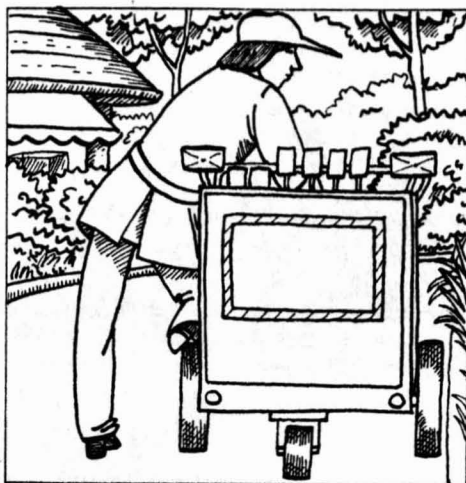


me parece empobrecedor para ellos mismos. Ojalá su poesía salga de ese limbo en el que no es ni famosa ni totalmente ignorada.

La obra poética de Roberto Juarroz (Argentina, 1926) comenzó hacia 1958, pero se ha demorado más de una década en ganar el interés de un sector significativo. Esa limitada difusión se debe principalmente a Octavio Paz y la revista *Plural*, al entusiasmo de Julio Cortázar y a la acogida en las páginas de *Eco*. Juarroz ha sido, es y seguirá siendo, pese a todo, un marginal, un poeta que no parece proceder de ninguna tendencia reconocible y que marcha por un camino solitario y arduo. Lo conocí personalmente hace unos cuatro años, en Cali: era un hombre empalidecido por la luz de las oficinas, de rasgos infinitamente vagos, de actitud diferente y apacible, que se ganaba la vida como bibliotecario de alguna institución que no recuerdo. Aunque yo había leído su poesía en revistas, nunca había podido ver sus libros; él me regaló dos de ellos —impresos con igualmente pálidas carátulas, por editores eventuales— y eso me familiarizó mejor con su raro mundo. Juarroz ha publicado seis libros de poesía. Los títulos son facilísimos de recordar: *Poesía vertical*, *Segunda poesía vertical*, *Tercera poesía vertical*, etc. Esa descarada reiteración de la palabra *vertical*, esa falta de estridencia, quieren decir algo: ¿qué? ¿Que esta poesía es como una sonda lanzada hacia lo más profundo de la experiencia humana y que todo lo demás es digresión? ¿Que hay una geometría del espacio humano y que nuestra aventura diseña en él la trayectoria de cada caída, posiblemente la del suicida? ¿Qué el hombre se yergue sobre el páramo de su propia soledad y espera algo de lo más alto que no llega? La poesía vertical de Juarroz aborda estas cuestiones de manera diversa y ambigua, pero siempre triste, con un tono de derrota y agobio. La gama de realidad que su obra abarca es a propósito limitadísima, pero la riqueza que en esa estrecha franja elegida encuentra el poeta, puede ser caudalosa y desconcertante. Ahora lo podemos ver más claro en el volumen previsiblemente titulado *Poesía vertical* (Caracas: Monte Avila, 1976), que es la primera recopilación de su obra que circula en una edición no doméstica. Juarroz es un poeta que podría llamarse metafísico, si es que esa desprestigiada palabra todavía significa



algo. Quiero decir que es un poeta fascinado por los misterios del puro existir: la fatiga del tiempo, la intuición sombría de Dios, la vida marcada por la huella de la muerte y, sin embargo, definida por su rechazo. Las meditaciones de Juarroz suelen ser angustiosas colecciones de inquisiciones sin respuesta o de disyuntivas que dejan la conciencia —siempre tensa, siempre buscando desprenderse de una realidad opaca— perpleja y sin asidero. No hay en estos poemas el menor alivio o concesión: ningún color (salvo el blanco o el gris), escasos elementos naturales (pájaros, la luna, la lluvia) que sean algo más que datos abstractos, ninguna otra actividad esencial que las de mirar, pensar o recordar algo profundamente necesario pero perdido para siempre:

Eficacia de la luz,
eficacia de la nube,
trampas de la eficacia de su ausencia
dice en un poema; y en otro:

Posiblemente la claridad sea un órgano
para multiplicar lo oscuro a través
nuestro,
lo oscuro debilitado
por quién sabe qué asunto sin nosotros.

Aridos, lentos, apagados, estos poemas se permiten pocas variaciones y desdeñan toda metáfora brillante: trabajan en otro sentido, hacia adentro, hacia abajo y al mismo tiempo hacia arriba, topos que ansían la claridad. Ni siquiera son textos, algo acabado y definido: son *procesos*, tentativas hacia algo supremo y terrible. Debo decir que, leída en conjunto, la obra de Juarroz puede mostrar al lector los peligros de esa insistencia maniática: a veces la

monotonía penetra los huesos de estos poemas descarnados o le endurece los nervios; a veces su propia hipocondría los satura. Pero Juarroz es, con mucha mayor frecuencia, un poeta de excepción. Aunque su vocabulario es restringido y apático y aunque es empleado con el celo de un coleccionista, es capaz de decir lo que la garrulería y el chisporroteo verbal no siempre pueden decir.

He leído a algunos poetas argentinos de hoy que me han producido una impresión favorable: Alberto Girri, Edgar Bayley, Olga Orozco, Juan Gelman entre otros. Juarroz me parece, sin embargo, el único al que puedo reconocer de inmediato, pues su estética rigurosa es (o parece) el inmediato reflejo de una ética. Cuando lo leo tengo la sensación de que comparto ambas.

José Miguel Oviedo

Disparatario

Federico Arana: la carga de la memoria

Un libro anterior¹ a la novela *Delgadina** de Federico Arana, refiere los pasos del "folklore" y "folkloristas" en México y el resto del mundo, en grados que van del documento exclusivo hasta la versión de una realidad en la cual lo jocoso, el humor y lo moral se dan la mano. Pocos, sin duda, conceptualizarían las incursiones antropológicas de Federico Arana antecedentes de su labor novelística, sin duda porque desearían deslindar los campos de las ciencias sociales y los de la creación literaria.

Pero no hay tal. El conjunto de personajes reales que pululan en su citado breve ensayo antropológico proporciona los ficciones (es un decir) que desfilan entre las luces y sombras de esta configuración actual del esperpento que bordea, sin asumirlo de una buena vez, sin penetrarlo en seguida, *Delgadina*.

En primer término nada más gratificante que verificar la existencia de un autor que atiende su papel narrativo sin turnar el tema de su trabajo a empresas en cuyo fondo y en cuya superficie la grandilocuencia es señuelo apantallador. Quiero

decir que el tema bien lo puede llevar un burro o un león, sin que haya menoscabo en ello, sin que la eficacia del producto estético literario se dañe. ¡Qué va!

Más sencillez y menos grandilocuencia, diría el contracoro que Federico Arana nos depara a cada paso a título de burla, escarnio, befa de la moralina que es propiedad por igual de revolucionarios y conservadores. La temática, sin atreverse a ser lineal, sobre todo absorbe el tiempo perdido de una inmigrante española, que llega a México cargando en las espaldas la ejemplar militancia política en las filas anarquistas lo mismo que el fardo de una intimidad estrujada por los prejuicios menos celebrados. En este mundo, Delgadina Trapote enfrenta al "rey su padre" lo mismo que a sí misma, tal y como si comprendiera su conflicto de gachupina en México e indiana en España.

Pero el asunto no es la anécdota, primera materia en un orden de mutaciones estilísticas. Lo que captura el interés de lectores que lo mismo pueden cargar un burro que un león (menos alegorismo y más realidad), es la consumación de un hecho en el cual la omnisciencia del autor conserva la primera sustancia y teniéndola siempre a la vista puede producir transformaciones de ambiente, sociales y mitológicas debido a la voluntad de seguir el trazo de un estilo mediante el que, de pronto, el romance Delgadina deja de ser paráfrasis y de términos de comparación se transforma en la metáfora misma. No vale invocar al doctor Freud antes de caer en la tentación de indagar las medidas en que el mito sexual entre padre e hija es realidad en nuestros medios sumidos todavía en el feudalismo, en la sacralización de la familia como núcleo social.

Federico Arana, por otra parte, no pretende mostrar más de lo que muestra. Burla burlando, como el Diego de Velázquez en *Las Meninas* está presente sin estarlo. No hay línea en la cual no haya una carga de memoria, el atisbo de un recuerdo, el cruce de líneas de un pensamiento entretejidos en el fluir de la narración. Este es el punto sobre el cual nuestros críticos van a estudiar la escritura de Arana al establecer, lupa en ojo, las fuentes estilísticas de quien busca y halla su identidad en el mundo de la literatura hispanoamericana.

Ya en otro orden de cosas, debemos agradecerle a Federico Arana permanecer en el comportamiento de la gratitud; esto



es, ni un solo momento pretende rebasar los límites del estilo que impone la novela. Por este motivo no muestran sus lomos la sociología disfrazada de naturalismo, el realismo ingenuo o el costumbrismo re-venido.

Alcanzamos a entender que no deseó escribir la novela espejo, la novela baúl en la que todo tiene acomodo, hasta lo antiliterario cuya misión es desfigurar la gratitud que la escritura, por lo menos en una primera aspiración, debe preservar como premio a quienes leemos todavía por el gusto de leer, acto que la inocencia precave y bendice.

Claro, muchos echarán de menos que tratándose de un hispano o casi hispano vecindado en México, no enfrente mediante la literatura narrativa un problema universal, pungente, el problema del trasterrado, que a estas alturas exige un vigoroso emplazamiento de más afinados artífices de observación que permitan ver una nueva realidad enmarcada por la muerte de Francisco Franco y las consecuencias que tal cosa viene arrastrando.

¿Quién es realmente Dionisio Trapote, padre de Delgadina? ¿El indiano que ridiculiza don Eugenio Gerardo Lobo, en célebres décimas? ¿El gachupín, algo menos que payaso de las bofetadas en el subconsciente del mexicano, pero al fin y al cabo tolerado porque es parte sustentadora de la pirámide nación-poder? ¿El refugiado, "ciudadano del mundo", contradictorio, discontinuado a partir de 1938 en que emigra en México, sabio, triste como don Quijote después de leer a Ganiver (menos alegorismo y más claridad), teórico empedernido, mexicano sin lábaro, y bridón? ¿El *refugacho* que Cantinflas descubrió desde

las posiciones más reaccionarias de su eterno papel de Mister Amigo? ¿En fin, quién debería ser Dionisio Trapote, anarquista por la gracia de Dios y Bakunin?

Con este haz de interrogantes, Federico Arana hubiera renunciado a los paraísos de la gratitud y nos habría asestado a cambio, una novela tesis, una novela que, contradictoriamente, nunca nos habría permitido establecer las presencias tanto del indiano y el gachupín como los del refugiado y el *refugacho*. Cosa que en este momento estaríamos lamentando, porque su inocencia, si cabe, le permitió llevarnos por mundos donde los tipos sociales citados, se recortan en toda su dimensión y plenitud.

Lo que ocurre en *Delgadina* es que ninguno goza más su escritura que el autor mismo. La morosidad de algunos pasajes en los cuales subyacen desde el padre Mariana, pasando por Juan Fox, hasta Cernuda deteniéndose en el cancionero de la lírica tradicional española, y, sobre todo, en el romancero, conlleva a la degustación del humor voluntario, puesto a la distancia necesaria para no incurrir en lo *naif*. Por lo dicho, no todo se queda en juegos de palabras poco más o menos eficaces. Lo que llamará la atención de lectores tal vez prevenidos al pisar un campo minado, es la comparación de paradojas que combinan miembros antitéticos, por un lado la ternura chaplineana y por otro la crudeza lóbrega de la escatología proveniente de la novela picaresca.

Una voluntad de humor, pues, a título de estilo fluente, dinámico, lento a ratos mientras alguien se ata los tenis (zapatos de goma) que la muerte ha de hacer queden parados. Y todo en medio de una autotofiesta y regodeos clásicos y profanos conducidos por injertos sucesivos de lenguaje aprendido en cada enfoque, en cada contacto con una naturaleza en la cual el sexo (menos pecado y más virtud), la muerte, la desmesurada imbecilidad humana, el heroísmo, el sacrificio, la parodia, el esperpento encauzado, proporcionan el término adecuado, la palabra guante, la vaselinita para que el *voquible* elegido entre sin dificultad en el orificio del concepto, cosa que digo tal vez seducido por la prédica escatológica que bordea la visión momentánea de la sociedad que le pudre la sangre a Delgadina.

Y ahora, puestas las botas del panteísta, que pedía Chesterton, pienso que no resultaría ocioso evaluar el dato acerca de que Federico Arana al acercarse al romancero con ánimo de obtener de su imaginaria in-

finita, un molde en el cual verter una conducta familiar en la que padre e hija juegan un papel fatídico, muestra, señala un camino de diversificación a la creación literaria.

No se trata, como quedó dicho en algún lugar, de una paráfrasis más o menos esperada. No. El autor sobre todo maneja simbólicamente situaciones que caen en el campo de lo social, más que el psicológico. La síntesis de muchos términos que se contradicen es la demostración de cómo la corteza feudalista nunca ha sido (y pasarán muchos años para que ocurra) penetrada por un concepto de las relaciones familiares en que la libertad (vaya lío en que me he metido) sea práctica y estrategia de la felicidad.

Digo lo anterior debido a que el romance de Delgadina ha proliferado en tantas versiones como pueblos la cantan en la actualidad. La maestra Mercedes Días Roig, vaya de ejemplo, menciona haber manejado 67 en la elaboración de su clásico *El romancero y la lírica popular moderna*. Cada versión, que conserva en lo esencial la relación incestuosa del padre y la hija, sugiere muchos tratamientos en virtud de los contextos dramáticos, que van desde los deseos explosivos y crueles del padre, hasta la tal vez no del todo disimulada complicidad de la madre con su marido. Todo esto en el marco que dan las hermanas quienes no hay por qué no suponer celosas de Delgadina por no ser ellas el objeto de la pasión erótica paterna. En fin.

Federico Arana, atendiendo la fuente de preciosa inspiración del romancero nos ha dado esta novela. Con tal comportamiento ha seguido los pasos de Ginés Pérez de Hita, Víctor Hugo, Longfellow, Washington Irving y otros muchos que fueron caja de resonancia del romanticismo en su mejor momento.

Carlos Illescas

Notas

(1) *La música dizque folklórica*, Posada, México, 1976.

¡Válgame Dios, el tesoro que he de juntar! ¿Qué equipaje? No sé si tendré bagaje para los tejos de oro; de plata, metal sonoro, haré trastes de cocina, reposteros de la China llevarán todos mis machos con muchísimos penachos de aljófara y venturina.

Décimas. *Ilusiones de quien va a las Indias a hacer fortuna*.

Eugenio Gerardo Lobo, (1679-1750).

*Arana, Federico, *Delgadina*, Plaza y Janés, Barcelona, 1978

Libros

De Hegel a Sartre y de Marx a Mao

Entender la relación que existe entre el pensamiento hegeliano y el marxista, ha sido para éste último una verdadera obsesión. Las constantes referencias de Marx a "la filosofía", "el método", "la dialéctica" hegelianas, etc., han dado pie a un sin

número de teorías dentro del pensamiento marxista que pretenden dar cuenta y hacer un balance de esta relación. En *Filosofía y Revolución**, Raya Dunayevskaya ha elaborado un estudio en el que examina la enorme influencia de Hegel en los pensamientos de Marx y Lenin a través de un análisis de los principales postulados hegelianos en la *Fenomenología del Espíritu* y *La Ciencia de la Lógica* y la forma en la que estas obras son aprehendidas por Marx y Lenin para la elaboración de sus teorías.

A partir de esta "revalorización" que Marx y Lenin hacen de Hegel, Dunayevskaya revisa las obras de "dos revolucionarios marxistas" (León Trotsky y Mao Tse-Tung) y de "un extraño que mira hacia adentro" (Jean Paul Sartre), de quienes dice que no pudieron llenar el vacío teórico que existe dentro del marxismo después de la muerte de Lenin. Frente a este vacío teórico, la autora dirige su atención hacia los distintos movimientos de liberación (África, Europa Oriental, Latinoamérica y La Nueva Izquierda estadounidense) en los últimos treinta años, como única manera de, a través de estas experiencias, revivificar la teoría marxista y llenar este vacío teórico del que habla.

Dunayevskaya propone ver a la filosofía hegeliana como una vía abierta, a partir de la cual se puede contemplar el desarrollo de la humanidad como tal, y no como una "ontología cerrada e impenetrable". La filosofía hegeliana, "álgebra de la revolución", penetra profundamente en el movimiento real de la historia, de donde hay que combatir el empeño, muy generalizado dentro de los países "comunistas", por separar el "materialismo científico" de Marx de los "absolutos místicos" de Hegel.

Las premisas teóricas de las que parte la autora son los propios ataques que Marx hizo al materialismo limitado-mecánico, por no haber sido capaz de ver el auto-desarrollo de la realidad; lo que implica como premisa inicial el rebatir las simplificaciones a la obra de Hegel que le imputan "las triplicidades mecanísticas de tesis, antítesis y síntesis", haciendo presentes, con toda la complejidad que esto conlleva, los conceptos de "automovimiento", "auto-desarrollo", "autoliberación", etc. Insistiendo en que la necesidad de nuevos comienzos hacen de Hegel un contemporáneo.

Dentro del pensamiento marxista existe el consenso de que con la obra de Marx

