

—Amorales...

Yo seguía con mi mejor cara de inocente.

—No creo. Son todos muchachos de familia bien.

—Precisamente.

—Y además, usted vio, está lleno de parejas.

—Me refiero a los del mostrador.

—Qué sé yo. Si son amorales, yo no lo sé. Yo los conozco únicamente como clientes de la whisquería. Y

allí lo único que hacen es tomar una copa y conversar entre ellos.

—Y con vos.

—¿Conmigo qué conversan? Servime un whisky, dame fuego, cobrate, y nada más.

—¿Nada más?

Empezó a darme un poco de bronca. Lo miré.

—¿Qué más?

—Invitarte a salir con ellos.

—Nunca.

—Así que yo soy el primero.

Me pareció que me cargaba. Pero yo tenía que seguir haciéndome el fesa.

—Sí, señor. El primero.

—¿Y a qué debo el honor de que hayas aceptado?

Sí, me cargaba el guacho. Me dio una bronca bárbara.

—Ya se lo dije. Porque sé distinguir a la gente. Y yo creí que usted también sabía distinguir.

Pensé: aquí se cabrea. Pero no, se rió.

—No te enojés. ¿Pero no te parece un poco extraño salir con un hombre la primera vez que lo ves?

Me encogí en el asiento, miré para afuera, entrecerré los ojos. Hablé como si tuviera un nudo en la garganta:

—Muy, muy extraño. Menos cuando uno está solo en el mundo, y no tiene parientes, ni amigos, ni nadie. Lo único que uno conoce son nenes de mamá que lo tratan como si uno fuera un sirviente. Entonces no es tan extraño que uno se agarre al primer cable que le tiran. Pero a un cable de cariño, de afecto. A algo que lo haga sentirse una persona, no un mozo. Me di vuelta y lo miré fijo, dispuesto a tirarme a fondo. Sé cómo hay que hacer para que los ojos se te llenen de lágrimas.

—Pero si me engañé con usted, o si usted se engañó conmigo, puedo bajarme aquí y me vuelvo a pie hasta mi casa.

Pensé: o me da una zalipa o me besa.

No hizo ninguna de las dos cosas. Me miró un rato largo, con una cara extraña, como estudiándome. Este es más revirado que Freddy, pensé. Después me palmeó la pierna, me la palmeó un poco más de lo necesario (habrá apreciado la calidad, pensé) y me dijo:

—Está bien.

Nada más que eso:

—Está bien.

Puso otra vez el motor en marcha, tomó por Cerrito, dos cuadras más adelante dobló y detuvo el coche. Me señaló una puerta.

26 —Ahí tengo un departamento, donde paro cuando bajo a Buenos Aires. Vení conmigo.

Y como creyó que yo había hecho algún ademán (yo no había hecho nada), agregó:

—Vení. No tengas miedo.

Me miró:

—No soy lo que vos pensás.

Las mismas palabras que Freddy. Le contesté, como a Freddy.

—Ya lo sé, señor.

Otra vez se quedó un rato como estudiándome. Después dijo:

—Tengo que hablarte.

Lo mismo que Freddy. Freddy, cuando me llevó la primera noche al cotorro, tenía que hablarme. Y apenas entramos empezó a sacarse la ropa.

Abrió la puerta del coche. Yo bajé por la otra puerta. En la calle no había nadie. Entramos en una casa de departamentos. Nadie nos vio entrar. Cruzamos un vestíbulo casi tan grande como *Le matelot*, todo alfombrado. Al fondo estaban los ascensores. Tomamos uno, también alfombrado y con espejos. Me miré y me vi tan pintón que pensé que Buster Crabbe había estado defendiéndose hasta último momento porque sabía que conmigo se perdería. Llegamos a un piso, ya no me acuerdo cuál. Abrió la puerta de un departamento, prendió una lámpara, yo empezaba a fichar aquel bulín de cine cuando él ya me abrazaba. —Gonzalo —dijo a media voz, y jadeaba de emoción—.

Gonzalo.

Sentí que temblaba, que el corazón le latía fuerte. Yo también empecé a abrazarlo, pero despacito, para hacerme desear.

—Gonzalo —dijo, y me tomó la cara con una mano—.

Tengo que decirte una cosa.

—No es necesario —dije—. Ya lo sé.

Y ahí lo besé en la boca.

Mirá, todo fue tan rápido y tan inesperado que no me acuerdo bien. Sé que con las dos manos separó mis brazos de su cuerpo. Ví que había puesto una cara espantosa. Y en seguida empezó a fajarme. Vos sabés, yo no aguanto que nadie me ponga la mano encima. Ni la vieja me fajó nunca. Así que cuando el punto me dio los primeros castañazos me volví loco. No sé lo que hice. Lo único que sé es que lo vi tirado en el suelo, con los ojos abiertos y el pelo rubio todo mojado de sangre. Le palpé el pecho. Estaba muerto.

Me entró un jabón de la gran siete. Rajé del bulín.

A las seis y media estaba de vuelta en casa.

Por un rato no me pude dormir. Pensaba que nadie me había visto con el punto, así que cuando descubieran el cadáver, la cana, por más vueltas que diese, no iba a poder complicarme. Y si averiguaban lo de la visita a *Le matelot*, bueno, ¿y qué? yo no lo conocía, le había servido copas hasta las cuatro y media, y después se había ido y no lo había vuelto a ver más, y encima les contaría la historia que ya le había vendido a Gastón, sobre aquel marica bajito, gordito, canoso, un tal Rudy, y Gastón me saldría de testigo, y la cana pensaría que era un crimen entre amorales. También pensaba por qué me había fajado. ¿Dónde estaba la metida de pata mía? ¿En besarlo yo primero? Y entonces, ¿para qué me había llevado al bulín?

¿Para qué me había abrazado y me había agarrado la cara con la mano y me había dicho: Gonzalo, Gonzalo, con aquella calentura que lo hacía temblar como una hoja? Mirá, no podía entenderlo. O a lo mejor era un neura de esos que primero te dan piola o después te fajan, o primero te fajan y después se encaman con vos.

A final me dormí y apolillé hasta las dos de la tarde, hasta que entró doña Zulma.

—Levantate, che —gritó—. ¿A qué hora vas a almorzar? Mirá, te lo cuento todo de un saque porque yo, primero medio dormido, no sabía qué me preguntaba y no le contestaba nada, y después porque, cuando empecé a darme cuenta, qué querés, me agarró tal desesperación que casi me vuelvo loco.

—Oíme, ¿no fue a verte un señor, anoche, en la whisquería? ¿Uno alto, rubio, muy buen mozo? Porque anoche, apenas te fuiste, vino por aquí y preguntó por vos. Le dije que no estabas, que habías salido. Quiso averiguar algo más, pero yo, imaginate, como no sabía quién era, no quería decirle nada, porque pensé quién sabe quién es éste y seguro que aquél hizo alguna de las tuyas. Pero cuando me mostró el sobre con la carta y reconocí la letra de tu pobre madre, cambió la cosa. Sí, nunca te dije nada porque Rosina me pidió que no te dijera nada. Pero anora te lo digo. Resulta que el día antes de morir Rosina me dio un sobre cerrado con una carta adentro, para que yo la pusiera en el correo después que ella se muriese. Pero Rosina, le dije yo, qué se va a morir usted. Se lo dije para consolarla, porque yo sabía que no iba a durar más de cuarenta y ocho horas. Y ella también lo sabía, pobrecita. Bueno, así fue: dos o tres días después que la enterramos puse el sobre en el correo. Iba dirigido a un tal Gonzalo de no sé cuántos, dos apellidos de lo más copetudos, y la dirección era una estancia en Córdoba. Rosina me había pedido que no te dijera nada, porque si la carta no daba resultado vos no tenías que enterarte, pero por lo visto dio y por eso te lo digo. Así que cuando el señor me mostró el sobre con la carta me di cuenta de que él era el tal Gonzalo de la estancia en Córdoba, y entonces le conté todo. Estuvo como una hora preguntándome por Rosina, y por vos, sobre todo por vos. Quería saber cómo eras, qué hacías, qué no hacías. Yo le dije que antes estudiabas, pero ahora, con la muerte de tu madre, habías tenido que ponerte a trabajar, eso sí, de mozo, y en un lugar que francamente a mí no me gustaba nada. Me dijo que iba para allá, a conocerte. ¿No fue? Preferirá verte aquí. Y hace bien, porque ese bar, m'hijito, qué querés que te diga. Andá, levantate y vestite, que a lo mejor de un momento a otro cae por aquí y no está bien que lo hagas esperar. Porque se ve que es un gran señor, che, y qué auto tiene, y no habrá venido expresamente de Córdoba para darte el pésame. Yo no sé nada, pero por algo Rosina te puso el mismo nombre que él. Pobre Rosina, siempre tan orgullosa. Nunca se lo

habrá dicho, pero cuando supo que te quedarías solo en el mundo le mandó la carta. Andá, levantate y vestite.

En eso sonó el timbre.

—¿Qué te dije? ¿A que es él?

Era la cana. Me habían localizado por la carta de la vieja que le encontraron en un bolsillo. Todavía no sospechaban de mí. Venían a averiguar, nada más.

Pero yo en seguida confesé todo. ●

## OTROS LIBROS Y OTRAS EDICIONES

- **Romancero de la Resistencia española (1936 - 1965)**  
Compilador: Darío Pucini -  
Encuadernado, con numerosas  
ilustraciones - 516 pp. -  
**Edic. Era**
- **Enciclopedia Universal Damon**  
10 tomos encuadernados
- **Obras Completas - S. Freud -**  
**Bibl. Nueva - 3 tomos**
- **Manual de psicología del niño**  
Carl Murchison - **Ed. Fran-**  
**cisco Seix**
- **Química orgánica Superior -**  
Fieser y Fieser - 2 tomos -  
**Grijalbo**
- **Estética - G. Lukács - Tomos**  
I al IV - **Grijalbo**
- **Historia social de la literatura**  
**y el arte - A. Hauser - Guar-**  
**darrama - 3 tomos rústica**
- **La estructura de la persona-**  
**lidad - Learch - Scientia**
- **Psicología social - Learch -**  
**Scientia**
- **Teilhard de Chardin - Obras -**  
**Taurus**

**D. E. A. s. r. l. -**  
**Distribuidores**  
Rivadavia 1711 - Bs. As.

## JAMES JOYCE y su gran aventura novelística, por Leopoldo Marechal.

*Escrito en 1941 con motivo de la muerte de Joyce y publicado ahora en el 30 aniversario de la aparición de "Finnegans Wake".*

En Zurich, donde vivió algunos años de su juventud y escribió parte de su famoso "Ulises", ha muerto James Joyce, el escritor de ahora que sin duda provocó en torno suyo más discusiones y conflictos. Si hemos de identificarlo con el Stephen Dedalus de sus obras diremos que ha terminado en Zurich una existencia singular iniciada en Dublín el año 1882 y definida por los dos grandes temas implicados en el nombre del arquitecto mitológico (Dedalus) que Joyce dio a su personaje: un concepto laberíntico y una laberíntica realización de la vida humana; un afán eterno de evasión, simbolizado en el Icaro de la misma leyenda.

Alguien podrá decir algún día cómo Joyce acertó la naturaleza de su laberinto, y cómo extravió los medios de su evasión al confiarla sólo a las frágiles plumas de Icaro. Por mi parte, respetuoso de una conciencia que tanto luchó y que tal vez haya triunfado en la última instancia de la muerte, me limitaré a considerar algunos aspectos de su obra que, según creo, no fueron vistos aún con suficiente claridad.



Desde que los críticos, favorables o adversos, se dedicaron a exaltar o a vituperar la obra de James Joyce, todos estuvieron de acuerdo en señalarla como "algo raro" y fuera del orden común: pocos hay, verbigracia, que, ya en el tono de la censura o ya en el del elogio, no consideren el "Ulises" como una especie de monstruo literario. Sin embargo, yo me atrevo a sostener que dicha obra es la primera y la mayor tentativa que se haya hecho últimamente para devolverle a la novela su lineamiento clásico y su raíz tradicional. Sabido es que la novela, género relativamente moderno, debe ser considerada como una "corrupción" (sentido peyorativo) o como un "sucedáneo" (sentido mejorativo) de la epopeya antigua: quiere decir que en ambos sentidos la novela tiene que haber heredado las normas del género épico, bien que adaptadas a la modalidad de los nuevos tiempos cuya expresión le corresponde como sustituto de la epopeya.

Es indudable que Joyce lo entendió así, gracias a su sólida formación clásica y sobre todo escolástica: las ideas estéticas de Santo Tomás, trabajadas casi hasta el bizantismo por este irlandés extraño: sus estudios parisienses de Aristóteles (¡aquella *Poética* magnífica!) en la Biblioteca de Sante Geneviève; su conocimiento de la épica universal que lo llevó muchas veces a la imitación y hasta a la parodia del género; todas esas circunstancias contribuyen a iluminar el fondo simplísimo del "Ulises" a pesar de los recursos técnicos y de las fanta-

sías verbales que lo complican exteriormente. Y al fin de cuentas, el lector sagaz descubre que el "Ulises" es algo menos que una epopeya y algo más que una novela (¿no podría decirse lo mismo del Quijote?).

No me referiré aquí a las correspondencias más o menos veladas que el "Ulises" de Joyce pueda tener con la Odisea de Homero y en las que tanto insisten sus críticos: a mi entender, las normas de la epopeya se dan en el "Ulises", no tanto por una imitación más o menos desfigurada de los episodios homéricos, cuanto por algunos caracteres de la obra que trataré de resumir a continuación. Apartándose de la corriente novela contemporánea, Joyce consigue alterar la verdadera estatura de sus personajes, confiriéndoles lo que yo llamaría cierta "magnitud heroica" y haciéndolos, no mejores de lo que son, como Aristóteles quería (porque Joyce carece de toda intención moral o moralizante), sino "más grandes" o si se quiere "más dilatados". Para ello a veces utiliza el tono natural de la épica, y hasta en sus formas verbales más arcaicas; o introduce en el texto, insólitamente, figuras y escenas heroicas que sólo tienen con tal personaje o tal episodio homéricos una vaga relación de similitud; o adopta, en fin, la técnica desmesurada del maestro Rabelais, hasta dar a su obra los contornos de una grotesca "gigantomaquia".

Otro carácter épico del "Ulises" se revela en su propensión a dilatar los límites vulgares o más conocidos del hombre, extendiéndolos a nuevos y misteriosos

planos de la realidad. Ciertamente es que la epopeya antigua, tan arraigada en lo metafísico, cumple dicha norma "visualizando", por decirlo así, la relación invisible que existe entre los dioses y los hombres, entre la "Causa Primera" y las causas segundas. Pero Joyce, que ha perdido su fe y sólo es, como su Dedalus, "una horrosa especie de libre pensador", hace que sus héroes salgan de sí mismos, no para encontrarse frente a frente con lo sobrenatural o lo sobrehumano, sino para encararse con minuciosos desdoblamientos de "ellos mismos". ya en el mundo del sueño y la pesadilla, ya en los mil disfraces de la propia conciencia, ya en el turbio universo de lo "subconciente". Con todo, el "efecto literario" es bastante parecido al de la epopeya tradicional; y aquel capítulo dialogado del "Ulises" que se desarrolla en el barrio de los burdeles, alcanza la grandeza épica de un *Descenso a los infiernos*, tema que nunca falta en las epopeyas antiguas, pero con una diferencia fundamental: en la epopeya es un "tema metafísico" y en el "Ulises" de Joyce un "tema literario".

34 Por otra parte, no ignoraba el estudioso Joyce que bajo el "sentido literal" de la epopeya, tan simple y llano, se oculta un "sentido profundo" (el de una realización metafísica) que se da por modo de símbolo y figura. Tal conocimiento le ha inspirado quizás ese juego de *claves* que se disimula en el "Ulises". Pero también aquí la diferencia es muy significativa: el iniciado que da con las claves de una epopeya, lee su sentido pro-

fundo y alcanza un itinerario espiritual; el iniciado que da con las claves del "Ulises", descubre que se trata de un juego literario tendiente a velar tales o cuales asimilaciones humanas. Por segunda vez James Joyce, atento a las normas de la epopeya, se desentiende del "espíritu" y se queda en la "letra". El "literato" predomina en él, y esa inclinación lo llevará lejos.

De la misma fuente ha sacado Joyce aquel realismo tajante y aquel gusto de la crudeza que tanto escandalizó a muchos y le ha valido cierta reputación de inmoralidad y hasta de pornografía que a mi entender es totalmente injusta. Dije ya que la obra de Joyce carece de toda intención moralizante, lo cual no vale decir que sea inmoral. Además, lo pornográfico en literatura supone cierta "complacencia" del escritor en la materia que trata; y tan lejos está Joyce de todo ello, que, según uno de sus críticos, al describir las pasiones humanas lo hace con la estudiosa frialdad de un "casuista" jesuita (Stephen Dedalus lo hubiera sido, y muy hondo, si hubiera juntado a su nombre el S.J., como estuvo a punto de hacerlo un día). Por mi parte, confieso que sus pasajes escabrosos me hacen recordar los grabados de Bruegel y el gesto admonitorio de las gárgolas medievales. Pero no dejo de reconocer que a Joyce, algunas veces, se le ha ido la mano en la pintura, y que su obra nada gana con ese alarde blasfematorio que asoma en ciertas páginas.

Ahora se me objetará que, a pesar de su clasicismo secreto, el "Ulises" continúa

siendo un monstruo literario. Y digo que lo es, efectivamente, porque Joyce ha guardado sólo las normas exteriores del género épico: el héroe de la epopeya, verbigracia, no pierde nunca su "unidad" ante nuestra visión; es siempre uno y entero en la multiplicidad de las gestas que realiza. Por el contrario, Joyce divide y subdivide a su héroe, hasta que su forma unitaria desaparece de nuestra vista, como desaparece la unidad de un organismo bajo el lente de un microscopio. Además, el tiempo de la epopeya es el tiempo natural de la vida, mientras que el tiempo del "Ulises" es el tiempo analítico del *relenti* cinematográfico (¡muy buenos días, Proust!) que necesita el autor para registrar la "pulverización" de su personaje. Por otra parte, en la epopeya, como en toda forma clásica, los medios de expresión están subordinados al fin, y la "letra" no arrebató jamás su primer plano al "espíritu". Joyce, cuya inclinación a la letra ya he señalado, concluye por dar a los medios de expresión una preeminencia tal, que la variación de estilos, la continua mudanza de recursos y el juego libre de los vocablos terminan por hacernos perder la visión de la escena, de los personajes y de la obra misma. No se ha detenido ahí, ciertamente, porque hay un "demonio de la letra" y es un diablo temible. A juzgar, por sus últimos trabajos, el demonio de la letra

36

venció a Joyce definitivamente.

Y esta es la gran aventura novelística de un escritor admirable. Pienso que si la novela recobra, según creo, sus anti-

guos cauces y su grandeza original, los novelistas del futuro verán en James Joyce a un precursor iluminado y se acercarán al "Ulises" como a un hermoso y extraño monumento. ♦

37

## DE LA PATRIA JOVEN

*Melancólica imagen de la patria*  
J. CHASSAING

Graciosa bajo el humo que despiden sus hombres  
quemados junto al Río  
y predilecta ya, como las hijas,  
en el ancho fervor de sus mujeres,  
la Patria es un dolor que nuestros ojos  
no aprenden a llorar.

Un pie arraigado en la niñez y el otro  
ya tendido a los bailes de la tierra,  
su corazón ofrece a las mañanas  
que remontan el Río.

Y quisiera grabar en el día su sombra,  
y decir las palabras  
que castigan al tiempo  
como a un noble caballo.

Pero vacila su talón ardido:  
“¡No es hora!”, canta el año junto al Río.

Yo no calcé su pie ni vestí su costado:

no la cubrí de plata festiva para el gozo

ni la calcé de hierro

para la grave danza de la muerte.

No restañé la herida salobre de su párpado

ni dije su alabanza

con la voz de las armas.

¡Yo soy un fuego más entre los hombres

quemados junto al Río!

La infancia de la Patria se prolonga  
más allá de tus fuegos, hombre, y de mi ceniza.

La Patria es un dolor  
que aun no tiene bautismo:  
sobre tu carne pesa lo que un recién nacido.

LEOPOLDO MARECHAL

RAUL H. CASTAGNINO

## EL ANALISIS LITERARIO

Introducción metodológica a una estilística integral.

6ª Edición corregida y actualizada.

Editorial Nova S.A.C.I.

Perú 858 - 34-8698

Buenos Aires

## OTROS LIBROS Y OTRAS EDICIONES

Las nociones de Estructura y Génesis, por JEAN PIAGET, Ed. Proteo. - La Marquesa de Gange, por SADE, Alonso Ed. - La lucha contra la Burocracia, por LEON TROTSKY, Coyoacan. - Arte y Alienación, por H. READ, Editorial Proyección. - Textos sobre Hegel, por C. MARX. - Martín Borman, la sombra de Hitler, por J. WULF, Ed. Grijalbo. - Thomas Mann, por G. LUKACS, Ed. Grijalbo. - La Religiosa, por DIDEROT, Ed. Grijalbo. - Determinismo y Autonomía, por VENDRYES, Ed. Grijalbo. - Soldados, por ROLF HOCHHUTH, Ed. Grijalbo. - El mundo que yo vi, por SILVINA BULLRICH, Ed. Merlín.

D.E.A. s.r.l.

Distribuidores

Rivadavia 1711 - Bs. Aires

## VISITA DE NOVIOS, por Julio Ar- diles Gray.

### SEGUNDO CUADRO

El reloj de cu-cú acaba de dar las seis y media.

(RAMON se limpia la boca ceremoniosamente con una servilleta. Las mujeres miran con angustia el reloj, primero, y luego a Don PABLO).

RAMON (muy cumplido): El té ha estado riquísimo. La torta, realmente es deliciosa.

JACINTA (amable hasta el borde de la cursilería): ¿Quiere servirse un poco más?

RAMON: No. No. A mi edad tengo que cuidarme. Sobre todo de los dulces. El médico me ha prohibido engordar.

Don PABLO (chanceándose): No le haga caso a los médicos. Ya ve usted cómo estoy yo. Nadie diría que el año pasado he cumplido setenta.

RAMON: No todas las naturalezas son iguales.

LUCRECIA: Exactamente... Exactamente...

JACINTA: Pruebe estos bollitos de anís. No son tan dulces.

Don PABLO: Yo siempre he comido de todo. Quizá por eso sea que tengo una salud de hierro. (Las dos mujeres se miran afligidas). Y sobre todo, una memoria de... de ¿cómo se dice?

LUCRECIA - JACINTA (al mismo tiempo): ¡De elefantel... ¡De elefante, papá!

Don PABLO: De elefante. Eso es... Me puedo acordar de muchas cosas. De todas las cosas...

JACINTA (a Ramón y para cortar el relato de Don Pablo): Las seis y media. ¡Cómo pasa el tiempo!

RAMON: ¡Las seis y media! ¡Es verdad! Creo que por ser la primera vez que vengo a esta casa, es tiempo suficiente.

Don PABLO (*confianzudo*): ¡Quédese un poco más! ¡Quédese un poco más! Le voy a hacer una demostración de mi memoria de elefante.

LUCRECIA (*por decir algo*): No dudamos... No dudamos...

JACINTA (*lirica y cursi*): El tiempo pasa, Ramón. El tiempo pasa y no nos damos cuenta.

RAMON (*muy formal*): Yo siempre soy puntual. Precisamente, porque he sabido aprovechar mi tiempo ahora soy poseedor de una fortuna modesta pero sólida.

LUCRECIA (*afligida*): El tiempo pasa...

Don PABLO (*entrecerrando los ojitos*): Me acuerdo cuando trabajaba en la firma Hans Brugger, Importaciones y Exportaciones...

RAMON (*cumplido*): Parece que el señor quiere contarnos algo...

LUCRECIA (*cada vez más afligida*): El tiempo pasa y no hay que perderlo.

RAMON (*condescendiente*): Efectivamente. Esa también ha sido una norma en mi vida. Claro que las circunstancias... no me han permitido aprovechar el tiempo como usted lo ha hecho. Quizá, también, porque no todos tenemos su misma inteligencia.

Don PABLO: Eramos cuatro compañeros inseparables en la firma Hans Brugger, Importaciones y Exportaciones: Medina, un catamarqueño; Flanagan, un irlandés y Whitelocke, un inglés, como el de las invasiones inglesas.

RAMON (*sentencioso*): El tiempo aprovechado siempre nos deja una sensación tonificante.

JACINTA (*mirándolo con ojos de cordero degollado*): Es verdad... Es verdad...

RAMON: En cambio, el tiempo perdido siempre nos está acusando.

44

Don PABLO: Los dos gringos que sabían hablar castellano cuando entraron a la firma Hans Brugger, Importaciones y Exportaciones. En la calle Defensa al cuatrocientos. Allí todavía están los escritorios donde trabajé durante cincuenta años. Hasta que me jubilé.

(*a Lucrecia*): ¿Por qué me jubilé, Lucrecia?

LUCRECIA (*incómoda*): Porque habías llegado a la edad de jubilarte. Porque la ley obliga a jubilarse a todos aquellos que cumplen cincuenta años de servicios.

JACINTA (*afligida*): Son las siete menos veinticinco.

RAMON: A veces es terrible contemplar el reloj y ver cómo pasan los minutos. Y pensar que luego nunca los podremos recuperar!

JACINTA (*suspirando*): Es verdad. Es algo terrible... Es como asomarse a un vacío.

Don PABLO (*retomando el hilo de su relato*): A los dos años, los gringos ya sabían hablar el castellano mejor que yo y que Medina. Ibamos a muchas fiestas. Flanagan se casó el mismo año que yo me casé. Medina ya estaba casado con una comprovinciana. Whitelocke se había casado en Inglaterra antes de venir y estaba juntando unos pesos para traer a su mujer.

RAMON: El tiempo pasa y no hay que dejarlo pasar.

JACINTA: Ya lo creo (*reflexionando en voz alta*). No quiero que me pase otra vez lo que ya me pasó.

RAMON (*a Jacinta*): Jacinta, por favor. No insista con esa historia.

JACINTA: Perdón, Ramón. Perdón. Me había olvidado que ya me lo había dicho.

LUCRECIA (*espantada*): Son las siete menos veinte.

RAMON: Dentro de unos minutos caerá la noche. En otoño oscurece más rápido. (*se pone de pie*). (*Don Pablo tomándolo de un brazo y haciéndole sentar de nuevo*).

Don PABLO: ¡No se vaya, hombre! ¡No se vaya! Quiero terminar de contarle mi historia.

LUCRECIA (*afligida*): No creo que al señor Ramón le guste.

Don PABLO: En realidad no es agradable pero es sorprendente. Se la he contado a muchos.

JACINTA: ¡Papá!

Don PABLO: El pobre Whitelocke se murió. Le dio una neumonía y se murió. Justo cuan-

45

do acababa de girarle a su mujer el dinero para el pasaje.

JACINTA (a Ramón): ¿Volverá el sábado?

RAMON: Por supuesto. El sábado quiero hablar con su papá y con su mamá. ¿Ya se lo habrá prevenido, no?

LUCRECIA: Las siete menos diez y nueve.

JACINTA: ¡Mamá!

Don PABLO: Como Whitelocke era protestante, antes de morir pidió que lo cremaran.

Los cuatro amigos fuimos a la Chacarita. Vinieron todos los empleados y hasta el señor Hans Brugger. Medina, que tenía dotes literarias, dijo unas palabras muy sentidas...

¿Fue Medina?... ¿O fui yo? No... fue Medina.

JACINTA (a Lucrecia): ¡Mamá!

LUCRECIA (temblorosa): Las siete menos diez y siete.

RAMON (a Jacinta): El sábado a las cinco en punto.

JACINTA: Prepararé otras cosas.

RAMON: No muy dulces.

Don PABLO: Después que lo cremaron, nos entregaron las cenizas del pobre Whitelocke

en una urna de bronce, muy artística. Se la dimos a Flanagan para que la guardara hasta

que la viuda llegara de Inglaterra. Medina no la quería tener en su casa porque era muy

supersticioso. ¿Medina? ¿O yo, era el supersticioso? ¿O a mí me dieron la urna? (a Lucrecia)

Lucrecia: ¿fué a mí o fue a Medina que nos dieron la urna.

LUCRECIA (muy incómoda): A Flanagan. Dijiste, que a Flanagan.

Don PABLO: ¡Qué curioso! Ahora no recuerdo muy bien. Y yo que tengo una memoria de elefante.

JACINTA: Son las siete menos diez y seis.

LUCRECIA (a Ramón): A las siete menos cuarto también sale el cu-cú.

JACINTA: Es un reloj suizo.

RAMON: Los relojes suizos son exactos.

Don PABLO: Sí. Fue Flanagan el que guardó la urna con las cenizas de Whitelocke, en su casa, durante un mes.

LUCRECIA: Al nuestro jamás tuvimos que

hacerlo arreglar desde el día en que lo compramos. Y de esto, hace ya veinte años.

JACINTA: Limpieza. Únicamente, limpieza...

Don PABLO: Mes y medio después, llegó la viuda. El barco atracaba en la Dársena Sud,

a la madrugada. Flanagan, Medina y yo, decidimos pasar la noche en vela. Nos fuimos a

un cabaret del Bajo, como solíamos hacer cuando éramos solteros. Nos llevamos a White-

locke. Nos llevamos la urna con las cenizas de Whitelocke.

RAMON (algo incómodo): Mi padre tenía un Longines que había sido de su abuelo. ¿Lo quieren ver?

LUCRECIA (apurada): Con el mejor gusto...

Con el mayor gusto... (Ramón saca el reloj y se los muestra).

JACINTA: Su reloj marca las siete menos diez y siete.

Don PABLO: El cabaret se llamaba "My Darling". Pero por ese entonces ya no estaba Georgette, una francesa que nos tenía locos a los cuatro...

RAMON (orgullosa): Mi padre me regaló el reloj cuando cumplí mi mayoría de edad...

LUCRECIA (examinando el reloj): ¡Es de plata!...

JACINTA: Las siete menos diez y seis...

RAMON: Creo que es una hora prudente para que me vaya.

JACINTA (afligida): No. No lo decimos por usted, Ramón. Pienso en papá... (se contiene).

LUCRECIA (socorriéndola): En su medicina.

Don PABLO: ¡Qué medicina, ni qué medicina! Estoy sano como un elefante...

¿Se dice sano como un elefante, o sano como un toro?

RAMON: Como un toro... como un toro... (Lucrecia dando vuelta al reloj, nerviosa).

LUCRECIA: Es de plata pura.

RAMON: Tiene cuatro tapas. En la segunda está grabado mi nombre...

Don PABLO: Antes de entrar al cabaret...

¿O al salir del cabaret? Saben que ahora no recuerdo bien... No... Fue al entrar al cabaret sino no habríamos tenido tiempo...

Al entrar al cabaret Flanagan tropezó y lo



tiró a Whitelocke, digo, a la urna con las cenizas de Whitelocke. Un golpe de viento se las llevó y cuando quisimos recogerlas, de nuestro pobre amigo no quedaba nada...

RAMON (*cada vez más molesto*): En la segunda tapa también está grabado el año en que me recibí de contador público nacional. Fíjese...

JACINTA (*leyendo*): Mil novecientos treinta y nueve. (*a Ramón*) ¡Es el año en que comenzó la guerra!

LUCRECIA (*espantada*): En su reloj son las siete menos cuarto...

RAMON: Su reloj adelanta. El mío es muy exacto. Es un Longines.

Don PABLO: Medina salvó la situación... No... No fue Medina... Fue Flanagan... Aunque si hago un poco de memoria recordaré que fui yo el de la idea.

RAMON (*seco*): Ya es tarde.

Don PABLO (*afligido*): Ya termino... Ya termino... Nos compramos una botella de whisky y una caja de habanos. Nos fumamos la caja de habanos y echamos las cenizas en la urna. (*A Ramón*) ¿Usted sabe lo que es fumarse en una noche doce habanos cada uno? ¿Eran doce?... No... Fueron diez...

LUCRECIA (*gritando*): ¡El cu-cú... El cu-cú!... ¡Son las siete menos cuarto! (*El reloj da las siete menos cuarto. El cu-cú sale y canta. Silencio de todos*).

JACINTA (*para romper el silencio*): ¡Cómo me gustaría escuchar un cu-cú de verdad!

RAMON (*doctoral*): Me han dicho que en los bosques de Alemania hay muchos.

Don PABLO (*empecinado*): Cuando llegó el barco, le entregamos a la viuda la urna con las cenizas... Fue una mentira piadosa... ¿Qué otra cosa podías hacer? Los tres apes-  
tábamos a tabaco... Estábamos un poco mareados... No podíamos hacer otra cosa...

48 RAMON: Cantan cuando llega la primavera.

LUCRECIA (*tratando de desviar la conversación*): Nosotros teníamos un gato que se pasaba las horas frente al reloj esperando que saliera el pajarito para cazarlo.

JACINTA (*suspirando*): Los gatos son crueles.

Don PABLO (*moviendo la cabeza*): No creo que la viuda se haya enterado nunca.

JACINTA: El sábado haré medias lunas.

RAMON: Nada de dulces. Ya sabe: yo siempre cumplo con las órdenes del médico. (*se pone de pie*).

JACINTA: ¿Se marcha ya, Ramón?

RAMON (*mirando su reloj de plata*): Son las siete menos once minutos.

Don PABLO: Vamos hombre: espere hasta las siete. El cu-cú volverá a salir.

LUCRECIA (*cortante*): Ya lo ha escuchado. El sábado lo escuchará de nuevo.

Don PABLO (*un poco apesumbrado*): El cuento es un poco macabro, pero es verdad. No es un cuento. Pero, ¿qué otra cosa podíamos hacer por la pobre viuda de Whitelocke?

RAMON (*muy ceremonioso*): Todo estuvo delicioso. (*a Jacinta*) El sábado hablaremos, Jacinta.

LUCRECIA (*nerviosa*): Un momento: le traeré su sombrero y sus guantes.

JACINTA (*mimosa*): ¿No quiere llevarse un poco de torta, Ramón?

RAMON (*con una sonrisa de cumplido*): No me tiente, Jacinta. Usted ya sabe...

JACINTA: Para que convide a sus amigos... y les cuente lo que sé hacer...

RAMON (*mimoso*): Si es así acepto. (*Las dos mujeres salen. LUCRECIA se lleva los restos de la torta. PAUSA. RAMON y Don PABLO quedan frente a frente un instante*).

Don PABLO (*repentinamente*): ¿Quién es usted, señor?

RAMON (*estupefacto*): ¿Cómo?

Don PABLO: Sí. Le he preguntado, ¿quién es usted, señor?

RAMON: Pero... Hemos sido presentados antes del té.

Don PABLO: ¿Antes del té? ¿De qué té?

RAMON (*sin saber qué decir*): Del té... ¡del té que acabamos de tomar!...

Don PABLO: Yo no he tomado ningún té. ¡Le pregunto quién es usted, señor y qué es lo que hace en esta casa!

RAMON (*desconcertado*): ¡Me extraña! He

venido a visitar a su señora esposa y a su hija.

Don PABLO: Yo soy soltero. No tengo ninguna esposa, ni mucho menos una hija, como consecuencia, *(más duro)* ¿Quiere decirme qué es lo que hace en esta casa?

RAMON *(fastidiado)*: Vamos... Vamos... Ya se lo he dicho: estoy de visita. *(Aparecen LUCRECIA y JACINTA, una, con los guantes y el sombrero; la otra, trayendo un paquete envuelto primorosamente).*

RAMON *(a las dos)*: Su papá sigue de bromas.

JACINTA: ¡Papá!

Don PABLO *(muy ceremonioso y circunspecto)*: ¿Señorita? *(LUCRECIA tomándose la cabeza con las dos manos).*

LUCRECIA: ¡Dios mío! Son las siete menos dos minutos!

JACINTA *(desconcertada)*: ¡Papá!

Don PABLO: ¿Señorita? No tengo el gusto de conocerla. ¿Ha venido usted con este señor?

JACINTA *(al borde de las lágrimas)*: ¡Pero, papá! ¡Yo vivo aquí! *(a Lucrecia)*. ¡Ya no se acuerda! ¡Las pastillas!

Don PABLO: No tengo el gusto conocerlas. ¿Y quién les ha dado permiso para que ustedes dos vengan a vivir en esta casa?

LUCRECIA *(al borde de la agonía)*: ¡Pablo! ¡Pablo! ¡Soy yo! ¡Tu mujer! ¡Yo también vivo aquí!

Don PABLO: ¡Caramba! ¡Así que los tres viven aquí!

RAMON *(molesto)*: Yo no vivo aquí, señor. He sido invitado.

Don PABLO: ¿Invitado?

RAMON: A tomar el té por su señora esposa y por su señorita hija.

Don PABLO *(conteniendo su furia)*: Le he dicho, señor mío, que soy soltero y por lógica consecuencia no puedo tener esposa ni mucho menos una hija.

50 JACINTA *(lloriqueando)*: ¡Ramón! *(RAMON a JACINTA, muy molesto y en tono de reproche).*

RAMON: ¡No sé qué decir!

LUCRECIA *(severa)*: ¡Pablo!

Don PABLO *(a Lucrecia y Jacinta, encoléri-*

*zado)*: Si ustedes dicen que viven aquí, si verdaderamente ustedes dos viven aquí, lo hacen sin mi consentimiento. Voy a denunciar a las autoridades policiales este caso flagrante de usurpación y violación de domicilio.

JACINTA *(a Ramón, como disculpándose)*: ¡Pero, hace años que vivimos aquí! ¡Papá!

Don PABLO *(violento)*: ¡Le ruego que deje de llamarme papá!

LUCRECIA: ¡Pablo!

Don PABLO: ¿Pablo? ¿Quién es Pablo?

RAMON *(molesto y turbado)*: Usted no me había dicho, Jacinta que su papá... ¿cuál era la enfermedad de su papá?...

JACINTA *(desesperada)*: Espere, Ramón. No se vaya. *(RAMON moviendo la cabeza como si diera un pésame).*

RAMON: Es un espectáculo penoso.

Don PABLO: Claro que la prostitución es un espectáculo penoso. Porque lo que estoy viendo es que, en esta casa, se ejerce la prostitución.

JACINTA *(ya sin fuerzas)*: ¡Papá! Por el amor del cielo!

LUCRECIA *(sacando fuerzas de flaqueza, a Jacinta)*: Esperá... *(a Ramón)* Señor: le debo una explicación.

RAMON *(a Jacinta)*: Jacinta usted no me lo había dicho...

JACINTA: Le dije que estaba enfermo...

RAMON: Pero no me dijo...

Don PABLO: Es una treta. Estoy sano. Le aconsejo que se vaya, señor. Por su aspecto veo que es una persona distinguida. No quisiera que se viera mezclado en un escándalo policial. Porque a mí, nadie me va a negar que aquí se está ejerciendo la prostitución. *(señalando a Jacinta)*. Y esta pobre mujer debe ser explotada por esta otra. *(señala a Lucrecia con un gesto histérico).*

LUCRECIA *(en un grito)*: ¡Pablo! ¡No te lo permito!

JACINTA *(con un hilo de voz, a Ramón)*: ¡Está enfermo!

RAMON *(con un gesto de asco)*: Ya lo veo... Pero usted, Jacinta, no me había dicho...

JACINTA *(desesperada)*: ¡Se lo dije!... ¡Se

lo dije!... (RAMON cada vez con más asco y retrocediendo hacia la puerta).

RAMON: Pero no me aclaró cuál era su mal... Ustedes se imaginan que la vida en esta casa puede llegar a ser... Una enfermedad así, puede destruir nuestra pareja, en ésta o en cualquier otra casa...

Don PABLO (a Ramón): ¡No, señor! No hay que enamorarse de las prostitutas. Eso hacen los adolescentes. Pero a su edad, señor... No piense en hacer una locura semejante... No valen la pena. Nadie logra redimir a una puta. Eso pasa en las novelas, únicamente. ¡Son todas unas canallas!... ¡Son todas unas canallas!... (RAMON abriendo la puerta y después de consultar su reloj de plata).

RAMON: Son las siete. ¡Buenas noches, señora! ¡Buenas noches, Jacinta!

JACINTA (corriendo desesperada): ¿Hasta el sábado?

RAMON (seco y tajante): Ya le avisaré. ¡Ya tendrá noticias más!

JACINTA (gritando): ¡Ramón!

Don PABLO (gritando): Nunca se enamore de una prostituta. (para sí) Aquí se está ejerciendo la prostitución. Nadie me va a negar que aquí se está ejerciendo la prostitución. (El cu-cú sale y canta siete veces).

LUCRECIA (feroz): ¡Las pastillas! (JACINTA desarmada y apoyándose en la puerta).

JACINTA: ¡Ya no hacen falta, mamá!

LUCRECIA (salvaje): ¡Traeme las pastillas!

Don PABLO: ¿Pastillas? ¿Pastillas? ¡Estas mujeres quieren envenenarme! (gritando) ¡Socorro! ¡Me quieren envenenar! ¡Policía! ¡Detengan a estas dos prostitutas!

LUCRECIA (desesperada): ¿Dónde has puesto las pastillas?

Don PABLO: ¡Socorro! ¡Policía!

LUCRECIA (yendo hasta Jacinta y sacudiéndola): ¡Los vecinos!... ¿Dónde están las pastillas?

JACINTA (desarmada): Ya no tienen importancia.

LUCRECIA (salvaje): Las buscaré yo. (sale). (JACINTA camina lentamente hacia uno de los sillones).

Don PABLO (con tono sacerdotal): Señorita, ¿por qué se dedica a un comercio tan infame? Seguro que no puede escapar a las garras de esa harpía que la explota. Aunque detrás de esa harpía debe haber otro personaje siniestro, porque siempre detrás de estas harpías hay un hombre siniestro. (JACINTA llora y se derrumba en el sillón). No llore, señorita. Si usted quiere podemos ir juntos a la policía y denunciar el caso. Aunque sus explotadores siempre querrán recuperar su presa. Además, la culpa la tiene la misma policía, porque al ficharlas a ustedes como prostitutas, no permiten que una mujer caída se regenere. No hay caso, señorita. Tiene que resignarse a su condición. Es el destino. En mi denuncia trataré de testimoniar en favor de usted. (Intenta salir. JACINTA se incorpora de un salto y lo toma de un brazo).

JACINTA: ¿A dónde vas, papá?

Don PABLO (muy tierno): Le agradezco que me llame papá. Eso prueba que todavía tiene ciertos sentimientos. Voy a la policía. (JACINTA lo toma de los brazos. El viejo forcejea tratando de ganar la puerta).

JACINTA: ¡Mamá! ¡Rápido! ¡Vení, mamá, ayudame! (LUCRECIA regresa con el frasco de pastillas y entre ella y JACINTA se apoderan del viejo y luchan. Poco a poco ambas se convierten en unas furias, lo derriban por tierra. LUCRECIA se le sienta encima y le aprieta la nariz).

LUCRECIA: ¡Tomá, Jacinta! Ponele las píldoras en la boca. ¡Vaciá el frasco!

Don PABLO: ¡Socorro! ¡Estas prostitutas quieren matarme! ¡Quieren envenenarme!

JACINTA: ¡El frasco!

LUCRECIA: ¡Todo el frasco...! (El viejo, semi asfixiado, abre la boca. JACINTA le derrama el contenido).

Don PABLO: ¡Asesinas!... ¡Asesinas!... ¡Un sacerdote...! (se ahoga).

LUCRECIA (salvaje): ¡Tragá, tragá te digo!

JACINTA: ¡Tragá! ¡Tragá, te digo! ¡Tragá! (Ambas, enardecidas, repiten las palabras rítmicamente, como si se tratara de un ritual salvaje. El viejo se debate. Después de unos

*instastes deja de agitarse y se tranquiliza. Las mujeres, despeinadas y acezantes, lo contemplan un rato como hipnotizadas y en trance. Don PABLO abre los ojos).*

LUCRECIA: ¡Pablo! ¡Pablo! ¿Me oís? ¿Quién sos vos? Contestame, ¿quién sos?

JACINTA: ¿Cómo te llamás, contestame?

Don PABLO (*con voz de ventrílocuo*): ¡Matrícula individual un millón ciento veinticinco mil setecientos cuarenta y ocho!... ¡Matrícula individual un millón ciento veinticinco mil setecientos cuarenta y ocho!... ¡Matrícula individual un millón ciento veinticinco mil setecientos cuarenta y ocho! ¡Matrícula individual un millón ciento veinticinco mil setecientos cuarenta y ocho...! *Telón* ♦

(Este segundo cuadro de la obra de teatro de Julio Ardiles Gray pertenece al libro que próximamente publicará Ediciones de la Flor.)

**JORGE ALVAREZ, Editor** - Talcahuano 485,  
Buenos Aires.

Los libros de JORGE ALVAREZ:

**El Peronismo**, por RODOLFO PUIGGROS. **El 45**, por FELIX LUNA. En prensa: **Gazapo**, por GUSTAVO SAINZ. **Baudelaire**, por BAUDELAIRE.

## EDICIONES PERSEO

- **Mitología griega y romana** - D. V. Gomver
- **La mejor manera de estudiar** - F. Bleifarben
- **Cómo rendir examen** - Víctor Ray
- **Cómo iniciarse en relaciones públicas** - Víctor Ray
- **Cómo medir la inteligencia** - Víctor Ray
- **Método de lectura veloz** - Víctor Ray

Distribuye:

D.E.A. s.r.l. Rivadavia 1711 Buenos Aires

## VISION DE LA POESIA EN UN POEMA DE DYLAN THOMAS

El poema que nos ocupa pertenece al libro *Deaths and Entrances* (1945) y es el siguiente:

*In my craft or sullen art*

In my craft or sullen art  
Exercised in the still night  
When only the moon rages  
And the lovers lie abed  
With all their griefs in their arms,  
I labour by singing light.

Nor for ambition or bread  
Or the strut and trade of charms  
On the ivory stages  
But for the common wages  
Of their most secret heart.

Not for the proud man apart  
From the raging moon I write  
On these spindrift pages  
Nor for the towering dead  
With their nightingales and psalms  
But for the lovers, their arms  
Round the griefs of the ages  
Who pay no praise or wages  
Nor heed my craft or art.

por Raúl Gustavo Aguirre

Nuestra versión:

*En mi astucia o arte taciturno*

En mi astucia o arte taciturno  
que en la noche serena desempeño  
cuando sólo la luna está furiosa  
y los amantes yacen en el lecho  
con todas sus tristezas en sus brazos,  
trabajo con la claridad que canta.

No por pan o ambición  
ni por la ostentación y el comercio de encantos  
en los estrados de marfil,  
sino tan sólo por la simple paga  
de su más hondo corazón.

No para el orgullo que se aísla  
escribo desde la furiosa luna  
en estas hojas arremolinadas  
ni para el altísimo difunto  
con ruiseñores y con salmos:  
escribo para los amantes cuyos brazos  
abarcan las tristezas de los siglos  
y no pagan con loas ni dinero  
ni se preocupan de mi astucia o arte.

Las preguntas surgen ya desde la sola lectura del título<sup>1</sup>, que repite la primera línea del poema: ¿por qué se califica en él, a la vez y dubitativamente, a la poesía de *astucia* y (o) de *arte taciturno*? ¿Qué es esto de considerar a la poesía una astucia? ¿Y por qué un arte taciturno justamente al arte de las palabras por excelencia?

Astucia, maña (*craft*) dice con toda decisión Dylan Thomas. Es cierto que esta palabra (que deriva del germano "fuerza", poder) significa en inglés también habilidad, capacidad de hacer algo, oficio, ocupación, ingenio, destreza (y *The seven crafts* se llamaron las siete artes que enseñaban las universidades del medioevo). Pero su principal significado moderno es el de "habilidad o arte aplicado a engañar, timar, trampear" (y a fines del siglo xv esta palabra sirvió también para designar las artes ocultas, la magia). De modo que, cualquiera fuere el matiz que nos inclinemos a asignarle<sup>2</sup>, es lícito advertir que en su empleo hay una intención de expresar que la poesía quizá no sea un arte (o quizá no sea sólo un arte), sino también una maña, algo que supone cierta astucia, cierta habilidad: un oficio destinado, de alguno manera, a crear magia o engaño. Esto lo confirma el propio Dylan Thomas en otro texto donde declara que el poeta debe servirse sin escrúpulo de todos los "recursos" que tenga a mano para *hacer* su poema: su finalidad es hacer el poema, no importa con qué mañas. Pero, según el poema que estamos considerando, la Poesía sería esta *maña* y también (o *en cambio*, porque la conjunción vale aquí igualmente como disyuntiva y copulativa) un arte taciturno (*sullen art*). La palabra *arte* tiene y tuvo en inglés la misma multitud de significados y usos que en español: desde *habilidad* (pero sin el claro matiz peyorativo de *craft*) hasta el sentido con que se la usa al hablar de la pintura o la poesía como un arte. De modo que no hay nada insólito en que se diga que la poesía es un arte. Pero si lo hay en calificar a este arte de hosco, sombrío, taciturno (ya que el adjetivo *sullen* se emplea sobre todo para designar *al que calla por estar malhumorado*). Pero, ¿cómo es esto que la poesía *calles*? ¿No es acaso, repetimos, el arte de la palabra, del hablar, del no callar por excelencia? Provisoriamente, entre tanto, podríamos entender quizá, como lo hace Heidegger al comentar una frase de Nietzsche ("Un libro para todos y ninguno", el subtítulo de *Así habló Zaratustra*), que la poesía calla en la medida en que no está hecha "para ninguno de los hombres existentes en todas partes" y que chapotean "en medio de su lenguaje, en vez de ponerse en el camino de su pensar"<sup>3</sup>, en la medida en que no es un lenguaje "fácil", un hablar que habla sin más al primero que se acerca.

El poeta nos dice a continuación que desempeña —ejerce, ejercita— esta destreza o arte en la tranquila (*still*), en la callada, silenciosa noche, en esa "noche quieta y serena" que tiene tan larga tradición en la literatura universal, y que es refugio de todos los que

quieren hablar consigo mismo o con Dios cuando desaparece el ruido del día, el estrépito del mundo, y se hace el silencio. Pero en ese silencio y esa quietud de la noche de la literatura tradicional aparece algo insólito: una luna furiosa. La luna, y sólo ella (*only the moon rages*), es la nota discordante en la noche tranquila en que el mundo ha hecho silencio: su furor, su rabia, es lo único que permanece todavía despierto, lo único —pareciera— que todavía permanece vivo. Pero también en la noche están los amantes, aunque ellos yacen en su lecho, con todos sus pesares, con todos sus dolores y desgracias en sus brazos. Tales son, hasta aquí, los habitantes de la noche serena: la luna y los amantes. Habitantes opuestos: la luna, furiosa, viviente, por así decir en ebullición, y los amantes, seres oscuros que yacen abrazando sus pesares en el vasto silencio.

Y *allí* es donde el poeta trabaja, en el sentido más llano, concreto y usual de esta palabra (*I labour*). Trabaja *junto a* (*by*) *la claridad* (*light*) que canta (*singing*: cantante, cantarina). Pero debemos detenernos ante este simple *by*, que si bien significa "al lado de, cerca de, junto a", también puede decirnos "en presencia de", "en el sentido (la dirección en que va), a lo largo de, a través de" y, también, "de acuerdo con", además del significado que tiene en expresiones como "leer (o, como en este caso, trabajar) a la luz de la lámpara". Y debemos tener en cuenta entonces que el poeta puede haber empleado este *by* no (o no solamente) para decirnos que está trabajando a la luz de una lámpara que canta (como lo hacen las lámparas de aceite o de petróleo), sino algo mucho menos trivial: que está trabajando "con", "en" o "en el mismo sentido" que la claridad que canta. ¿Y qué es esta claridad que canta? ¿La luna? ¿Una lámpara? ¿La Poesía? Tal vez, sí, esto último. En este supuesto, tendríamos ya dos indicaciones de Dylan Thomas sobre la Poesía: una, que es "una habilidad engañadora" y (o) "un arte taciturno" y otra, contradictoria al menos del segundo término de la afirmación anterior, que es "una claridad que canta". Pero continuemos antes que analizar esta contradicción.

Lo que sigue es bastante explícito: el poeta no trabaja por ambición ni por pan (no escribe para ganar posiciones o sustento) ni tampoco para el pavoneo (*strut*), la exhibición y el comercio de encantos, ese negocio que se hace en los escenarios de marfil, sino por —y utiliza una expresión directa, casi vulgar— los salarios corrientes (*the common wages*); los simples y acostumbrados sueldos, la común paga, del más secreto, escondido, oculto corazón de los amantes. También es explícito al comienzo de la segunda estrofa, que continúa el desarrollo anterior: tampoco para el hombre orgulloso (*proud*: soberbio, altivo, altanero) que se coloca aparte, que está aislado, separado, escribe (*I labour* se cambia aquí en *I write*) desde la rabiosa luna en estas páginas arremolinadas: Aquí nos llama la atención este escribir de la luna que es un

escribir desde (*from*), a partir de ella, señal de que el poeta se identifica de algún modo en el poema con esa luna rabiosa y viva que, vimos, era una de las excepciones en *la noche callada*. También nos llama la atención otro adjetivo: las páginas donde escribe son páginas que giran, que ruedan y se esparcen o son llevadas a la deriva por el viento o la corriente (*spindrift pages*), páginas revueltas o arremolinadas, como hemos traducido, o dispersas, si se quiere, pero siempre y en todo caso nada fijo, inmóvil, eterno. Y aquí tenemos una tercera indicación sobre la poesía, que después tendremos que considerar junto con las anteriores.

Y termina el poeta su enumeración de los no destinatarios, de los excluidos de su labor, de su escritura: tampoco escribe para el altísimo (*towering*), para el encumbrado, cuellierguido, excelso, descollante muerto "con sus ruseñores y salmos". ¿Para quién, entonces?

Escribe para esos otros habitantes de la callada noche: los amantes, los que rodean con sus brazos, los que ciñen y abarcan en su abrazo los dolores de las edades, las tristezas de los siglos, y que no pagan con elogios, con alabanzas ni tampoco con salarios (*wages*, una vez más) ni hacen caso, no tienen cuidado, no prestan atención alguna ("non curan", dirían los clásicos españoles) de esta habilidad o arte del poeta (y la expresión *nor heed* tiene un matiz de despreocupación profunda, de un absoluto encogerse de hombros).

Pero, ¿cómo puede ser que el poeta escriba para quienes no le hacen absolutamente ningún caso? Así, el poema se cierra con lo que parece una rotunda renuncia a escribir para algo o por algo, o a ser comprendido por alguien y por ello la poesía sería, sí, un arte taciturno.

Sin embargo, no advertimos en el poema ningún tono de melancólica resignación ante una situación que el poeta no puede modificar, sino por el contrario una especie de júbilo de que sea así, a lo que contribuye el ritmo machacón, casi de marcha militar, de que se sirve el poeta<sup>4</sup>. Además, el poeta se declara expresamente satisfecho con lo que recibe: esa simple paga del corazón más secreto de los amantes. De esos amantes, justamente, que no hacen caso alguno de lo que él hace. Y ésta sería otra indicación —bastante compleja por cierto— que nos da Dylan Thomas sobre la Poesía. Porque, ¿qué extraña retribución es ésta?

Recapitemos estas notas: a) La poesía es "una habilidad engañosa" y (o) "un arte taciturno", la poesía engaña y (o) calla; b) la poesía es una claridad que canta; c) la poesía se escribe sobre papeles que se lleva el viento; d) la poesía no tiene otro destinatario que el secreto corazón de los amantes que no le prestan atención alguna.

Todo esto, como ya vimos, es bastante insólito. ¿Cómo es que la poesía sea pura habilidad para engañarnos? ¿Cómo es que la poesía, hecha de palabras, sea un

arte que calla? Tal vez pudiera decirse, con alguna razón, de otras artes, como la pintura por ejemplo, pero no justamente de la poesía, cuya esencia es hablar. Además, lo primero contradice lo segundo: ¿cómo puede engañarnos si no habla? ¿O, precisamente, nos engaña porque calla haciéndonos creer que nos habla?

Quienes sólo confían en que la ciencia nos da "la verdad" se alegrarán con esta última interpretación. ¡Al fin un poeta nos declara que la poesía miente, que nos miente haciéndonos creer que dice algo! En efecto, el poeta nos ha hablado de una habilidad, de una maña que consistiría, en su caso, en desplegar ante nosotros las palabras de un poema. Toda su astucia, sus recursos, los ha dirigido a un único y solo fin: llegar al poema. No nos dice que el poema nos engaña, sino que trabaja en esta maña y (o) en su arte taciturno. Es una maña que él consume, de la que se sirve y nada más. "El estudio del arte — dice Ernst Kris<sup>5</sup>— es parte del estudio de la comunicación. Hay un emisor, hay receptores y hay un mensaje". Pero aun admitiendo que el engaño alcance inclusive al poema, éste siempre es "un mensaje". Y un mensaje nos dice algo. Pero ocurre que nos dice algo (y este algo puede ser una mentira) y a la vez no nos dice nada (ya que es un arte que "calla" en su hosquedad, en su enfurruñamiento). ¿Cómo superar esta contradicción? Aquí aparece por lo menos un consuelo: si el poema calla, no puede mentir. Pero, ay, si no calla, es que miente. ¿No será esto, quizá, simplemente lo que ha querido significar Dylan Thomas? ¿No será acaso la poesía un equilibrio prodigioso entre el silencio que no miente y el hablar que nos engaña? ¿No vivirá el poeta en los pliegues de esta terrible dicotomía? Una cosa es clara: su hablar no es unívoco. El no habla como el hombre de ciencia. En este sentido, "miente", es decir, miente si tomamos como mentira todo lo que no sea la verdad de la ciencia. Pero también nos habla de la realidad, aunque desde el punto de vista de la ciencia este hablar sea engaño. La verdad de la poesía no es la verdad de la ciencia: en esto estamos todos de acuerdo. Pero, ¿acaso es menos verdad? Sabemos que no: Heidegger, Galvano della Volpe, entre otros y en campos opuestos han dado a esta pregunta respuestas brillantes y decisivas<sup>6</sup>.

E inversamente, también es cierto que la poesía es un callar, en la medida en que no es un lenguaje unívoco o equívoco como el de la ciencia o el lenguaje cotidiano, respectivamente. Por eso no puede hablar sino a quien aprende a escuchar su silencio, es decir, a escuchar ese *más* que sólo habita en el poema y por el cual el poema es algo distinto de un "informe" sobre algo (recordemos nuestra observación sobre el título), algo distinto de una *prosa*. La habilidad, el oficio, la "astucia" del poeta consiste en el poder (*craft*) de *transformar* las palabras es decir, de darles *forma* de poema, para que ellas

hablen ese más que no está en ellas, que es su silencio. Y este más sigue siendo sin embargo pensamiento y verdad, noción de la realidad tanto como la que nos da la ciencia, aunque por cierto que de otro carácter, pero no menos necesario al hombre para poder vivir y obrar como tal<sup>7</sup>.

Podemos entender ya que no es contradictoria entonces la segunda afirmación: *la poesía es una claridad que canta*. Porque al darnos noticia de la realidad, ella aclara, ilumina el mundo: y canta, como aquellas melodías inaudibles de la *Oda a una urna griega*, de Keats:

*Heard melodies are sweet, but those unheard  
Are sweeter...* <sup>8</sup>

Pero este canto que ilumina silenciosamente no es, como diría Heráclito, "verdad común", universal, posible de contener en las estructuras del lenguaje unívoco de la ciencia: es la verdad que no puede tomarse, dada, del Arbol de la Sabiduría, sino que cada uno debe encontrar por sí mismo en las hojas dispersas, arremolinadas, perdidas en el viento o la corriente del río, reuniéndolas y leyéndolas a su leal saber y entender y dándoles a su vez, en profundo diálogo, la forma de sus preguntas, de su actitud ante las cosas. Por eso tal vez la tercera afirmación nos dice que la poesía se escribe sobre papeles que se lleva el viento: hay en ella una provisoriedad, una precariedad, que pertenece a su esencia. No es verdad apodíctica, definitiva, escrita sobre los arcos de triunfo de la Ciudad Eterna.

Y por último, Dylan Thomas nos da una profunda clave, en este poema que es también y sobre todo una poética, de lo que es condición absolutamente necesaria de la Poesía, al decirnos que ella no tiene otro destinatario que el secreto corazón de esos amantes que no prestan atención alguna a su habilidad o arte. Antes de llegar a esto, como vimos, elimina todos los falsos destinos que le da el mundo tecnológico contemporáneo: no la coexistencia en el yocumplo-debo-ser-retribuido, en las relaciones de toma y daca, de "a cada uno según su trabajo", no en las relaciones de poder, las relaciones marcadas por un irreductible elemento jurídico que, allí donde la poesía reina, desaparece del corazón humano.

La poesía, prácticamente, carece de finalidad: se consume en el lejano corazón secreto de unos amantes que no se preocupan por ella, justamente porque ese corazón es el corazón mismo de la Poesía al que el poeta ha llegado, en su soledad en la serena noche, y no puede sobrepasar porque, en lo más secreto y profundo de todo, no ve más que esos amantes que abrazan todo el dolor de los siglos y que, de él, a pesar de él y por él, hacen su abrazo y su amor. ¿Y quiénes son esos amantes? *Nosotros*: una potencia que la poesía convierte en acto en la medida en que nos ayuda a ver y transformar la realidad. La Poesía —hojas que se lleva el viento, silencio donde nos habla la realidad que el canto ilumina—

no tiene otro destino que ese secreto corazón del hombre donde viven, con él, todo el dolor y todo el amor de la Tierra. Conducirnos a ese lugar, es a veces, privilegio supremo de los poetas.

1 Podríamos preguntarnos también por qué el poema no tiene título o, mejor, por qué toma como título su primera línea. Fuera del hecho de que muchos poetas modernos adoptan a veces este criterio para titular sus poemas, está también la posibilidad de que Dylan Thomas quiera evitar que nosotros imaginemos que su poema versa sobre un determinado "tema". La actitud del autor es aquí, más bien, la de alguien que desea mostrarse mientras trabaja. Desde un comienzo logra así introducirnos en su "habitación".

2 La mayoría de los traductores prefiere "oficio".

3 Heidegger, Martín. *¿Qué significa pensar?* (Was heisst denken?). Buenos Aires Nova, 1958, p. 52.

4 En nuestra versión nos hemos visto obligados, para mantener la mayor fidelidad posible a las palabras, a utilizar la familia del endecasílabo y sus concordantes, que es mucho menos vivaz.

5 Kris, Ernst. *Psicoanálisis y arte* (Psychoanalytic explorations in art). Buenos Aires, Paidós, 1955, p. 23.

6 Cfr.: Heidegger, Martín. *op. cit.* y *Arte y poesía*. México, Fondo de Cultura Económica, 1958; Della Volpe, Galvano. *Crítica del gusto*. Milano, Feltrinelli, 1960. Hay versión española (Seix Barral).

7 Y por este más todo idioma tiene un "espíritu", como bien observa Della Volpe.

8 Las melodías que oímos son dulces, pero más dulces son aquellas que no oímos.



# Edgar Bayley

## HOMENAJE A OLIVERIO GIRONDO

cuesta mucho  
se tarda en comprender  
que no está más un color  
un sentido  
brazada de luz frontera premio más el mar  
en el cielo no he sabido vuelve  
a coser la herida aguas abajo más rápido  
las señales endereza el rumbo cachalote  
descubre en el cerro tu camino alas li-  
bertad sin refugio alas  
oficio oficio de presencia  
augurio y soledad y vuelta  
un hombre de verdad viviente  
ojos para vida y muerte  
una manera de crecer adentro  
una mano un amor  
en el mar en el cielo en la tierra como en el  
cielo pudo todo ser mejor  
turba puesta a secar draga de miedo y  
muerte molino tensión agujas carreta y  
libertad un momento es he perdido es  
palabra recomienzo indicios  
pero el color está  
el sentido  
la agitada ruta  
permanece  
estaciones

oliverio girondo dice:  
"las pupilas las órbitas han perdido la tierra  
los espejos los brazos los muertos las amarras"  
y también:  
"una verdad un gesto un camino sin muerte  
alguna cripta madre que incube la esperanza"  
abridor del día  
duelofiesta ardido  
celebración de vida  
y verbo y sueño  
la

bienvenida al fuego en las vísperas trapecio  
mordedura cambio de piel

bienvenida al reino nuevo al milano es-  
trella de mar molusco chacal taladro re-  
giones del forraje altramuz rompientes  
helechos para el dogo domingo de pente-  
costés bailo un pontón así en el cielo  
como en la tierra una mano al fin una  
raíz un mirlo negro

asunción derrumbe  
amistad hora donante  
poeta a tu no tiempo  
por fuera del dolor  
a tu rapto y tu sed  
venimos  
oliverio vertiente  
dador estremecido  
a tu cauce y llave  
pez de sombra llano  
a tu maizal  
cuadrante  
a tu marea

macedonio-macedonio-macedonio-macedonio-macedonio-macedon

VIAJE AL PARAGUAY CON OLIVERIO,  
por Francisco Madariaga.

Brillan todos los pájaros, Oliverio. Estamos viajando al Paraguay. Lejos, muy lejos, van quedando las costas del Atlántico, los ferrocarriles y sus estaciones de "andenes con aliento a zorrino" de la provincia de Buenos Aires, y la laguna del Tordillo. A nuestro costado, una franja de colores del viento de América aborda nuestro barco. Mi padre y mi secretario alcohólico de barbas rojizas, nos saludan desde la brillante campaña correntina: una laguna se ha colocado como sombrero celeste sobre el cementerio donde residen. —El río de la Plata se ha salido del sombrero, Oliverio, y desborda nuestro camarote. —Pero che, Madariaga, usted se ha meado todo un estero. —No, don Oliverio, es el agua que usted recogió en la bahía de San Borombón y la tenía guardada en el sombrero. Derecho... allá... justo donde el crepúsculo tiene volteada a aquella palmera, está mi rancho de techo de cocoteros. Al regreso entraremos a esos palmares en una volanta marrón y negra (la misma que manejaba en el año 1907 el negro rengo Anastacio Genuario (Tacho). Aquel es el "pedazo de recuadro del mundo recibido antiguamente por las fieras".

66

—Che, camarero... El paquebote se desliza hacia los esteros paralelos a la costa, quiere vararse en la parte cremosa y pálida, en la parte roja y verde del estuario. —Yo conozco muchos canoeros, Oliverio,

de alguna manera saldremos de estos tembladerales florecidos, en algún momento. Por lo menos, llegaremos botando con las atacuaras rosadas y amarillas hasta la parte en que ya se pueda conseguir algunos caballos, y continuaremos la marcha por tierra hasta reembarcarnos en algún puercecillo natural. Nuestro barco recuperará su marcha.

Ya estamos frente al puerto de Corrientes, dobla el río y aparecen las siete corrientes del agua de todo el reino de Guarán. Toda el agua es ya del fondo de América. Acá hay elegancia espesa y está toda la raza del calor que ha viajado en la fragancia, en el veneno puro, en la caña dulce solar e irredenta de la pasión americana. El postre de la tiniebla entera ya ha llegado, durmamos una medianoche, hasta que los monos nos devuelvan la luna y no corramos de nuevo el peligro de desviarnos hacia los esteros.

Asunción baila ya su galopa del encuentro. Arden las mulatas verdes de ojos dorados.

—¿Oye el sonido multicolor de ese pájaro, Oliverio? Es el pájaro de la princesa guayaquí que se enjoyaba con los ojos de un pájaro de infierno.

—Yo sabía, yo sabía, que aquí, solos, seríamos tan compañeros, Oliverio. Estamos en la bahía de Asunción, y corre el fuego. La chiquilla de las naranjas canta en el alba, descalza y vestida de frutillas enarenadas.

Estamos entre jazmines y mosquiteros. Vamos a comernos todo el mercado, Oliverio. Vamos a raptarnos a una burrera, una naranjera, una mendigera, una india con ojerías llenas de frutas, una galopera, una canoera, una tortera, una yuyera, una frutillera, una aguatera, una cañera, una payesera, una vendedora de coronas de agua de ananá para beber toda la siesta. Oliverio, nos espían desde las carpas las hechiceras. Están vencidas, nos entregarán sus mejores mujeres. ♦

67

## Oliverio Gironde

Obras Completas  
En la masmédula

### EDITORIAL LOSADA,

Alsina 1131 - Buenos Aires

Un pequeño café, por MARCO DENEVI. Humor mío, por JORDAN DE LA CAZUELA. Historias en rojo, por SYRIA POLETTI. El amasijo, por OSVALDO DRAGUN. Ceremonia secreta, por MARCO DENEVI. Ciencia-Ficción, por Varios. La casa del Snarh, por LEWIS CARROLL.

**CALATAYUD - D. E. A.**  
editores - Bs. As.

### EDITORIAL PROYECCION S.R.L.

Av. de Mayo 1370 - Buenos Aires

Novedad: **HACIA LA COMUNIDAD COOPERATIVA LIBRE**, por Miguel Angel Angueira. Ensayo polémico que reivindica el contenido libertario y la finalidad revolucionaria e integral del cooperativismo.

208 páginas, \$ 600.—

## EN LA MASMEDULA, por Olga Orozco.

En el principio era el Verbo. Y el Verbo fue acción y creó el mundo. Las virtudes que emanan del poder de la palabra no se limitan a las que figuran en el Evangelio según San Juan. Entre los egipcios, Isis era la señora de los vocablos cuyas voces son magia. En "El libro de los muertos" se habla de las "palabras de poder" de las cuales debían servirse las almas de los desencarnados a lo largo del camino que conduce hasta Osiris, en el otro mundo. Las invocaciones que abren paso están inscriptas también en las tablillas funerarias pitagórico-órficas. El "Gran Hombre" secreto arroja su resplandor inexpresable sobre la Cábala. Y la búsqueda de la palabra perdida acompaña los ritos de los rosacruces y los francmasones.

El anhelo, la sed de cualquier distancia, convierte a los hombres en talismanes de posesión. La oración, el conjuro y la poesía son voces que nacen de la nostalgia de un mundo prometido, perdido o ausente. "La verdadera vida está en otra parte". En las tres hay un rechazo por la condición actual del hombre y del mundo, la esperanza de *actuar* por medio del poder de la palabra sobre un estado efímero, precario o miserable. Representan la fe en la eficacia del deseo hecho vocablo. La poesía de Oliverio Gironde es *actuante* como la plegaria, la maldición o la fórmula mágica, que suponen un rapto del momento en que se está hacia un momento eterno, donde se procede a una destrucción y a un nacimiento simultáneos. Su rechazo por esta prisión establecido no se disfraza para ninguna evasión con el traje del juez que sentencia de acuerdo con un código preestablecido, ni el del juglar que canta describiendo, ni el del sonámbulo que abre los ojos hacia otra parte,

ni el suplicante que proyecta una sombra de su queja. Oliverio Gironde asume su hábito de oficiante para la ceremonia de una nueva creación, porque su poesía, como toda gran poesía, crea descubriendo.

Desde "la masmédula", desde el fondo de cuanto toca y de cuanto lo toca, con el "pez-lampo" que se sumergen todos los trasfondos del sueño, con el "pezvelo" que no descansa debajo de la lengua, y con el "pezgrifo" que se ilumina dentro de la fuente, busca el poema. El resultado es esa combinación de iluminaciones, de palabras-talismán, de distintas fases de conciencia, que muestran el poema como una presencia integral, lejos de la anécdota, de los poemas y del relato discursivo del hombre. Las comunicaciones, las mezclas, los puentes que tiende desde su "masmédula", rompen las barreras de las limitaciones, las fronteras formales, las leyes de resistencia, y se apoderan de otra dimensión, de otro estado, de otro tiempo —el tiempo de lo fugaz perpetuo—, regidos por ese otro reglamento de la fiebre o de la lucidez extrema, bajo el cual la identidad y la autonomía vacilan, amenazados por el peligro de encontrar la gran clave, la gran cifra, el Gran Hombre. Un mundo cósmico, un mundo de erociones y miasmas, de subsuelos, de incubos, de larvas de sustancias, de ingredientes nocturnos, de fermentos, nace aullando, bullendo, ululando, rompiendo el huevo del universo. Es como un organismo que roza con sus alas membranosas o escarba con su pezuña la totalidad entremezclada del caos anterior de donde vino, del origen, del salto. Oliverio Gironde busca allí, entre las ascuas de la nada, la duda, la esperanza y aun entre la esperanza sin esperanza, atacado por todas las llagas, por todos los síntomas de una peste sagrada. Su poesía se alza como el grito de un ser total, a un paso de la revelación, a un paso de ser arrebatado, "sin estar ya consigo ni ser un otro otro".

Este momento de excepción, comparable al momento preciso de la huida del pez, de la aprehensión del sueño olvidado, de la culmi-

nación del acto de amor, del efecto límite de la droga o el alcohol, es el único triunfo único de cualquier gran poeta, es su mayor conquista en lo inasible. Algo no permite llegar más allá, algo no permite sobrepasar el objeto con que se actúa. Sobre lo apenas entrevisto las puertas se cierran en el silencio, la muerte o la locura.

Jules Monnerot en "La poesía moderna y lo sagrado" dice: "El poeta siente a la poesía desertar de sus poemas, como huye el agua de un recipiente cribado de agujeros. Si para evitar esa huida el poeta se dedica a erigir una forma rigurosa, esta forma lleva en su seno el enemigo que quiere combatir". Oliverio Gironde ha conseguido retener la poesía dejándola libre. Sin metafísicas, sin sociologías, sin calabozos filosóficos, sin escuelas, sin complacencias estéticas, que obligan a seguir la dirección marcada en la carta de viaje, o que cargan a las palabras con un peso ajeno que termina por sepultarlas, ha podido llegar a esas zonas que están fuera del mapa y en las que la poesía se aparta de toda ley de gravedad para permanecer en un milagroso equilibrio de acción, conseguido en el lugar de choque de dos o más fuerzas contrarias, como sucede con los planetas, lugar donde se vencen las antinomias: la vida y la muerte, lo subjetivo y lo objetivo, el sueño y la vigilia, el conocimiento y el ser, la imaginación y el rigor.

Auténtico creador, Oliverio Gironde no sólo pone a prueba las fuerzas de los distintos planos de todas las realidades, el mundo de adentro y el de afuera, el fervor y lo cotidiano, la aceptación del hombre y su verdadera razón de ser, el yo frente al cero o al todo, la nada y Dios, sino que pone también en conflicto la expresión de estos conflictos. Convulsiones también, vivificándolo, el universo de las palabras. El lenguaje deja de ser un panteón de formas y sombras alusivas, un osario de rigideces, para convertirse casi en un cuerpo físico susceptible de todas las metamorfosis, los crecimientos, los nuevos parentescos, las creaciones de familias, las enfermedades, las

agonías, de que pueda gozar y padecer un ser vivo.

Hay prefijos que aumentan o disminuyen las zonas de alcance de un nombre, que le dan un pasado o un porvenir; hay verbos que se unen en la batalla de dos o tres acciones diferentes, otros que se paralizan; hay sustantivos atacados por caries, por persecuciones, por acromegalias, por claustrofobia, por afán de expansión; hay voces pasivas que hacen padecer; hay adjetivos asombrados de convocar una calidad recién nacida.

Esta serie de combinaciones, de asociaciones y correspondencias que aparecen "en la masmédula" como trofeos de una victoria sobre la indigencia, la oposición o la pasividad de los medios de expresión, no constituyen en absoluto un juego gracioso, ni meramente onomatopéyico, no vanamente musical, sino que con un arma de integración mental y afectiva, de síntesis instantánea para evitar las fugas, de unidad hecho de la variedad de planos diferentes, de encadenamientos de elementos hasta entonces distintos en la conciencia y en la realidad ordinaria.

Estos abracadabras del lenguaje expresivo, nacidos de una desesperación de conquista y dominio, abren las puertas a percepciones muy particulares y a visiones casi inexpresable, que producen siempre una brusca iluminación.

La analogía —única lógica del poeta— desde Baudelaire, Mallarmé, Nerval, Proust y Michaux, y que se manifiesta por metáforas, por imágenes, por las relaciones del todo y las partes, como en las catedrales y las sinfonías, por la equivalencia de las sensaciones, por la correlación del macrocosmos y del microcosmos, logra en las condensaciones de Oliverio Gironde el grado de insólita armonía, de "tenebrosa y profunda unidad, vasta como la noche y como la claridad", de que nos habla Baudelaire en su "Soneto de las Correspondencias".

Con sus palabras de poder, desde la "Masmédula", Oliverio Gironde entra defendido en la penumbra que debe atravesar y ahondando

en los terrenos ocultos, combinando los vestigios del erotismo, el asco, la pureza, la soledad, la ternura, la muerte y la fatiga, levanta su poesía hasta un estado de privilegio pocas veces alcanzado en la poesía de habla castellana.

Pero su obra, desde sus libros anteriores, ha estado rodeada de un silencio inexplicable. Es que los poetas que crean nuevas leyes para el juego, los que rompen las convenciones llevando el riesgo mucho más lejos, han sido siempre mal mirados. Y Oliverio Gironde es entre nosotros el arcángel negro que irrumpe, avergonzado, en el momento de la repartición de premios; es el gran pájaro que ahuyenta con su sombra la asamblea de los gorriones; el voluntario que lleva la bomba o acerca la llama a la carga de dinamita; el que marchita con la llama sagrada los ramilletes de los juegos florales; el que tiene la marca sobre la frente; el que parece el embozado porque es el emisario de otro mundo. De ahí la sospecha y el silencio. ♦

*Oliverio como Macedonio aparecen como paradigmas de una actitud literaria contrapuesta a una especie de academismo más o menos oficial; más o menos aquiescente con los núcleos enraizados en los medios más poderosos de opinión que cuentan todavía, en el país. Pero, precisemos bien. Ni la obra de los exaltados por los actuales núcleos disconformes ni los propios grupos exaltadores se apartan un adarme de un criticismo individualista, de un indagar y de un exponer indagaciones cuyas consecuencias van enderezadas a conseguir una teoría, o una aproximación a una teoría; o a dar noticias, en último caso, de la verdad última referida a la leal identidad del poeta con la poesía; a la verdad última de la poesía y su destino. Alguna vez hice el elogio de tal actitud crítica, particularmente cuando esta labor esclarecedora fue tan importante como desinteresada, tesonera y profunda. Me estoy refiriendo a la que realizó "Poesía Buenos Aires", que contó a Edgar Barley, uno de los componentes de "Zona" y a Raúl Gustavo Aguirre como hombres fundamentales. En Oliverio, tal actitud, llega a sus últimas y leales consecuencias. De ahí la necesidad del análisis de la obra.*

74 Oliverio Girondo nació en Buenos Aires en 1891. Estudió en Londres y en París y se graduó de abogado en Buenos Aires. Su raigambre criolla es tan añeja como es añeja la inserción de su familia en los cuadros dirigentes del país. Al aparecer "Martín Fierro", Girondo está entre los mayores de aquel grupo cuya verdadera gravitación, acaso, sólo haya consistido en imponer a la desprevenida ciudad noticias de que en su seno se construían, entre otras cosas, poemas, cuentos, alguna novela, cuadros y escultura. No obstante su mayor edad, la contribución de Oliverio Girondo es la que más nítidamente concurre a romper los esquemas formales de la poesía que aquellos jóvenes

combatieron. La ruptura, en Oliverio, apuntaba algo más allá no tanto porque sus "20 poemas para ser leídos en el tranvía" revelaran, por lo hondo, una actitud que comprometiera vida y poesía en una lucha frontal y definitiva contra la sociedad que lo albergó sino porque en él se advierten atisbos del verdadero cambio que ya estaba operándose en el mundo. Y a él le cabe el privilegio, entre nosotros, de haberlo advertido. Sus imágenes son las que verdaderamente calan en esa transformación, dentro de aquel grupo. Oliverio anticipa una actitud del ser asumiéndose como presupuesto necesario para incidir en esa transformación. No logra, en sus comienzos, asirlo del todo; ni asirse a sí mismo, comprenderse, explicarse porque un escepticismo —al uso de la época— esturbia la raíz de aquella actitud. Pero, y acaso tomando pie en él, crea las bases sobre las que desarrollará luego su obra. Esto es tan advertible como lo son algunos anticipos de aproximación a Lautreamont que, posteriormente, lo llevarían a acentuar un expresarse agrio cuando no corrosivo como versión de la realidad que lo circunda. Si bien es cierto que allí, en la carta prólogo de los "20 poemas" se registra aquello: "Lo cotidiano, sin embargo, ¿no es una manifestación admirable y modesta del absurdo?", lo cotidiano para Oliverio Girondo, por aquella época, según la temática de sus primeros libros, se mueve dentro de un observar su ciudad tanto como las ciudades europeas a las que visitaba periódicamente. "Yo no quiero tener una actitud", escribe por entonces, "porque todas las actitudes son estúpidas, hasta aquella de no tener ninguna". En semejante confesión se apoya este juicio que toma su escepticismo como el elemento frustrante en el impulso inicial; pero la obra posible que era vislumbrable está también allí. El mundo que golpeaba su sensibilidad y que lo retraía a una proclamada indiferencia, no se acordaba bien con su ser. De ahí la actitud de rechazo, de insatisfacción que acreditan sustantivos ajenos al lenguaje poético en uso; sus iniciales imprecaciones. Su descripción del mundo a través de un humorismo amargo. Ya hay "collares de perlas que hundan un tarascón en las gargantas", como hay "En el fondo de una calle, un edificio público (que) aspira el mal olor de la ciudad". Todo ese repertorio de acideces verbales, vertidas entre sabrosos y contundentes argentinismos, enmascara su actitud vital ante el mundo que describe. Pero no impiden que, bien leído, cobren jerarquía de noticias legítimas de su alma, metáforas que hicieron la gloria de la polémica en nuestra juventud. Allí están estos interrogantes que hoy adquieren un nuevo valor: "¿Por qué, a veces, sentiremos una tristeza parecida a la de un par de medias tirado en un rincón?". "¿Y, por qué, a veces nos interesará tanto el partido de pelota que el eco de nuestros pasos juego en la pared?". Esta actitud crítica ante el contorno, esta serie de descripciones incisivas, prolongadas en "Calcomanías"

donde constantes destellos de humor negro dan relieve a sus búsquedas, van a emparentarlo, en los libros posteriores, con los protagonistas de la maldición poética que la historia de la poesía quiere que se resignen con los nombres de Baudelaire, Rimbaud y Lautreaumont. En "Espantapájaros" hay visiones más o menos de aquellare, más o menos apocalípticas o infernales, como la que sigue: "Mis nervios desafinan con la misma frecuencia que mis primas. Si por casualidad cuando me acuesto dejo de atarme a los barrotes de la cama, a los quince minutos me despierto, indefectiblemente, sobre el techo de mi ropero. En ese cuarto de hora, sin embargo, he tenido tiempo de estrangular a mis hermanos, de arrojarme en algún precipicio y de quedar colgado de las ramas de un espinillo". Pero junto con tales imágenes, María Luisa, la mujer-pájaro que "volando lo llevaba a cualquier parte", le arranca pautas de delicadeza lírica, como ésta de frecuente cita: "Durante kilómetros de silencio planeábamos una caricia que "nos aproximaba al paraíso". En "Espantapájaros", las largas etapas de descreimiento van parejas con afirmaciones constantes de su propia potencia espiritual; van de la mano de un creer en la imperiosa necesidad de vivir. Y antes que otros ejemplos más o menos pánicos, frecuentes en su texto, el canto XVIII es aleccionador: "Llorar; llorar a lágrima viva. Llorar a chorros. Llorar la digestión. Llorar el sueño. Llorar ante las puertas y los puertos. Llorar de amabilidad y de "amarillo". Este canto que se continúa en una obsesiva necesidad de llorar, de llorar de piedad ante lo falso, lo anacrónico, lo superfluo y ante todas las máscaras que enturbian la verdad del vivir, que es la obligación de vivir a la que ansiamos someternos con legitimidad; este canto, es la mejor representación de la actitud positiva, esperanzada, creadora de Oliverio Gironde. Y la creación va más allá del hecho estético; es creación de verdades para vivir. Y no están lejos. Están dentro del poeta mismo y para hallarlas golpea con desesperación en la raíz de su vida. Por eso su lenguaje desnuda, en cada poema, nuestras vergüenzas, nuestros falsos pudores y arranca y despedaza nuestras lamentables, pequeñísimas y grotescas mascarillas.

Antes de 1930, el grupo "Martín Fierro" se desbandó. La crisis profunda que conmueve al mundo por aquella época y que determina la circunstancia de nuestro país a partir de entonces, encauzaría a algunos de aquellos practicantes de rebeldías literarias en posiciones políticas y sociales militantes y disímiles. Por consiguiente, los enfrentamientos y transitorios enconos disgregaron en mayor medida a tales "vanguardistas" literarios. Oliverio Gironde no transitó esos caminos. Se replegó sobre sí mismos. Su casa, en cambio, ofició de cenáculo y estuvo abierta a todos los vientos. Al amparo de su cordialidad y de la de Nora Lange, su mujer, allí se remansa el mundo y se renueva. Las nuevas promociones literarias inaugurarán allí

sus polémicas; allí se conocerán los nuevos altercantes literarios; allí se reconocerán los antiguos combatientes de "Martín Fierro". La generación "del 40" ve en él su precursor, y con razón. Y los surrealistas, acaudillados por Aldo Pellegrini, esbozarán allí "Letra y Línea". Y con él Enrique Molina, Olga Orozco, Llinás, Madariaga, Bayley y muchos más —sería innúmera la cuenta— hallan eco para sus obras; para sus posiciones humanas ante la creación poética. Aldo Pellegrini, su exégeta y autor de un trabajo de lectura inexcusable, narra esas tertulias donde la palabra indiferencia, dice, no tiene cabida. Pero la pausa, el retraimiento ante la circunstancia exterior de que hablamos, no rigieron para la obra poética. Desde 1932, fecha de "Espantapájaros", hasta 1953, en que aparece su obra capital "En la masmédula", dos títulos jalonan el lapso: "Perduración de los días" y "Campo nuestro". Ya aquí, aquella agresiva enunciación de desencuentros ásperos, trasladada los pasos del poeta, definitivamente, piel adentro. Se asume ante el mundo. Se enumera. Levante su fe; su conformidad y su disconformidad. Se verá lo primero, particularmente en "Campo nuestro", imagen quiescente de nuestra llanura, sus hombres y sus tareas levantándose de aquélla, tal como una niebla en sus amaneceres, la versión metafísica de su desmesura, el húmedo y jugoso cariño del argentino para su campo.

Era previsible que aquellos ejercicios iniciales hallaran su contrapartida introspectiva. Y que los aparentes conflictos lo orientaran y llevaran a la fuente de sus cauces; y que allí se dirimiera la batalla. El campo de combate será el territorio anímico donde nace la poesía. En el nudo mismo de su misterio. Y de la lucha habría de surgir, indispensablemente, la nueva herramienta. El nuevo lenguaje.

Alain decía en sus "Veinte lecciones sobre las Bellas Artes", a este respecto, que "el poeta cuenta con una voz antigua para expresarlo; una voz absoluta que expresaba la situación humana y de esta manera todas las cosas". Y que "la sensibilidad del poeta está en oír en la palabra, todavía, el antiguo grito y sospechar una relación oculta entre sonido y sentido". Debemos tener presente estas guías para seguir la inminente creación del lenguaje de Oliverio y que hará eclosión. "En la masmédula", como debemos tener presente que el fenómeno poético, abordado en el campo estético solamente, no nos es suficiente para penetrar certeramente en la poesía. Debemos abordarlo en conjunto con el misterio total del hombre y con él llegar allí donde el poeta tienta realizar la unicidad del ser; donde razón e instinto se unen indisolublemente y tienden, mutuamente, si no a explicarse, por lo menos a justificarse. Y aquella unicidad que es añoranza o prefiguración o ansias del hombre de vivir la parte de gloria que le corresponde como fragmento que es de la creación, según vamos siendo testigos en nuestra edad, todo ello resulta materia viva

en la poesía que inicia "Perduración de los días" y que remata en su libro final: "Cansado. / ¡Sí! / Cansado de usar un solo brazo, / dos labios, / veinte dedos, / no sé cuántas palabras, / no sé cuántos recuerdos / grisáceos, / fragmentarios". "Cansado. / ¡Sí! / por carecer de antenas, / de un ojo en cada omóplato / y de una cola auténtica, / alegre, / desatada / y no este rabo hipócrita, / degenerado, / enano".

En este fragmento, como en "Espera" ("Esperando / esperando con todas las arterias") encontraremos el correlato de aquel "Llanto" de "espantapájaros", la presumida raíz de estos encuentros consigo mismo. Todo esto preparaba el camino que desemboca en "En la masmédula" donde el contemplar, el aguardar y expresar se traducen en una exasperación del lenguaje que, por insuficiente, por necesitado de aquella correspondencia oculta entre sonido y sentido de que nos hablaba Alain, es necesario recrear, extrayéndolo de sí mismo. Enriquecimiento de sonidos y, por veces, reconstruyéndolo en su pureza originaria, aquella que abandonamos para mimetizarlo y reducirlo a esta vida de apariencias en que vivimos y en la que Oliverio no creía y con ella estaba en conflicto. Asentía, en cambio, a la primaria, a la profunda. A la que no renunció en medio del orden y la comodidad que le proporcionaba la externa. Su existencia entre ambos no requiere justificaciones. Su lucha está escrita y no rindió nunca las armas con las que hirió y se hirió cuantas veces encontró en sus propias aquiescencias su enemigo. De ahí "Topos", su gran poema. Su desgarrante confección. Y su máxima incitación a creer, a continuar creyendo, aunque andemos a tientas. Tal como él anduvo. Porque la liberación, el logro de la unidad potencial del hombre no es tarea del hombre solo ni para el hombre solo sino para el hombre inserto en su sociedad con sus semejantes. Y esto indica el traslado de la lucha y en eso está la humanidad desde milenios; y no lo podemos desconocer, por muchos fracasos que hayamos acumulado. Se trata de no olvidar nuestro deber al respecto. Y como buen comienzo purificarnos, como lo hizo Oliverio para justificar nuestra lucha. ♦

## André Goyné

### GIRONDO

Nolupo  
norárbol  
nolhombre  
nularto  
noliveiro  
Con que  
gire  
girharpo  
girhandro  
girhapestro  
girhanorpa  
Pues  
al lil  
al lhorcario  
al alunari  
al essa  
al langlor  
De tu northubre  
a otros mirthiembras  
No  
al lialma  
al curtierra  
Sí  
al avaire  
al lolagua  
al torto  
al refuego  
Tú  
fuentardora  
milsoles  
girhondo



## LIBROS RECIBIDOS

*Poesía:* "Mitos", por Francisco Galdolfo, Ediciones El Lagrimal Trifurca, Rosario, 1968; "Ocho Poemas Testimoniales", por Eugenia Elbein, Ediciones de "Signo", Tucumán, 1969; "Poesía", 5 poetas de La Rioja y Catamarca, Ediciones Arauco, Catamarca, sin fecha de publicación; "La Nueva Aurora", por Tibor Chaminaud, Ed. del autor, Bs. As., 1969.

*Ensayo:* "La génesis de la Dialéctica", por Carlos Astrada, Juárez Editor, Buenos Aires, 1968; "Los presocráticos y sus fragmentos", por Alfredo Llanos, Juárez Editor, Buenos Aires, 1969; "El Peronismo", 1) Sus causas, por Rodolfo Puiggrós, Editorial Jorge Alvarez, Buenos Aires, 1969.

*Revistas:* "Polen", Director: A. Migó, Nos. 1 y 2, Catamarca, 1969; "Kairós", Director: Alfredo Llanos, Nos. 1, 2, 3, 4, 5 y 6, Buenos Aires, agosto 1967 a mayo 1969; "El Asesinato Surrealista", Director: Jorge M. de Pina, N° 1, Mar del Plata, agosto, 1969; "Eco Contemporáneo", Director: Miguel Grinberg, N° 12, Bs. As., diciembre 1968.

*Ficción:* "La maratón del palomo", por Fernando Alegría, Centro Editor de América Latina, 1968; "Cicatrices", por Juan José Saer, Editorial Sudamericana, 1969.

Leopoldo  
Marechal

